



Curs de estetică analitică

Teorii, metode și programe estetice de analiză a artei

Prof. univ. dr. **Constantin Aslam**
Lect. univ. dr. **Cornel-Florin Moraru**

Cuprins

Preliminarii: Estetica analitică – precizări didactice, terminologice și metodologice	4
Capitolul I. Gândire analitică și estetică analitică	14
1. Considerații privind natura limbajului și propozițiilor	14
2. Despărțirea de Platon	18
3. Despărțirea de Aristotel	21
4. Constituirea istorică a gândirii analitice	33
Capitolul II. Ludwig Wittgenstein – instituirea modelului clasic al gândirii și esteticii analitice	38
1. Date de context cultural și filosofic	38
a) Ludwig Wittgenstein. Itinerarul unei vieți	38
b) Contextul socio-cultural: căderea unui imperiu	41
c) Contextul științific, filosofic și logic	43
I. Contextul științific	43
II. Frege - context filosofic și matematic	43
III. Contextul apariției logicii simbolice.	46
2. Etica și estetica sunt unul și același lucru. Perspective etice și estetice în Tractatus Logico-Philosophicus	49
a) Tematizări ale „propoziției” în Tractatus. Unitatea dintre logic și mistic	49
b) Tractatus-ul ca tematizare a științei, logicii, lingvisticii, filosofiei, eticii și esteticii	55
c) Lumea faptelor vs. universul valorilor	62
3. Caietul Albastru, Caietul brun și Cercetările filosofice – Perspective interpretative	67
4. Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă – nașterea paradigmei analitice în estetică	77
Capitolul III. Principalele teorii ale esteticii analitice	83
1. Preliminarii	83
2. „Lumea artei” și statutul ontologic al operei de artă	86
3. Arthur Danto și transfigurarea locului comun	88
a. Interpretare și caracter direcțional (aboutness)	88
b. Identificare artistică și transfigurare	90
c. Dimensiunea istorică a interpretării artistice	93
d. Sens și corporalitate	95
4. Jerrold Levinson și teoria istoric-intențională a artei	96
a) Definiția istoric-intențională a artei	97
b) Prima operă de artă și statutul său ontologic	99
5. Noël Carroll și teoria istoric-narațională a artei	100
6. George Dickie și teoria instituțională a artei	103
a) Varianta inițială a teoriei instituționale	105

b) Varianta îmbunătățită a teoriei instituționale	106
c) Instituții și roluri culturale. Elementele lumii artei	108
d) Clasificare și evaluare. Teoria instituțională și valoarea artistică	110
7. Stephen Davies și teoria autorității instituționale	112
Capitolul IV. Estetica în abordări transdisciplinare	114
1. Estetica evoluționistă	116
a. Selecția naturală și selecția sexuală	117
b. Trăsături evoluționiste ale afectivității	119
I. Co-evoluționaritatea	120
II. Caracterul psihologic-adaptativ	121
III. Evaluarea senzorială	123
2. Estetica antropologică și antropologia culturală	124
a. Dominația esteticului natural și categoriile estetice ale niloșilor crescători de bovine	127
b. Arta ca tabu și estetica sacrală la aborigenii Yolngu din Australia	130
3. Estetică, psihanaliză și psihologie analitică	134
a. Teoria timpurie a pulsionilor la Freud și conceptul de libido	134
b. Critica jungiană la teoria freudiană a libidoului	137
c. Tipurile psihologice și trăirea estetică. Apolinicul și dionisiacul	140
d. Freud și trecerea „dincolo de principiul plăcerii”	144
4. Neuroestetica și substratul fiziologic al trăirii estetice	146
a. Distincțiile fundamentale ale neuroesteticii	148
b. Modelul teoretic al esteticii ca hermeneutică afectiv-cognitivă	150
Capitolul V: Estetica informațională și dezvoltările sale contemporane	155
1. Estetica informațională și conștiința tehnică a omului modern	155
2. Conștiința tehnică și emanciparea spiritului uman de sub dominația naturii	157
3. Era informației și relevanța conceptului de informație pentru cercetările contemporane	161
4. Programul inițial al esteticii informaționale	165
5. Estetica bazelor de date și noua viziune asupra creației în era informațională	171
6. Estetica inteligenței artificiale și noile frontiere ale esteticii	177
V. ANEXĂ. George Dickie: Teme predilecte în contextul esteticii analitice (Traduceri)	182
1. Teorii ale atitudinii estetice	182
2. Metacriticismul. O alternativă la teoria atitudinii estetice	192
3. Intenționalismul și critica teoriilor intenționale	197
4. Simbolismul în artă	206
5. Teorii ale evaluării artei	212
6. Teoria instituțională a artei	227
Bibliografie	239

Preliminarii

Estetica analitică în corelația cu estetica continentală - precizări didactice, terminologice și metodologice

Cursul de estetică analitică predat în anul al doilea de studii masterale al Universității Naționale de Arte din București este *complementar* cursului de estetică continentală predat în anul întâi¹. Prin termenul „complementar”, se înțelege faptul de a întregi un demers teoretic menit să reflecte modalitățile concrete în care au loc dezbaterile estetice actuale din întreaga lume, demers ce implică corelații simetrice dintre cel puțin două elemente. Cum arătam în introducerea la cursul *Gândirea estetică contemporană*, complementaritatea dintre estetica continentală și estetica analitică, poate fi înțeleasă prin analogia corelației simetrice dintre mâna stânga și mâna dreaptă: cele două sunt diferite, dar lucrează împreună în viața noastră cotidiană.

Așa stau lucrurile și cu simetria dintre estetica continentală și estetica analitică, stiluri de gândire ce domină gândirea reflexivă contemporană. În ciuda faptului că ele sunt gândite, în mod întemeiat, ca diferite prin metodele de analiză și argumentare, cele două stiluri de abordare a fenomenelor globale legate de artă trebuie văzute într-o relație de complementaritate atunci când dorim să punem și să rezolvăm probleme concrete, punctuale.

Așa cum am argumentat pe larg în cursul *Gândirea estetică contemporană*, direcția de gândire numită „estetică continentală” se fundează pe o viziune funcționalistă și atitudinală a minții ce implică concepte precum „intenționalitatea gândirii”, „intuiție eidetică” „apriori originar”, „descrierea actelor de conștiință” ș.a.m.d. De cealaltă parte, „estetica analitică” se fundează pe un model tranzitiv al minții și pe ideea că activitatea gândirii „trece” în integralitatea ei în limbaj. Cum vom remarca, în multe privințe, cele două configurații ale esteticii contemporane sunt radical diferite și, în același timp, complementare.

Acest lucru poate fi constatat la nivelul practicilor teoretice de cercetare ale esteticienilor care, în marea lor majoritate, sunt profesori universitari ce gândesc și predau estetica ținând cont de aceste două mari genuri sau stiluri de gândire: stilul continental sau stilul analitic de gândire. În aceste condiții, dihotomia continental *versus* analitic, persistă în ordine instituțională (există programe universitare, lucrări și manuale ori an-

¹ O bună parte din această introducere preia ideile principale deja prezentate în capitolele introductive ale cursului, *Gândirea estetică contemporană. Teorii, metode și programe estetice de analiză a artei în estetică continentală*, redactat de Constantin Aslam, Cornel Moraru și Dragoș Grusea, Editura UNArte, 2021.

tologii de texte care au în titlu cuvântul „continental” sau „analitic”²⁾ în ciuda faptului că această stare duală este criticată în numele *unității* actului de filosofare: filosofia ca ramură a culturii, în esența ei, este pretutindeni aceeași, deși putem să vorbim despre o diversitate de preferințe și complementaritate. Prin urmare, dincolo de diversele rupturi stilistice, există o unitate ce își are temeiul în proveniența comună a stilurilor de filosofare.

Stilul continental provine din aceeași rădăcină filosofică ca și stilul analitic, anglo-saxon, respectiv rădăcina grecească și europeană. De reținut că această distincție nu este una stric geografică așa cum inițial ar putea să apară. „Continental” *versus* „analitic”, nu trebuie interpretat geografic, cu toate că inițial în distincție a fost implicată și o „geografie spirituală”, cât mai degrabă stilistic și metodologic³.

Stilul continental ar caracteriza modul de a înțelege și a practica estetica filosofică pe „bătrânul continent”, în Europa, în vreme de stilul analitic ar caracteriza spațiul britanic și american. În realitate este vorba despre fapte intelectuale ce transcend geografia, întrucât atât în Anglia, Canada, Australia, cât și în SUA, există un important curent de filosofie continentală⁴, în vreme ce pe „bătrânul continent”, există adepți ai esteticii analitice⁵.

Prin urmare, „analitic” și „continental” se referă la un mod de a înțelege și practica cercetarea filosofică și estetică, respectiv la o modalitate de ordonare a conținuturilor de gândire, de configurare a tematicii,

- 2 Iată doar câteva exemple: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*; 2005, Blackwell Philosophy Anthologies by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen; George Dikie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press, 1997; *The Continental Aesthetics Reader*, Edited by Clive Cazeaux, Routledge, London and New York, 2006; *Continental Aesthetics. Romanticism to Postmodernism. An Anthology*; 2001, Blackwell Publishing, *Philosophie analytique et esthétique*, textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux.
- 3 Conceptul „stil” este ambiguu și delicat de mânuit. În contextul de față, „stilul” desemnează moduri diferite de manifestare și expresie a gândirii. Stilistica gândirii se referă la o unitate relativă și tipologică ce poate fi intuită și desprinsă din intersecția unor „asemănări de familie” ce însoțesc multiplicitatea formelor de expresie a gândirii (estetice). Astfel, în ciuda diversității și individualității ireductibile la o „esență” a gândirii, conceptul „stil” numește setul de convingeri preliminare, metateoretice și valorice, asumate implicit de către actului viu de gândire. „Stilul” structurează din interior conținutul gândirii vii în forme transindividuale, permissive la tipologizare și generalizare. „Stilul” este gândit, în multe privințe, prin analogie cu conceptul „paradigmă” așa cum este el teoretizat de Thomas Kuhn. A se vedea, Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Humanitas, 1999.
- 4 De pildă, în SUA există o puternică organizație care cultivă pentru analizele teoretico-filosofice, inclusiv estetice, una dintre cele mai preferate metode continentale de gândire, fenomenologia. A se vedea, William McNeil și Karen S. Feldman, *Continental Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998 și John Sallis (ed), *Portraits of America Continental Philosophy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999. Există o serie de nume cunoscute de filosofi și esteticieni americani, adepți ai stilului continental de gândire, în mod special, specialiștii în folosirea metodei fenomenologice. Între acești îi putem cita pe: Edward G. Ballard, Dorion Cairns, Aron Gurwitsch, Fred Kersten, John Scalon, Richard Zaner, Thomas Seebomh, Robert Sokolowski, etc. În acest sens se poate consulta și Lester Embree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, respectiv, site-ul Center for Advanced Research in Phenomenology.
- 5 Ca și orientarea de tip fenomenologic și mișcare analitică este un fenomen planetar. Există cinci mari etape în evoluția acestei mișcări filosofice care a depășit cadrele lingvistice ale culturilor vorbitoare de limbă engleză. A se vedea, Ilie Pârvu, *Tradiții ale filosofiei analitice în România*, în „Revista de Filosofie Analitică”, Vol. I. Iulie-Decembrie, 2007, p. 1-22. Textul este disponibil și pe <http://www.srfa.ro>.

metodelor de investigare și evaluare ale problemelor legate de estetica filosofică.

De o parte stau reprezentanții esteticii analitice: Robin George Collingwood, Moritz Weitz, Frank Sibley, Monroe Beardsley, George Dikie, Nelson Goodman, Joseph Margolis, Harold Osborne, Jerome Stolnitz, William Wimsatt, Richard Wolheim, Arthur Danto, Noël Carol, Clive Bell, Roger Scruton, Susanne Langer, pentru a pomeni doar de autori de prim plan. De cealaltă parte, stau reprezentanții esteticii continentale: Kant, Hegel, Marx, Nietzsche, Georg Simel, Freud, Heidegger, Jean Paul Sarte, Mikel Dufrenne, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Pory, Hans Georg-Gadamer, Georg Luckas, Herbert Marcuse, Jurgen Habermas, Theodor Adorno, Gianni Vattimo, Maurice Blanchot, Michel Foucauld, Jacques Derrida, Paul de Man, Jean Baudrillard, Giles Deleuz, Jacques Lacan, Paul Ricoeur, Umberto Eco și, desigur, mulți alții.

Cu excepția lui Imm. Kant, ce este disputat de ambele tabere – cu toții fac referiri constante la *Critica Facultății de Judecare* - în programele universitare, în revistele de specialitate și antologiile de texte folosite ca suport didactic universitar, reprezentanții celor două stiluri apar pe liste separate. Nu există migrații de la o tabără la alta.

Lucrul pare, într-adevăr, ciudat în condițiile în care „taberele” implicate în studiile de estetică se ignoră reciproc, invocând fiecare o tradiție proprie și autentică de cercetare⁶.

Acest fapt a creat și creează o veritabilă iritare intelectuală întrucât, în mod evident, principiul identității și unității științei este încălcat, ceea ce face ca mintea noastră să fie pusă în conflict cu ea însăși. Căci nimeni nu poate accepta ideea că ar putea exista două științe, în cazul de față, două estetici și nu una.

Cazul lui Michael Dummett, profesor la Oxford, este ilustrativ în încercare de conciliere a rupturii semnalate. Acesta a argumentat ideea că nu există o ruptură între cele două stiluri de filosofare (numite și „tradiții de filosofare”) prin recurs la *origine*, într-o lucrare celebră apărută în 1993⁷. „Timp de mai multe decenii, în urma unei separări greșite, s-a creat o mare prăpastie între cele două tradiții ale filosofiei occidentale; cea analitică și

-
- 6 Desigur că faptele sunt mult mai complexe dacă avem în vedere faptul că există actualmente trei mari tradiții estetice corespunzătoare celor trei mari lucrări fondatoare de paradigme de cercetare în filosofie și estetică. De pildă, Ekkehard Martens și Herbert Schnädelbach susțin că lucrările fondatoare de filosofie și estetică filosofică contemporană sunt: *Tractatus logico-philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein, *Istorie și conștiință de clasă* (1923), de George Lukács, și *Ființă și timp* (1927), de Martin Heidegger. „Toate trei au acționat revoluționar, în moduri diferite, și au întemeiat tradiții teoretic noi. Prin raportare la Frege, Bertrand Russell, G.E. Moore și alții, *Tractatus*-ul înfăptuiește cotitura filosofiei de la conștiință la limbaj și devine, astfel, actul de instituire al filosofiei analitice... Cartea lui George Lukács, *Istorie și conștiință de clasă*, reprezintă fundamentul neomarxismului filosofic (Max Horkheimer, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse și alții)... Lucrarea *Ființă și timp* a lui Heidegger părea să pună în umbră fenomenologia husserliană și s-o așeze pe un nou fundament. Școala lui Heidegger a devenit... școala conducătoare în mediul academic, poziție păstrată până în anii '60”. A se vedea, Ekkehard Martens & Herbert Schnädelbach, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Editura Științifică, 1999, p. 13.
- 7 Michael Dummett, *Origins of analytical philosophy*, Gerald Duckworth & Co. Ltd. London, 1993. A se vedea traducerea românească realizată de Ioan Biriș, *Originile filosofiei analitice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.

cea care pe nedrept a fost numită «continentală»...Dar și originile acestei tradiții sunt cât se poate de «continentale». «Bunicul» a fost marele filosof și matematician Bernard Bolzano, iar «tatăl» ei filosoful și logicianul german Gottlob Frege...Separarea geografică a celor două tradiții s-a produs din cauza regimului nazist, cu persecuțiile asupra evreilor, cărora cultura europeană le datorează totuși atât de mult. Așa se face că aproape toți care își desfășurau atunci activitatea în tradiția analitică, în Austria, Polonia ori Germania, s-au refugiat în SUA sau Marea Britanie”⁸.

Venind din aceeași rădăcină a gândirii lui Bernard Bolzano (1781-1848), cele două stiluri de filosofare își au începutul în filosofia lui Gottlob Frege, pentru ceea ce numim stil analitic, și în aceea a lui Edmund Husserl, pentru ceea ce numim stil continental. Cum se explică faptul că la începutul secolului al XX-lea, această distincție nu a existat în mințile lui Frege și a lui Husserl, cei doi gânditori care au întemeiat tradițiile aflate astăzi în conflict? La această întrebare își propune să răspundă Dummett refăcând drumul istoric al gândirii europene de dinainte de separația dintre cele două stiluri. Mai precis, Dummett investighează - cu recurs la istoria ideilor (temelor) filosofice - rădăcinile filosofiei analitice pentru a argumenta că originea acesteia se află în trunchiul tematic și stilistic al filosofiei de limbă germană.

În concepția lui Dummett „ceea ce distinge filosofia analitică, în diversele sale manifestări, de alte orientări filosofice, este în primul rând convingerea că o analiză filosofică a limbajului poate conduce la o explicație filosofică a gândirii și, în al doilea rând, convingerea că aceasta este singura modalitate de a ajunge la o explicație globală. La aceste două principii îngemănate aderă întreg pozitivismul logic, Wittgenstein în toate fazele dezvoltării sale, filosofia oxfordiană a limbajului comun, filosofia postcarnapiană din Statele Unite, reprezentată de Quine și Davidson, chiar dacă între toți acești autori există diferențe considerabile”⁹.

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

Astfel, după George Dickie ¹⁰, problemele estetice survenite din interiorul esteticii apar în secolul al XVIII-lea, odată cu constituirea disciplinei și s-au dezvoltat din două interese gemene: teoria frumosului și teoria artei. Aceste două probleme își au originea în gândirea lui Platon, filosoful care fixează și paradigmă de gândire esențialistă ce traversează secolele. Dacă teoria artei s-a folosit și se folosește și astăzi de termenii lui Platon, teoria frumosului a trecut printr-o schimbare drastică în secolul al XVIII-lea. Frumosul, fie s-a rupt în părți componente, fie i s-au adăugat noi concepte

8 Michael Dummett, *Op. cit.* (traducerea românească), p. 5.

9 *Ibidem*, p. 15.

10 A se vedea, George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, *Ed. cit.* din care prezentăm în sinteză intențiile autorului din *Prefața*, p. 3-7.

estetice cum ar fi: sublim, pitoresc, urât etc. Secolul al XVIII-lea a adus, printr-o serie de gânditori englezi (Addison, Shaftesbury, Burke ș.a.m.d.) în discuție o nouă teorie, respectiv teoria gustului, pentru a putea realiza o analiză adecvată a experiențelor legate de frumos, sublim, pitoresc și a fenomenelor înrudite așa cum apar ele în natură și artă. Kant este cel care fixează apoi o teorie complexă a gustului în centrul căreia așază conceptul de *dezinteres* (detașare)¹¹.

În secolul al XIX-lea, teoretizările legate de gust au fost înlocuite cu teoretizările legate de *estetic*. Cuvântul „frumos” este folosit de acum încolo ca sinonim cu expresia „având valoare estetică”, identificată la rândul ei cu unul dintre multiplele adjective estetice aflate la același nivel cu sublimul, pitorescul, urâtul sau grotescul, cuvinte folosite pentru a descrie arta și natura. De la sfârșitul secolului al XIX-lea și până la mijlocul secolului al XX-lea, cele două teorii gemene au fost teoria esteticului, care s-a aflat în prim plan, și teoria artei. Problemele legate de teoria artei, de calitățile ei estetice au fost subsumate, în acest timp, teoriei esteticului. Estetica analitică s-a constituit în acest context fiind alcătuită din trei segmente de analiză intersectate: filosofia criticii sau a metacriticii, filosofia esteticului și filosofia artei.

Filosofia criticii (metacriticii) s-a născut în lumea criticilor literari și a fost concepută ca o activitate de analiză și *clarificare conceptuală a limbajului* folosit de criticii de artă atunci când descriu, interpretează sau evaluează anumite opere de artă. Metacritica în estetica analitică este rezultatul unei răspândiri pe scară largă a filosofiei analitice care concepe filosofia ca pe o activitate de „ordin secund”, având ca subiect limba unei activități de „prim ordin”. Această critică, numită și „noua critică”, este îndreptată înspre operele de artă văzute ca „opere de limbaj”, iar metacritica analizează limbajul implicat în aceste operații de analiză propuse de noua critică¹². Pe scurt, metacritica, este o filosofie ce are ca obiect de analiză limbajul folosit de criticii de artă.

În centrul filosofiei esteticului se află conceptul de „atitudine estetică”¹³, respectiv teoretizările ce susțin că doar acele obiecte care sunt prinse într-o experiență estetică devin obiecte estetice (de artă). Prin urmare, obiectul

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

12 A se vedea, *Encyclopedia of Aesthetics*, Editor in Chief, Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, vol. 3, p. 349-352. Importante pentru estetica analitică sunt lucrările lui William K. Wimsatt și Monroe Beardsley, autorii care au susținut, încă din 1954, ideea că supozițiile legate de intențiile gândirii unui autor sau altul pentru a înțelege mesajul unei opere de artă, conduc la argumente falacioase.

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

estetic este centrul sau cauza experienței estetice și acest obiect este supus aprecierii și criticii.

Jerome Stolnitz, profesor la Universitatea din New York, fost președinte al Societății Americane de Estetică și teoretician de primă mărime a esteticii urâtului¹⁴, este considerat unanim ca fiind cel mai important teoretician analitic al atitudinii estetice. Stolnitz preia conceptul „atitudinii” din tradiția estetică engleză din secolul al XVIII-lea, prin care se înțelegea (în esență) o sinteză nemijlocită realizată între spiritul omenesc („simțul interior”) și obiectul cu care acesta vine în contact. Spre deosebire de alte procese de natură psihologică, în experiența estetică spiritul și obiectul se contopesc. Lord Shaftesbury și discipolul acestuia Francisc Hutcheson, au operat cu termenul de „experiență estetică”, ca produs al unui simț interior (simțul frumosului despre care vorbea și Plotin) pentru a sugera caracterul nemijlocit al modului în care noi interacționăm cu anumite obiecte, numite estetice, interacțiune ce nu este mediată de interese practice sau teoretice. Fără să intrăm în amănunte, trebuie spus că Stolnitz preia conceptul „dezinteres” (concept fundamental al esteticii moderne, central și în filosofia frumosului la Kant) pentru a vorbi despre experiența estetică ca percepție dezinteresată, producătoare de emoții și stări de bucurie. Simplu spus, atitudinea estetică se referă la reacția noastră de răspuns dezinteresat, față de anumite caracteristici formale ale obiectelor, în vreme ce aceste obiecte devin estetice tocmai pentru faptul că sunt percepute dezinteresat de spiritul nostru. Desigur că avem de-a face cu un cerc vicios. Obiectele estetice produc în noi anumite reacții dezinteresate de răspuns, în vreme ce ele devin obiecte estetice pentru că sunt încercuite de percepțiile noastre dezinteresate. Stolnitz și-a propus, între altele, să descifreze natura și „predicatul” experienței estetice considerată de întemeietorii acestui concept un mister.

Estetica analitică astfel concepută, ca unitate între cele trei segmente intersectate, susține Dickie în lucrarea citată, nu întrunește un acord total nici măcar în rândul practicienilor acestei direcții. În vreme ce pentru Jerome Stolnitz estetica analitică înseamnă, în esență, teoria atitudinii estetice plus metacriticism, pentru Monroe Beardsley, de pildă, estetica analitică înseamnă numai metacriticism¹⁵. Beardsley și-a dezvoltat propria sa teorie privind irelevanța intențiilor autorului în evaluarea artei, fără a folosi expresia „atitudine estetică”. Cu toate acestea, George Dickie, afirmă explicit că „reprezentanții teoriei esteticului în secolul al XX-lea sunt filosofi care folosesc și apără noțiunea de *atitudine estetică*. Acești filosofi afirmă că există o atitudine estetică identificabilă și că orice obiect, artefact

14 A se vedea, Jerome Stolnitz, *On Ugliness in Art*, în *Philosophy and Phenomenological Research* 11, 1950, pp. 1–24.

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

sau natural, poate deveni obiect estetic față de o persoană care are o astfel de atitudine estetică”¹⁶.

Observațiile globale asupra esteticii analitice ale lui George Dickie, pe care le-am rezumat mai sus, trebuie completate cu o perspectivă de detaliu, în acord cu practicile actuale din interiorul acestui domeniu care este cercetat de o serie de lucrări sintetice ce pot fi consultate pe internet¹⁷. Astfel, estetica analitică, spre deosebire de estetica continentală, poate fi caracterizată prin câteva trăsături identificatoare:

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

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

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

Prin urmare, pentru gânditorii analitici nu există probleme filosofice, ci doar științifice. Filosofia nu explică, ci clarifică și descrie; ea este cercetare critică și conceptuală, având o funcție existențială și valorică. „Scopul filosofiei este clarificarea logică a gândurilor. Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filosofică constă în esență din clarificări. Rezultatul filosofiei nu sunt «propoziții filosofice», ci faptul că propozițiile devin clare.

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

17 Prezentări sintetice ale apariției și evoluției gândirii și esteticii analitice pot fi găsite în: *Routledge History of Philosophy*, Volume IX, *Philosophy of Science, Logic and Mathematics in the Twentieth Century*, EDITED BY Stuart G. Shanker, London and New York, 2002 și *Routledge History of Philosophy*, vol. X, *Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century*, EDITED BY John V. Canfield, în mod special studiul: A.P.Martinich, CHAPTER 1, *Philosophy of language*, pp. 33-52.

Filosofia trebuie să facă clare gândurile, care altfel sunt oarecum tulburi și confuze și să le delimiteze în mod net”¹⁸. În esență, filosofia e cercetare conceptuală și are funcții terapeutice: ne eliberează de erorile și de captivitatea în care este prinsă gândirea de către limbaj.

În paranteză fie spus, vom înțelege mai bine această preferință pentru abordările științifice din domeniul esteticii analitice, parcurgând cu atenție capitolul al V-lea ale acestui curs, în care se prezintă o serie de abordări științifice transdisciplinare în estetică: estetica evoluționistă, estetica antropologică și antropologia culturală, estetica în psihanaliză și psihologie analitică, neuroestetica și substratul fiziologic al trăirii estetice sau estetica informațională.

- b) Pentru tradiția analitică, limbajul are o preeminență ontologică fundamentală. Limbajul este gândire, în sensul tranzitivității gândirii. Gândirea „trece” în totalitate în limbaj. A cerceta gândirea înseamnă a cerceta limbajul. Nu există fapte nude, fără a fi numite și corelate cu propoziții. A explica înseamnă a pleca de la limbaj; o explicație a limbajului este și una a gândirii. Preeminența ontologică a limbajului explică posibilitatea comparării obiectelor care au proprietăți diferite. Înainte de a fi comparate cu realitatea cuvintele întrețin anumite relații între ele care sunt deja condiții ale comparării. Când comparăm culoarea neagră cu cea albă, nu comparăm obiecte, ci cuvinte și înțelesuri, sensuri și semnificații, asociate cuvintelor prin intermediul limbajului.

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

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

18 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2001, propoziția 4.112, p. 102.

tă primordial către interpretarea de texte și, deopotrivă, de producerea și evaluarea de teorii estetice.

Așa se explică de ce estetica analitică propune o serie de cercetări gramaticale, conceptuale și logice ale modului în care noi folosim împreună cuvintele generate de ceea ce Arthur Danto și George Dickie numesc „lumea artei”, despre care vom vorbi pe larg într-un capitol separat dedicat acestui concept. Mai precis, estetica analitică propune analize de clarificare a încurcăturilor izvorâte din imprecizia și polisemantismul limbajului natural saturat de termeni generali fără corespondență în plan observațional. Numai astfel, prin promovarea acestui ideal de clarificare, se poate răspunde provocării de principiu a lui Wittgenstein: „Subiectul (esteticii) este foarte întins și, atât cât pot să-mi dau seama, cu totul greșit înțeles. Folosirea unui cuvânt ca «frumos» poate să fie înțeleasă greșit într-o măsură chiar mai mare decât a multor cuvinte, atunci când considerăm forma lingvistică a propozițiilor în care apare. «Frumos»... este un adjectiv, astfel încât suntem înclinați să spunem: «Acest lucru are o anumită însușire, aceea de a fi frumos».”¹⁹

- c) Obiectivele pe care le urmărește estetica analitică în explorările sale lingvistice și conceptuale sunt, deopotrivă, critice și constructive. Pe de o parte, estetica analitică se instituie într-un fel de „terapie a minții”, întrucât, în acest „talmeș-balmeș” al cuvintelor despre cuvinte, al propozițiilor despre propoziții și al textelor despre texte, ea își propune să apeleze la instrumentele riguroase de analiză, logice și conceptuale, menite să atenueze, în expresia lui Wittgenstein, vraja pe care o exercită asupra noastră limbajul²⁰. Estetica analitică este o analiză critică în sens vechi grecesc, în sensul cultivării distincțiilor lingvistice și conceptuale.

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

Astfel, estetica își propune să dezvolte în noi o atitudine critică față de automatismele lingvistice care ne conduc către căi înfundate provocatoare, cum spune Wittgenstein, de „crampe mentale”. În alți termeni, a ne exercita gândirea estetică în mod critic înseamnă a admite, cum subliniază tot Wittgenstein, că verbele „a simți”, „a plăcea” și cele asemenea lor descriu doar experiențe personale și că modul în care noi folosim cuvintele sunt

19 Ludwig Wittgenstein, *Leccióni și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian Paul-Ilieșcu, Introducere de Adrian Paul-Ilieșcu, București, Editura Humanitas, 2005, p. 25.

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

hotărâtoare pentru orice activitate de interogare, comparare și evaluare a „obiectelor estetice”.

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

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

Această atitudine se referă la faptul că noi, în mod sistematic, trebuie să învingem tentația naturală de a pune întrebări esențialiste de tipul: „Ce este arta?” „Ce este frumosul?” ș.a.m.d., care ne conduc mintea pe un drum înfundat. Întrebarea corectă, în acest caz, este: în constă *explicația înțelesului* cuvântului „artă”? Astfel, gândirea noastră nu va mai căuta presupuse entități ce se ascund în spatele cuvintelor, ci va analiza „materialul” lingvistic existent prin anumite proceduri ce țin de logica și filosofia limbajului. „Punerea, mai întâi de toate, a întrebării «Ce este o explicație a înțelesului?» are două avantaje. Într-un sens, aducem întrebarea «Ce este o explicație a înțelesului?» înapoi pe pământ. Căci, cu siguranță, pentru a înțelege sensul expresiei «înțeles» trebuie să înțelegem sensul expresiei «explicație a înțelesului». Am zice: «să ne întrebăm ce este explicație a înțelesului, căci orice explică ea va fi înțelesul». Studiarea gramaticii expresiei «explicație a înțelesului» ne va învăța ceva privitor la gramatica cuvântului «înțeles» și ne va vindeca de tentația de a căuta în jur un obiect pe care l-am putea numi «înțelesul».”²¹

Prin urmare, depășirea atitudinii esențialiste și îndreptarea minții către analiza contextelor de apariție lingvistică a termenilor generali de tipul „artă”, „frumos”, „trăire”, „experiență estetică”²² etc. reprezintă unul dintre scopurile majore către care se îndreaptă strădaniile „terapeutice” ale modului de gândire analitic.

21 *Ibidem*, pp. 21-22.

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

Capitolul I

Gândire analitică și estetică analitică

1. Considerații privind natura limbajului și propozițiilor

Gândirea analitică, care a generat mai târziu estetica analitică, a apărut ca orientare intelectuală la început de secol XX pe fondul unor dezbateri privind fundamentele matematice a încercării de răspuns la întrebarea „ce este numărul?”, la problema paradoxurilor din matematică, precum și încercarea de a reduce matematica la logică. Aceste impulsuri intelectuale care au generat filosofia analitică și, ca o consecință, estetica analitică, sunt amplu studiate de istoricii filosofiei interesați de modul în care „cotitura lingvistică” (*linguistic turn*), inițiată în principal de Frege, Russell și Wittgenstein, a modelat interesele de cercetare, tematicile și metodele gândirii de tip anglo-saxon²³.

Alături de aceste probleme tehnice, cunoscute în mod special de matematicienii și logicienii vremii, în centrul dezbaterilor s-a aflat și *natura propoziției*, unitatea fundamentală a cunoașterii prin știință și a valorizării lumii în ordine estetică și etică. În paginile ce urmează vom trece în revistă dezbaterile care au avut loc în această problematică, pentru a completa tabelul sinoptic prezentat în secvența anterioară a cursului.

Pe scurt, orientarea analitică propune, spre deosebire de cea continentală, înțelesuri diferite asupra a ceea ce este, ce reprezintă și ce raporturi stabilește propoziția cu realitatea lumii obiectelor, proprietăților și relațiilor.

Așa cum am arătat în cursurile precedente de la programele de licență și master, pentru a înțelege formele vizibile de manifestări intelectuale, trebuie să mergem la rădăcina lucrurilor care sunt exprimate în tipurile de atitudini ce preinterpretează lumea. Aceste atitudini, cum arătam, propun gândirii noastre o lume deja interpretată. În principal, există trei atitudini fundamentale (atitudinea naturală, atitudinea fenomenologică și atitudinea analitică), care configurează împreună, în mod implicit, datele lumii.

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

Atitudinea naturală, cea care orientează viața noastră în lume, condiționând deciziile concrete pe care le luăm cotidian, este dogmatică, adică nereflexivă și se caracterizează prin faptul că lucrurile sunt de la sine înțelese, așa cum ne „spune” mărturia simțurilor. Atitudinea naturală se raportează la „obiect” ca la un dat natural și, prin urmare, acesta nu este deloc problematizat, tematizat.

Atitudinea fenomenologică, cum am arătat în mai multe contexte, este critică și reflexivă. Ea pleacă de la premisa că gândirea noastră este intențională, că obiectele lumii sunt sensuri interioare gândirii și, prin aceasta, sunt lucruri²⁴.

Atitudinea analitică, în schimb, cea care fundează filosofia și estetica analitică, este legată de un program de cercetare a realității plecând de la limbaj. Orice limbaj natural, care „pictează sunetele”, ne izolează de lucrurile date în percepție. Sunetul articulat este prins de semnul lingvistic care *substituie lumea exterioară sieși*; semnul lingvistic este despre lume, dar nu e o copie a ei; el este într-o relație arbitrară cu lumea și denumirile atribuite lumii prin propoziții cu sens sunt *tot în interiorul limbajului*.

Ceea ce pentru atitudinea naturală înseamnă „obiect”, pentru atitudinea analitică se numește relație de denotare, de trimitere către referent. Prin urmare, tot ceea ce există în lume se află în interiorul limbajului: obiectele individuale ale lumii sunt nume sau descripții ale lor, relațiile simple dintre ele sunt propoziții atomare (simple, de tipul S-P), iar ansamblurile de relații sunt fapte, exprimate de propozițiile complexe.

Există și alte limbaje care sunt cele iconice sau hieroglice, care *reproduc* realitatea; acestea sunt simboluri mandatate pentru că ele stau pentru realitatea pentru că o „imită”. Cu alte cuvinte, semnele iconice trebuie tălmăcite în limbajul alfabetului și necesită traducere, raportare a limbajului la un alt limbaj. Lumea noastră este una de semne încărcate de sensuri și semnificații care împreună formează un limbaj. Semnele sunt la rândul lor lucruri. Orice lucru care este un complex de senzații ce există doar ca înțeles, iar acest înțeles se află în cuvinte aflate în relații cu alte cuvinte, cu propoziții, fraze și, în final, cu teorii.

Pe de altă parte, orice judecată de evaluare implică într-un fel sau altul o raportare la adevăr, respectiv la propozițiile de tip enunțiativ, care exprimă proprietăți și relații despre lume, și, prin aceasta, formulează o pretenție de adevăr. Cel care își exprimă preferințele dorește într-un fel sau altul să între într-un acord de înțeles cu ceilalți²⁵. Acest acord de înțeles implică, cum spuneam, o pretenție de adevăr. Când spunem „X este talentat” emitem o pretenție de adevăr, adică un acord între ceea ce spun și starea de fapt a lucrului, indiferent de faptul că eu spun acest lucru. Tocmai de aceea, un artist care vrea să se înțeleagă pe sine și pe alții, să înțeleagă ceea ce face el,

24 Am tratat pe larg deosebirea dintre atitudinea naturală și atitudinea fenomenologică în suportul de curs predat la master I, *Gândirea estetică contemporană. Teorii, metode și programe estetice de analiză a artei în estetică continentală*.

25 A se vedea, Matthew Kieran, *Value of Art*, în *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. cit, pp. 215-227.

trebuie să facă incursiuni în lumea non-artistică a semnelor. Cu alte cuvinte, actul de autoînțelegere nu este artistic, ci filosofic.

Întreaga discuție legată de estetic, adică de formularea de preferințe și de justificări ale acestor preferințe individuale, este un act intelectual ce trimite la adevăr și la teoria adevărului. Mai ales că arta însăși este un instrument de afirmare a adevărului lumii. Tocmai de aceea este demn de reținut faptul că există o preeminență a propozițiilor enunțiative față de celelalte propoziții. Acestea sunt precum celula pentru viață, adică o unitate generativă, structurală și funcțională a gândirii. Mai mult decât atât, ele sunt o structură generativă, producătoare de nou.

Prin urmare, orice discuție despre propozițiile evaluative și prescriptive are loc pe terenul propozițiilor enunțiative. Nimic paradoxal, și estetica are ca obiect propozițiile enunțiative rezultate din exprimarea în secvențe verbale a preferințelor noastre de gust, cu toate că obiectul ei de studiu are în vedere afectivitatea și felul în care noi reacționăm emoțional, suntem seduși și fermecați, la întâlnirea cu operele de artă.

Dialogul și toate dezbaterele din domeniul esteticii, și nu numai, au loc pe terenul propozițiilor enunțiative care sunt, deopotrivă, *semantikos*, adică au înțeles, și *apophantikos*, adică pun în lumină un fapt care, la rândul lui, are valoare de adevăr. Tocmai de aceea, propozițiile apofantice, enunțiative sau asertorice au proprietatea de a avea sens și a fi adevărate sau false.

În rezumat, trebuie să reținem faptul că propoziția este o secvență verbală completă, ca unitate între sens și adevăr (este vorba despre o definiție semantică a propoziției) și reprezintă unitatea de analiză a cuvintelor și a gândirii. Ea este *unitatea minimală a comunicării* și nu cuvintele izolate. Cu ajutorul unui cuvânt nu realizăm un act de vorbire, însă cu ajutorul propozițiilor noi comunicăm gânduri care variază în complexitate. Prin urmare, *actul primordial al vorbirii este propoziția și nu cuvintele*; cuvintele separate au sens doar în interiorul unei propoziții. Propoziția spune ceva, comunică ceva, și este adevărată sau falsă, în sensul că ceea ce comunică ea este conform sau neconform realității. Înțelesul și adevărul, deși diferite, sunt date împreună. Aceste două criterii, înțelesul și adevărul, definesc propoziția enunțiativă și o deosebesc de celelalte propoziții²⁶.

Cele două stiluri despre care tot vorbim, continental și analitic, înțeleg cu totul diferit natura acestor propoziții enunțiative. Am putea spune că acesta este criteriul principal după care deosebim cele două stiluri de a practica filosofia și estetica la ora actuală. Originea ultimă a acestei diferențe de înțelegere a propozițiilor enunțiativă își are rădăcina în disputa între Frege și Husserl²⁷.

26 Pe larg în, Marie-Dominique Popelard, Denis Vernant, *Elemente de logică*, Traducere de Ioan Vezeanu, Iași, Institutul European, 2013, cap. 5, *Logica contemporană*, pp. 42-64, care prezintă sintetic trecerea de la logica lui Frege, la Russell și Wittgenstein.

27 Am sintetizat în aceste secvențe de curs ideile expuse de Michael Dummett în următoarele capitole: cap. 2, *Turnura lingvistică*, pp. 14-25, cap. 6, *Semnificația la Husserl*, pp. 55-68, cap. 9, *Percepția la Frege*, pp. 97-110, cap. 11, *Percepția la Husserl: generalizarea conceptului de semnificație*, pp. 127-138, în vol. Michael Dummett, ed. cit.

Pentru a înțelege aceste lucruri, trebuie să luăm în considerare faptul că propoziția enunțiativă are un sens lingvistic, unul logic și unul ontologic. Cel lingvistic se referă la semne, cel logic se referă la *forma* în care apar aceste semne, iar cel ontologic se referă la faptul că spun, *ab initio*, ceva adevărat sau fals despre lume. Frege numește această proprietate semantică (de a spune ceva despre) cu noțiunea de *gând*; Husserl și Wittgenstein I cu *stare de lucruri*, ceea ce englezii numesc prin *proposition* sau *alteori prin enunț, statement*.

Prin urmare, enunțul este diferit de propoziție în sens gramatical. Husserl și Wittgenstein I au adoptat o poziție ontologică supremă: când vorbești despre *stări de lucruri* (despre semantica propoziției) vorbești despre lucrurile însele. Înapoi la lucruri, înseamnă înapoi la înțelesuri, la gânduri. Înapoi la înțelesuri echivalează cu analize pure și transcendente ale lui – de la înțelesuri derivate la înțelesurile prime care justifică aceste înțelesuri. De la ceva la ce se arată, la ceva mai profund prin sisteme de reducții.

Dar stările de lucruri sunt înțelese diferit de Husserl, respectiv de Wittgenstein. Aceste stări de lucruri sunt pentru Husserl fenomene, în sensul că ele se arată. Așa se explică sistemul său de reducții prin suspendarea temporară a atitudinii naturale; reducție lingvistică; reducție psihologică; reducție transcendentă ș.a.m.d.. Programul lui este antipsihologist în sens radical, pentru că stările de lucruri nu sunt trăiri psihologice, ci trăiri ale conștiinței transcendente, care diferă de fluxul psihologic al gândirii. Într-o astfel de gândire însă, platonismul nu poate fi evitat: noi mergem îndărăt de la un sens pe care-l detectăm în conștiință, la unul mai profund până la *ego cogito*. Această înaintare către *eu* este un proces de clarificare. Deși Husserl nu i-a dat o dimensiune existențială metodei sale, ci una logică, Heidegger va face pasul care era deja prezent, *in nuce*, la Husserl: de la analiza logică la analiza autenticității *Dasein*-ului.

Prin urmare, deosebirea dintre Husserl și Frege, alături de Wittgenstein I, este legată de felul în care interpretează *stările de lucruri*, adică dimensiunea semantică a propoziției, faptul că ea are sens și prin acest lucru posedă adevăr. Husserl susține că avem un acces nemijlocit prin intermediul gândirii intenționale, în timp ce Frege susține că accesul nu este nemijlocit, ci are loc prin intermediul limbajului. Husserl analizează gândirea însăși pentru că o schimbare de limbaj este una care ține de gândire. Cu alte cuvinte, atunci când schimbăm tipul propoziției enunțiativă schimbăm și mesajul, latura semantică, înțelesul. La Frege gândirea este dată în limbă; dar limba este ambiguă și ascunde mesajul. Tocmai de aceea, ea ascunde și adevărul. Studiem limbajul ambiguu pentru a putea înțelege mai bine gândirea. Erorile sunt legate de limbaj de aici propunerea de scriere ideografică, simbolică. Aceasta este în fond rădăcina filosofiei analitice și a esteticii analitice pe care le putem vedea împreună ca filosofii ale limbajului.

Prin urmare, cele două revoluții, fenomenologică și analitică, sunt semantice; au același punct de plecare *stările de lucruri*, adică semnificația, înțelesul propoziției și, prin aceasta, modalitățile de analiză și stabilire a adevărului. Pe linia lui Husserl, când analizezi semnificația enunțurilor

analizezi omul însuși; dimensiunea este ontologică și, prin Heidegger, existențială. Pe linia lui Frege, când analizezi semnificația enunțurilor analizezi lumea ca atare văzută ca sistem de semne. Obiectele sunt semnele care posedă semnificații atribuite de propozițiile enunțiative.

Rădăcina celor două orientări în raport cu tradiția o constituie analiza judecăților de tip predicativ. Ambele cotituri au plecat de aici, nemulțumite de faptul că multiple probleme nu puteau fi rezolvate fără o întoarcere la această analiză și, prin urmare, întreaga discuție din filosofia continentală s-a mutat asupra propozițiilor enunțiative; ele au devenit, prin sine, un obiect de studiu.

Direcția continentală a „salvat” tradiția printr-o relectură a ei plecând de la conștiința intențională. Husserl nu abandonează judecățile de predicatie, pe care le păstrează eliminând orice formă de psihologism. El păstrează astfel ideea de transcendental, care este o sinteză pe care subiectul o realizează continuu prin sine.

Frege și Wittgenstein renunță complet la aceste tipuri de judecăți în favoarea propozițiilor enunțiative pe care le văd „goale” și încearcă se le umple cu ceva nou. Vom reveni pe larg, cu explicații didactice, asupra acestor distincții subtile.

2. Despărțirea de Platon

Pentru a înțelege schimbările revoluționare pe care cotitura lingvistică le-a adus în practicarea filosofiei, în toate ramurile ei fundamentale, metafizică, epistemologie, etică sau estetică, trebuie să avem o bună reprezentare asupra tradiției europene de gândire care debutează, firește, cu filosofia greacă veche. Explicația este simplă: starea actuală a oricărei întreprinderi intelectuale este un rezultat al tradiției continuu revizuite. Ea este determinată de această tradiție, chiar și atunci când se vrea originală și revoluționară.

Trebuie spus clar că nu se poate răspunde cu sens la nici o întrebare legată de artă și frumos dacă, mai înainte de toate, nu avem o bună reprezentare asupra principalelor paradigme estetice care sunt, totodată, teorii ale artei și frumosului și care, la rândul lor, sunt imersate, într-un context filosofic și cultural mai general. Orice definiție asupra artei va avea loc, fie că vrem, fie că nu vrem, în interiorul unor supoziții implicite, care reprezintă punctul de pornire în orice act actual de definire, evaluare și înțelegere.

Când vorbim despre constituirea istorică a gândirii analitice trebuie să avem în vedere atât elementele de continuitate tematică, ideatică și metodologică a tradiției reflexive europene generată de vechii greci și continuată până în modernitate, cât și elementele de ruptură a tradiției și de propunere a unor noi metode de gândire.

La nivelul conștiinței de sine a gândiri analitice, teoretizată de istoricii filosofiei din interiorul acestui stil de practici filosofice și estetice, accentul interpretativ este pus, de regulă, pe elementele de ruptură cu tradiția. Așa se explică de ce, atunci când se vorbește despre geneza gândirii analitice, istoricii filosofiei încep, cum s-a mai arătat, cu un capitol preliminar pe care-l numesc „cotitura lingvistică” (*linguistic turn*).

În ce sens trebuie să vedem „cotitura lingvistică”, generatoare de gândire analitică, ca pe o despărțire radicală de tradiție? Care sunt filosofii tradiționali de care vrea gândirea analitică să se despartă?

Simplificând lucrurile, din considerente didactice, trebuie spus clar că Platon și Aristotel sunt filosofii de care analiticii vor să se despartă în mod radical. Motivul? Platon și Aristotel nu sunt filosofi singulari, ci gânditorii care au întemeiat principalele paradigme de gândire ce au dominat, mai bine de două milenii și jumătate, tradiția europeană de filosofare. Prin acest efort de desprindere de tradiție, filosofia analitică își propune să pună temele fundamentale ale esteticii într-o altă lumină decât cea cu care filosofii de până acum ne-au obișnuit.

În fapt, în discuție se afla „linia lui Platon”, adică supozițiile filosofiei idealiste europene ce privilegiază ideea de suprasensibil și de forme ideale, ca tipare ale lucrurilor aparente, respectiv „linia lui Aristotel”, filosoful care a formalizat, într-un sistem logic, gândirea naturală și care a susținut că metafizica este forma supremă de cunoaștere. „Știința care e cultivată pentru ea însăși, de dragul cunoașterii, e socotită ca fiind la un nivel mai înalt decât aceea care e studiată în vederea foloaselor ce decurg din ea, după cum, tot astfel, e socotită ca având o valoare mai mare aceea care joacă un rol conducător decât aceea care e în slujba alteia...Cât privește însușirea de a ști totul, aceasta revine în chip necesar aceluia care, în primul rând, are cunoștința universalului, căci el, prin aceasta, cunoaște oarecum tot ce e subsumat universalului”²⁸.

Ideea că „filosofia se numește știința adevărului”²⁹, contravenea flagrant cu opțiunea gândirii analitice care a considerat și consideră și acum că doar științele naturii dau modelul tuturor celorlalte științe. Pe de altă parte, despărțirea de Aristotel a însemnat și despărțirea de logica clasică considerată a fi incompletă și un caz particular al logicii simbolice, matematice, sistematizată la început de secol XX în lucrarea *Principia Mathematica* a lui Bertrand Russel și Alfred North Whitehead. Vom reveni pe larg asupra corelației logice clasice – logică simbolică (matematică).

Care au fost însă principalele teme ale respingerii gândirii platonice ce au influențat filosofia până la apariția celor două cotituri, fenomenologică și analitică? Influența lui Platon asupra tradiției europene de gândire este atât de covârșitoare, încât Alfred Whitehead, într-o expresie celebră, a spus că toată filosofia ce a urmat nu a făcut nimic altceva, decât simple adnotări la gândirea lui Platon. De ce filosofii analitici, inclusiv Wittgenstein, au

28 Aristotel, *Metafizica*, 282b

29 *Metafizica*, V, 1; 1013 a.

căutat o cale de filosofare diferită de cea a lui Platon? Pentru a găsi răspunsul la această întrebare, trebuie, mai întâi, să expunem, într-un mod simplificat, din considerente didactice, structura interioară internă a gândirii lui Platon și a „liniei platoniciene” care a fost contestată de gândirea analitică.

În primul rând, analitiștii au criticat distincția dintre fenomen și esență (aparență și esență). Pentru Platon, în corpusul lumii trebuie să distingem între aparență și esență, între fenomene (ceea ce apare) și ceea ce rămâne mereu identic cu sine, esența exprimată în Idei, care sunt Formele ce conțin lucrurile sensibile. Obiectele multiple ale lumii, lucrurile sensibile, sunt supuse legii devenirii; ele apar și dispar după o scurtă trecere prin lume. Aceste obiecte reprezintă aparența acestei lumi, sunt copii, existențe de gradul al doilea, pentru că ele nu își au temeiul în ele însele. Copiile nu sunt inteligibile pentru că sunt și nu sunt în egală măsură, pentru faptul că ele pier fără să lase nimic în urmă. Dar copiile, fenomenele, lucrurile sensibile, sunt semne pentru ceva mai adânc, pentru ceva care stă în „spatele” lor și care le guvernează modul acesta de a fi și de a nu fi. Aceste existențe din spatele existenței lucrurilor lumii, Ideile, sunt identice cu ele însele, își păstrează perpetuu ființa și modul lor de a fi.

Pe de o parte deci, lumea este una a obiectelor perisabile, sensibile, pe de altă parte lumea este structurată de Idei sau de Forme, ca prototipuri ale acestor copii. Cunoașterea noastră ar trebui să se îndrepte spre cunoașterea Formelor, plecând de la semnele lor, de la aparențe. Lucrurile *participă* la Idei, în sensul că ele le copiază structura, dar fără ca să scoată Ideile din regimul lor de existență.

Lumea ideilor este una inteligibilă, adică o lume care poate fi gândită în mod necontradictoriu, dar care nu este obiect de percepție niciodată. Cu alte cuvinte, nu putem vedea, mirosi, pipăi sau atinge o idee. Am fi tentați să susținem că lumea Ideilor este o creație a minții noastre și că sediul ei s-ar afla în mintea noastră. Or, această ipoteză este inacceptabilă pentru Platon, întrucât nu mai avem temei să susținem caracterul obiectiv al cunoașterii. În realitate, susține Platon, lumea ideilor este o lume în sine, radical deosebită de lumea copiilor și, totodată, de lumea gândurilor noastre văzute ca flux psihologizant al gândirii. Ideile formează o lume transcendentă (lumea de „dincolo”), o lume eternă și invizibilă total separată de lucrurile sensibile, care poate fi accesată prin intelect, dar nu este o creație a acestuia.

Pentru Platon, ideea era „Unul”, numit apoi, de gânditorii moderni cu termenul „Absolut”. Fiecare idee are o semnificație în sine și se raportează la un multiplu care este alcătuit din obiectele care participau la această idee. Există, de pildă, ideea de frumos în timp ce multiplul ei este reprezentat de lucrurile frumoase. Dar noi nu putem cunoaște actual această idee (Frumosul însuși, Frumosul-în-sine), pentru că ea nu face parte din categoria obiectelor obișnuite. „Unul” nu face parte din planul sensibilului, ci din cel al inteligibilului și accesul la acest plan este deschis pe o altă cale decât calea simțurilor, anume pe calea intelectului. Vedem cu ochii obiectele frumoase, dar nu vedem Frumosul din obiectele frumoase. Frumosul în sensul

său absolut nu este, la rândul lui, un obiect frumos pe care îl putem vedea cu ochii. Îl putem „vedea” cu gândirea și putem, cel puțin la nivel de încercare, să-l definim rațional, să „arătăm” (prin definiție) ceea ce este el. Dar, din punct de vedere lingvistic, el nu este o substanță ce se găsește în lucru, ci mai degrabă un adjectiv care se atașează lucrului.

De unde știm totuși de existența acestor Idei și cum le cunoaștem prin gândire? Răspunsul lui Platon este constituit pe ipoteza sufletului nemuritor, de esență divină și pe doctrina anamnezei (a reamintirii). Simplu spus, sufletul este nemuritor, de origine divină și parte a lumii suprasensibile, inteligibile. Unirea lui cu ceea ce este sensibil, cu corpul, în momentul nașterii omului, coincide cu o uitare a naturii divine. Sufletul este capturat de corp și este impurificat de elementele lui materiale. Corpul este, în această situație, o închisoare pentru suflet. Această viziune o găsim cu precădere în *Republica*, *Cartea a VIIa*, (514a521c), în care este expus așa-zisul *Mitul peșterii* și în dialogul *Phaidon*, locurile în care Platon descrie, apelând la metafore, modul în care sufletul își aduce aminte de lumea inteligibilă și încearcă să se elibereze de închisoarea corporală. Prin urmare, noi cunoaștem ceea ce știm deja, dar am uitat.

Toate acestea (doctrina reamintirii, ideea sufletului nemuritor, adevărul conceput ca ceva preexistent, situat în afara lumii) sunt respinse *ab initio* de gândirea analitică. Așa se explică de ce expresia „despărțirea de Platon” este atât de des întâlnită în lumea gândiri analitice și, firește, în cea a esteticii aferente ei.

3. Despărțirea de Aristotel

Gândirea analitică, în totalitatea ei, este antimetafizică, adică se împotrivesc ideii că mintea omenească este capabilă să producă, odată pentru totdeauna, în mod abstract, din imaginație și concepte speculative, o imagine universală și adevărată asupra lumii³⁰. Geneza acestei aspirații către o cunoaștere totală, dedusă din principii veșnice, începe cu Aristotel, în mod special cu lucrările *Fizica și Metafizica*, și a constituit un model de gândire pentru întreaga filosofie europeană. De la Aristotel la Hegel, cei mai importanți reprezentanți ai gândirii europene au dorit să producă un sistem filosofic care să reprezinte, în toate articulațiile lui, o „oglinză” fidelă a întregii lumi.

Gândirea analitică denunță astfel de încercări de „cunoaștere metafizică” considerându-le ca rătăcirii ale minții ce trebuie oprite. Cauzele acestei rătăcirii istorice provin din faptul că oamenii vor să știe mai multe decât le oferă știința, ceea ce este imposibil. Pe de altă parte, sursa acestor

30 A se vedea, George Lăzăroiu, *Dizolvarea problemelor metafizice prin analiza limbajului*, în vol. *Gândire, Limbaj, Realitate*. Programul lui Ludwig Wittgenstein, Editura Cartea Universitară, București, 2002, pp. 36-44.

rătăcirii se află în necunoașterea mecanismelor de funcționare a gândirii și a relației ei cu limbajul. Multe dintre aceste rătăcirii sunt produse, cum spune Wittgenstein, de fascinația pe care o exercită limbajul asupra noastră, atât la nivel morfologic, cât și la cel sintactic.

Pe de altă parte, prin apariția logicii simbolice, matematice, în câmpul culturii europene la început de secol XX, s-a produs și o ruptură radicală față de sistemul logicii clasice a lui Aristotel. Această descoperire epocală a generat un alt mod de a pune și rezolva probleme filosofice și estetice, în cu totul altă cheie decât cele propuse de Aristotel. Pe scurt, despărțirea de Aristotel a însemnat despărțirea de metafizică și, în același timp, despărțirea de supozițiile filosofice care erau implicate în sistemul logicii clasice creat de Aristotel. Vom prezenta pe scurt modul de gândire aristotelic, cu referința la metafizică și la sistemul său de logică, pentru a înțelege mai bine, din interior, ce înseamnă „cotitura lingvistică”.

Prin distincțiile conceptuale și prin sistematica gândirii, filosofia lui Aristotel este constitutivă filosofiei europene. Ca și în cazul lui Platon, orice act de exegeză filosofică și de interpretare fac o trimitere la acești gânditori pentru că ei au creat limbajul filosofiei. Când vorbim filosofic, vorbim în limbajul lui Platon și Aristotel. Ceea ce s-a realizat ulterior, în ordinea limbajului filosofic, sunt adăugiri și rafinări la vechiul limbaj.

Aristotel, pe urmele gândirii grecești presocratice și platoniciene, caută și el elementul care conferă unitate lumii, care explică de ce lumea este o ordine și nu un haos. Filosofia, în sensul tradițional luat în considerare de Aristotel, înseamnă căutarea acelui element comun numit *arché*, (început, principiu) conceput ca fiind factorul explicativ al ordinii lumii, având aceeași poziție ca și axiomele în geometrie. Lumea este o ordine și o unitate pentru că există un principiu, un *arché* al ei care o face să fie ceea ce este și nu altceva. Indiferent de varietatea lor, toate lucrurile au în alcătuirea lor intimă acest *arché*, mai precis, aceste lucruri sunt forme de manifestare ale sale. Pornind de aici, *arché*-ul explică atât unitatea lumii cât și diversitatea ei putând fi reprezentat, cum mai spuneam, destul de naiv, ca butucul care conferă unitate roții formată din diversitatea spițelor. Definiția aristotelică a ideii de principiu are în vedere ceea ce apare invariabil la toți gânditorii care au meditat asupra naturii lui: „Trăsătura comună a tuturor acestor principii este că ele constituie primul punct de plecare datorită căruia un lucru este, ia naștere sau este cunoscut”³¹.

Trei sensuri cuprinde, așadar, termenul de principiu, toate trei derivate dintr-o semnificație universală, din faptul că el constituie „primul punct de plecare”. Principiul este începutul, dar un început care înfăptuiește trei condiții sub care este dat un lucru: ființa sa, matricea sa generatoare și modelul cunoașterii sale.

Ca în multe alte situații, și în aceasta Aristotel produce o diferență între înțelesurile termenilor. În cazul nostru, întâi avem, pentru principiu, semnificația de “primul punct de plecare”, apoi ceea ce este derivat

din aceasta, anume cele trei sensuri enunțate mai sus. Un lucru *este* datorită principiului; ființa sa, așadar, este prinsă de începutul său; ființa este chiar începutul lucrului, de vreme ce acesta constituie condiția sub care lucrul există. Acesta nu trăiește decât prin începutul său, într-un început, căci el îi este ființa.

Dar lucrul ca atare respectă aceleași „reguli” pentru faptul său de a exista? Principiul său este *ceva*; de fapt, principiul *este*, adică este ființa. Fără ființă nu poate fi nimic (altceva decât ea), prin urmare, ființa generează lucrurile. De asemenea, a cunoaște un lucru înseamnă a-i determina temeiul, adică a-i dezvălui ființa. „Primul punct de plecare” al lucrului (gândit în genere) este ființa însăși. Dar primul punct de plecare este altceva decât acel ceva pentru care el este punct de plecare, așa încât cele două – primul punct de plecare și întemeiatul său – se află în orizonturi ontologice diferite. În acest punct, trebuie să facem distincția dintre „metafizic” și „fizic”, între filosofie primă (metafizică și teologie) și filosofie secundă, distincție în absența căreia nu poate fi înțeleasă gândirea aristotelică și nici gândirea filosofică în genere.

Aristotel distinge între mai multe registre de poziționare filosofică a minții noastre ce constituie, în convingerea lui, profilul integral al filosofiei. Așa cum omul, în unitatea sa, este constituit dual din cele două sexe, masculin și feminin, tot astfel și filosofia ca întreg este constituită din poziționări distincte ale minții.

De ce trebuie să postulăm existența a două registre distincte ale actului de filosofare? Pentru că există în fapt o deosebire fundamentală între principiu, între factorul invizibil care conferă lumii unitate de origine și natură, între cel care este prezent pretutindeni în constituția lucrurilor, dar care nu poate fi detectat cu simțuri pentru că el nu este localizabil – între cel care întemeiază lucrurile și le face inteligibile, cel care ne explică de ce lucrurile sunt așa și nu altfel, de ce ele se nasc și mor, care este menirea lor etc. – și lucrurile întemeiate, lucrurile sensibile, cele pe care le putem detecta cu simțurile.

Este clară, așadar, diferența pe care Aristotel o face între două regiuri de existență; cel al principiului și cel al atributului (care, în genere, corespunde însușirii unui lucru). Dar există aici și o diferență a planurilor de discurs teoretic, căci într-un fel se poate vorbi despre principiu și altfel despre lucrurile pe care le întemeiază (le generează, le dă consistența existențială, le face să moară).

Aristotel ne îndeamnă, așadar, să disociem între două tipuri de filosofie: între *filosofia primă* și *filosofia secundă*. Există în *Metafizica* mai multe referiri la această problemă, dar următoarele sunt fragmentele esențiale.

„Sunt prin urmare trei științe teoretice: matematica, fizica, teologia. Fără îndoială dacă există undeva elementul divin, el nu poate fi decât într-o astfel de fire nemișcătoare și separată...printre științele teoretice teologia este cea care ocupă cel mai înalt rang...ne-am putea întreba dacă această filosofie primă se ocupă cu universalul sau cu un gen particular sau cu anumite realități...răspundem: dacă n-ar exista substanță decât acelea alcătuite

de natură, fizica ar fi știința fundamentală...dar dacă există o substanță nemișcată, știința ce se ocupă cu aceasta trebuie să fie anterioară, și ea trebuie să constituie *filosofia primă* (subl. n.), care este și universală, întrucât e primă. Iar obiectul ei va fi de a trata despre Ființă ca fiind, totodată în esența sa, cât și despre atributele ce-i revin în calitatea ei de ființă.” (1026 a); filosofia secundă, numită și *fizică*, are ca obiect natura substanțelor sensibile (1037 a); „știința pe care o căutăm (filosofia primă n.n.) se referă mai degrabă la ceea ce este universal, căci orice definiție și orice știință are ca obiect universalul, nu indivizii. Astfel, ea nu ar fi altceva decât știința genurilor supreme, adică a Unului și a Ființei, căci acestea sunt mai ales genurile pe care le putem socoti că cuprind toate lucrurile...dacă ar dispărea Unul și Ființa, ar dispărea odată cu ele toate celelalte lucruri”. (1060 a).

Referințele aristotelice sunt clare. Aceste două discipline - filosofie primă, filosofie secundă - se deosebesc în ceea ce privește pe de o parte, obiectul lor de studiu (filosofia primă tratează despre Ființă ca fiind, iar filosofia secundă, despre substanțele sensibile) și, pe altă parte, în ceea ce privește rangul.

Astfel, ordinea firească a cunoașterii este de la filosofia primă către cea secundă, deoarece numai după ce am lămurit cunoașterea obiectului cognoscibil în cea mai mare măsură (Ființa ca fiind, pentru acest context) putem cunoaște și ceea ce-i este subordonat (substanțele sensibile). Așadar, putem închipui un unic discurs despre lume, în care partea ce are ca obiect Ființa ca fiind să stea în fața celui ce se ocupă cu substanțele sensibile. „Filosofia primă și filosofia secundă sunt fețe ale filosofiei însăși. Filosofia primă este totodată ontologie și teologie. Ea cercetează temeiul suprem al existenței, universalul (Unul), principiul, Ființa ca fiind, în sine, în structura sa internă. Ea este o meditație asupra principului lumii în sensul în care gândea Parmenide. Dacă admitem că este tot una a gândi cu a fi, așa cum spunea Parmenide, atunci filosofia primă este o meditație asupra șanselor minții noastre de a cunoaște ceea ce în principiu nu poate fi cunoscut. Așadar, filosofia primă este o meditație asupra puterilor minții noastre de a-și însuși teoretic lumea, plecând de la ceea ce este prim și necondiționat. Filosofia secundă se referă la natura lucrurilor, la ceea ce sunt ele în esența lor, în timp ce filosofia primă reprezintă o reflecție asupra condițiilor de posibilitate ale filosofiei secunde”³².

Această distincție dintre filosofia primă și filosofia secundă a fost interpretată de către discipolii lui Aristotel ca o distincție între metafizică și fizică. Se cuvine să reamintim aici că editorii și comentatorii lui Aristotel, dornici să-i prezinte opera într-o ordine riguroasă și exhaustivă, vor numi *Metafizică meta ta physika*) cele 14 cărți venind, corpusul scrierilor aristotelice, după *Fizica*. Așa se prezintă, de pildă, catalogul operelor lui Aristotel elaborat de Andronicos din Rhodos în primul secol al erei creștine.

Părea că o intenție pur ontologică stă la baza primelor clasificări. Doar mult mai târziu metafizica va lua sensul de ceea ce este deasupra, dincolo

de fizică, și se va scrie într-un singur cuvânt (în secolul VI, în catalogul lui Hesychius, și îndeosebi începând cu secolul al XII-lea și cu întrebuintarea pe care i-o dă Averroes). Ea va trimite la cunoașterea rațională a lucrurilor divine și a principiilor naturale ale speculației și acțiunii”.³³ Așa se explică de ce termenul de metafizică, în mod paradoxal, nu apare niciodată în *Metafizica* lui Aristotel.

Gândirea analitică s-a despărțit și de sistemul lui Aristotel de logică expus, în principal, în cele șase cărți ale Organonului: *Categoriile*, în care expune teoria termenilor; *Despre interpretare* în care expune teoria propozițiilor; *Analiticele prime*, ce prezintă teoria generală a silogismului, adică al celui mai simplu raționament; *Analiticele secunde*, care tratează demonstrațiile valide ale silogismului cu propoziții necesar adevărate; *Topicile*, în care se expune teoria silogismului cu premise probabile, (raționamentul dialectic); *Respingerile sofistice* dedicate prezentării paralogismelor (a erorilor logice săvârșite fără intenție) și a sofismelor (greșelilor de logică săvârșite cu intenții explicite de a ascunde adevărul)³⁴.

Trebuie spus clar, că această despărțire nu a fost radicală, precum în cazul abandonării definitive a metafizicii de extracție aristotelică. Gândirea analitică se exercită în contextul logicii simbolice, care a făcut din ea un instrument de lucru filosofic și estetic, dar logica clasică a lui Aristotel este considerată a fi validă în genul ei. În fond, logica clasică este, în mod special teoria propoziției, inclusă ca parte validă în multiple capitole ale logicii simbolice. În rezumat, logica clasică este validă în limitele ei de aplicabilitate.

Prin urmare, definițiile date propozițiilor de către Aristotel sunt și astăzi acceptate: „enunț care afirmă sau neagă ceva despre ceva”³⁵ și, „un șir de sunete având ca înțeles apartenența sau non-apartenența a ceva la subiect”³⁶. La fel de unanim admise sunt și considerațiile lui Aristotel privind statul logicii ca știință a gândirii corecte, plecând de la *forma* gândirii și nu de la conținutul ei. Astfel spus, ideea că logica are în vedere forma logică, adică structura și schemele de organizare a conținutului gândirii este preluată și în definiția logicii simbolice. Pe de altă parte, ideea că logica studiază legile gândirii corecte și a raționamentelor valide este de asemenea acceptată de noua logică.

În sfârșit, din teoria aristotelică au rămas valide și considerațiile sale asupra principiilor logice care sunt precondiții ale gândirii corecte. Am putea spune că Aristotel elaborează primul model conceptual al minții omenești în întrebuintarea ei rațională, argumentativă, cercetând condițiile formale care fac posibile înseși mecanismele de funcționare a gândirii. Iată pe scurt, enunțurile standard ale acestor principii ale gândirii ale logi-

33 Anne Baudart – *Aristotel*, în vol. *Istoria filosofiei. I. Gândirile fondatoare*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 64.

34 A se vedea, Aristotel, *Organon*, Volumul I și Volumul II, Traducere, studiu introductiv, introducere și note de Mircea Florian, Editura IRI, București, 1997.

35 Aristotel, *Analitice prime*, I, 1, 24 a

36 Ibidem, V, 17, a.

cii clasice formulate de Aristotel, și apoi completate și rafinate de Leibniz, principii care sunt admise și de logica simbolică.

Cum știm, există patru principii logice: „1) *Principiul identității*, formulat sintetic de Leibniz astfel: „fiecare lucru este ceea ce este”. 2) *Principiul noncontradicției* formulat de Aristotel (una dintre variante): „este peste putință ca unuia și aceluiași subiect să i se potrivească și totodată să nu i se potrivească sub același raport unul și același predicat”. 3) *Principiul tertului exclus*, tot în formularea lui Aristotel: „dar nu e cu putință nici ca să existe un termen mijlociu între cele două membre extreme ale unei contradicții, ci despre orice obiect trebuie neapărat sau să fie afirmat sau negat fiecare predicat”. 4) *Principiul rațiunii suficiente*, formulat de către Leibniz: „nici un fapt nu poate fi adevărat sau real, nici o propoziție veridică fără să existe un temei, o rațiune suficientă pentru care lucrurile sunt așa și nu altfel, deși temeiurile acestea de cele mai multe ori nu ne pot fi cunoscute”³⁷.

Ce sunt aceste principii logice, așadar, în absența cărora gândirea este de neconceput?

Urmând sugestiile lui Aristotel cât și pe cele ale lui Leibniz, trebuie să ne reprezentăm aceste principii ale gândirii, prin analogie, cel puțin ca importanță și poziție, cu felul în care gândim axiomele sau postulatele în geometrie. Astfel, ca și axiomele geometriei, principiile gândirii sunt ceva original, ceva prim și nederivat. Ele sunt enunțuri indemonstrabile, adevărate prin ele însele, care se impun constrângător minții noastre, tot așa cum axiomele ni se impun prin evidență. Ce înseamnă acest lucru? Noi nu putem gândi contrariul acestor enunțuri fără să intrăm în conflict cu gândirea noastră însăși. Încălcarea lor produce stări de disconfort intelectual, tensiuni cognitive pe care le resimțim și de care tindem să ne eliberăm imediat pentru a redobândi dispoziții de echilibru cognitiv.

Cum spuneam, în calitate de enunțuri prime și nederivate, adevărate prin ele însele, principiile sunt indemonstrabile. Dacă ele ar fi demonstrabile, atunci ar decada din condiția lor de principii. Cum subliniază și Aristotel de mai multe ori în *Topica* - cu referință la obiectul dialecticii ca știință ce are menirea de a lumina aceste certitudini fundamentale - principiile pot fi arătate, dezvăluite, cercetate ori examinate, fără a putea fi demonstrate, adică deduse din alte premise. Ele sunt, așadar, premise prime, adevăruri prime din care deducem *celelalte* adevăruri.

Principiile întemeiază, sunt temei (bază, fundament) pentru tot ceea ce noi rostim și enunțăm. Dar acestea, la rândul lor, pentru a fi acceptate de gândire, nu trebuie să fie întemeiate? Cu alte cuvinte, dacă principiile logice prescriu celorlalte enunțuri exigența de a fi întemeiate, această exigență nu trebuie extinsă, cum este și firesc, chiar și asupra lor? Cum se întemeiază, așadar, principiile?

Fiind legi de maximă generalitate, principiile logice nu pot fi derivate din alte legi mai generale. Nu putem produce, în cazul lor, o demonstrație. Pe de altă parte, ele nu pot fi întemeiate, sprijinindu-se pe alte propoziții,

37 A se vedea, Dragan Stoianovici, Teodor Dima, Andrei Marga, *Logică generală*, Editura Didactică și Pedagogică, 1991, pp. 33-43.

căci acestea din urmă le presupun. Întrucât, oricum am proceda, ar trebui să întemeiem principiile plecând de la propoziții ce presupun principiile logice, o întemeiere directă nu este posibilă. Rămâne însă posibilitatea întemeierii indirecte: arătând ce consecințe ar avea considerarea principiilor logice ca propoziții false. Aici ne stau la îndemână două căi: 1. *Să arătăm că negarea adevărului unui principiu presupune adevărul aceluia principiu...* Să ne imaginăm un interlocutor care susține: „Eu neg că A este A”. I se poate replica: „Deci consideri că negația ta este negație?” Consecvent, el va răspunde: „Firește”. La care se poate observa: „Deci presupui că A este A, adică tocmai ce negi. Dacă negi că A este A, atunci trebuie să negi tocmai propoziția care neagă. Căci fără a presupune principiul identității nu se poate în genere spune ceva, nici, așadar, negarea principiului; 2) *Să arătăm că admiterea falsității principiilor poate avea consecințe absurde:* ...dacă „A nu este A”, atunci „A este non A”, deci este B sau C, sau D, ș.a.m.d., deci este orice. Un obiect este orice obiect. Considerând fals principiul identității nu se mai pot distinge diferitele obiecte, fiecare putând fi orice.³⁸

Principiile despre care vorbim sunt *principii logice* (fundamente ale gândirii omenești sănătoase) și *nu principii ale logicii*, ca disciplină teoretică. În această calitate, așadar, în ordine antropologică, principiile sunt structuri inerente, dispoziții de orientare, forme fundamentale de organizare ale minții omenești care particularizează genul uman în raport de alte viețuitoare. Ele aparțin speciei umane (omului generic) în sensul că sunt prezente, fără excepție, la toți oamenii, indiferent de contextele și particularitățile de viață ale indivizilor umani: limbă, cultură, vârstă, sex, grad de civilizație etc. Prezența și acțiunea principiilor logice este universală. Ele se impun în mod necesar minții noastre și sunt pretutindeni aceleași. Așa cum de pildă, realizarea funcțiilor digestive sau de circulație ale sângelui sunt total independente de faptul că noi cunoaștem sau nu biologie umană, tot astfel acționează și principiile logice. Ele ne direcționează gândirea și fac posibile procesele de vorbire și de cunoaștere, chiar și atunci când nici măcar nu am auzit de ele.

Principiile logice, în calitate de structuri ale gândirii omenești generice, reprezintă cel mai important element de unitate la nivelul speciei umane. Posedăm aceste structuri în calitatea noastră de oameni; ele ne sunt date prin simpla noastră apartenență la specia om. Principiile logice, cum spuneam, nu sunt supuse controlului voinței. Orice minte sănătoasă le resimte ca pe niște tipuri de exigențe, de constrângeri interioare și norme obligatorii de comportament intelectual. Numai respectarea lor asigură performanțe gândirii, fiind totodată și un veritabil test de sănătate mintală. De regulă, starea de boală mintală este însoțită de încălcarea principiilor logice.

Dar ce înseamnă că principiile logice sunt forme fundamentale ale gândirii? Iată o întrebare dificilă la care este foarte greu de răspuns în termenii familiari ai experiențelor noastre de viață. Ele nu pot fi reprezentate

prin analogie cu formele aparținând geometriei euclidiene pentru că nu posedă același grad de intuitivitate. Am putea să gândim aceste forme fundamentale ale gândirii ca pe niște matrice sau tipare care preexistă înaintea materialului care urmează să fie „format”? Nu. Pentru că actul gândirii ca act viu, în ordine logică, este o unitate între conținut și formă. Noțiunea, de pildă, ca formă a gândirii, apare totdeauna în mod efectiv, într-o unitate solidară cu conținutul pe care îl presupune.

Numai la o analiză logică noi distingem ceea ce apare întotdeauna solidar. Gândirea apare în mod actual, se manifestă ca prezență, întotdeauna în procesele și actele sale de argumentare și raționare. Prin urmare, prin gândire trebuie să înțelegem un mecanism funcțional ce posedă structuri sau forme, bănuite și detectate numai printr-o analiză a conținutului gândirii. Motivul este simplu. Formele gândirii sunt forme ale unor conținuturi, adică anumite tipuri de relații de ordine, ierarhice, topologice etc., care ordonează acest conținut.

În condițiile faptului viu al gândirii, noi resimțim psihologic existența acestor forme la nivelul unor constrângeri interne în sensul că, de pildă, nu putem să negăm ceea ce abia am afirmat fără să simțim un disconfort mental și fără ca preopinentul, companionul nostru de dialog, să sesizeze instantaneu contradicția în care ne aflăm. Așadar, aceste forme fundamentale ale gândirii sunt modalități permissive dar și restrictive de organizare a discursului nostru. Ele acționează la nivelul gândirii constrângător, tot așa cum acționează constrângător la nivelul naturii orice lege, orice raport constant și ordonator între diversele fenomene fizice, chimice ori biologice. Din această perspectivă, principiile de gândire pot fi concepute ca adevărate legi logice, ca raporturi constante (prime și nederivate din alte raporturi) între diferitele conținuturi de gândire, actuale sau trecute și stocate în limbaj.

În calitate de legi logice fundamentale, principiile gândirii fundează toate celelalte legi și operații logice. Sau, în aceeași calitate, propozițiile adevărate nu sunt posibile decât presupunând adevărul anumitor principii logice. „Când, de exemplu, formulez o propoziție privind camera în care mă aflu, cu pretenția că propoziția este adevărată, angajez presupoziția că *această cameră este această cameră*. Dacă aș admite că *această cameră nu este această cameră*, atunci nu aș putea formula o propoziție adevărată despre această cameră. O astfel de propoziție este posibilă doar presupunând că această cameră este identică cu sine – admitând, deci, principiul identității. Principiile logice sunt propoziții necesare, obligatorii, pentru a putea formula alte propoziții adevărate și a ne putea asigura de adevărul lor”³⁹.

Legile logice fundamentale întemeiază celelalte legi logice care sunt prezente în toate raporturile formale dintre tipuri de propoziții categorice de tipul S-P. Subiectul (S) și predicatul (P) sunt noțiuni care sunt puse în relație de formele verbului a fi sau a nu fi, precum și de semne de cantitate „toți”, „unii”, iar aceste propoziții puse la rândul lor în relație formează

raționamente. Prin raționament, sau inferență, înțelegem posibilitatea gândirii de a deduce, prin respectarea principiilor și legilor logice, anumite propoziții numite concluzii, din alte propoziții numite premise. Dacă premisele sunt adevărate și nu facem greșeli de logică, atunci și concluziile sunt adevărate după principiul, „de la adevăr la adevăr”.

Vom caracteriza pe scurt elementele implicare în raționament. Ele sunt tratate de orice manual de logică clasică în capitole diferite: teoria noțiunilor (sau logica termenilor), teoria propozițiilor categorice (sau a judecăților), teoria raționamentului.

Pe scurt, noțiunea este forma fundamentală a gândirii. Ea este „esență”, adică o abstracție din multitudinea de proprietăți sensibile ale obiectelor. Ceea ce reține noțiunea dintr-o clasă de obiecte reprezintă acele elemente care sunt constante și invariabile în timp. Ex. „omul ca ființă rațională” este o proprietate esențială, invariabilă și universală a tuturor indivizilor umani. Prin urmare, noțiunile sunt sinteze ale unor proprietăți reale (clase) de obiecte care nu sunt la rândul lor obiecte.

Teoria propozițiilor categorice sau cum mai sunt numite a judecăților, reprezintă explorarea modului în care noțiunile sunt conectate între ele prin cuvinte de legătură. Această teorie propune modelul gândirii esențialiste în judecata de tip S-P, în care „este” unifică subiectul (individualul) cu proprietatea, cu esența (generalul); Subiectul reprezintă substanța (obiectul care subzistă prin el însuși), iar predicatul proprietățile. Acestea sunt judecări de predicatie sau de sinteză obiect-proprietate. Verbul „este” e existențial, în sensul că leagă realitatea de gândire și invers. Supoziția de realitate este o necesitate ontologică a gândirii.

Când spunem ceva într-o judecată despre corelația subiect-proprietate, noi ne referim la realitatea însăși. „Este” are însă, în același timp, și funcție de copulă, de legătură care nu afectează corelația dintre S și P și care nu este implicată în evaluarea adevărului propozițiilor.

Teoria silogismului se referă la analiza celui mai simplu raționament, format din două premise și o concluzie; el este analizat de Aristotel pentru a extrage legile de validare, adică de corectitudine formală a raționării. Lucrurile sunt complexe, dar nu complicate. Toate manualele de logică prezintă cu limpezime această teorie aristotelică ce constituie elementul esențial de studiu la nivel de liceu. teoria clasică a logicii⁴⁰.

În final, trebuie să reținem un lucru esențial. Logica clasică, aristotelică, este încorporată, cum vom remarca, în conținutul logicii simbolice și acceptată pentru rigoarea și științificitatea ei. Dar, ceea ce este respins *in mod categoric* de către toți filosofi și esteticienii care lucrează în cheie analitică sunt supozițiile filosofice ale acestei logici.

Astfel, toți acești filosofi, în frunte cu Wittgenstein, resping ideea că gândirea produce *sinteze*, adică prin unificarea subiectului și predicatului dintr-o propoziție categorică se unifică și realitatea la care ea se referă. Un al doilea aspect al gândirii aristotelice respins de Wittgenstein este *substanțialismul și esențialismul*.

40 A se vedea, Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Ediția a II-A revizuită și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, cap. VIII, *Școala lui Aristotel*, pp. 136-190 care a stat la baza redactării acestui capitol.

În ceea ce privește primul aspect, gândirea ca sinteză între propoziții și lucruri, pentru Aristotel nu era o problemă faptul că unificarea din minte realizată de propoziții era în același timp o unificare a lucrurilor însele, întrucât acestea erau pre-unificate în conceptual de logos, unitate a minții și lumii; când eu vorbesc logosul vorbește în mine; apoi „este” funcționează atât existențial, cât și ca legătură, copulă.

Respingerea substanțialismului este legată de prima supoziție, a minții ca sinteză a ceea ce este mental și extra-mental. Aici argumentația este laborioasă, dar ușor de înțeles.

Astfel, când vorbim despre subiectul logic, „S”, dintr-o propoziție categorică, noi plecăm de la premisă că acest „S” stă pentru ceva ce există în mod individual, indiferent de faptul că este numit sau nu. Așadar, „S”, denumește o „substanță”, ceea ce există în mod individual și subzistă prin sine. Lumea întreaga este compusă din lucruri care își păstrează propria lor individualitate în virtutea principiului identității; nu există două lucruri identice, pentru că dacă ar fi identice nu ar mai fi lucruri pe care să le deosebim. Așadar, proprietatea „primă” a lumii constă în identitatea cu sine a lucrurilor individuale care posedă proprietăți exclusive și, deopotrivă, comune cu celelalte lucruri individuale. În alți termeni, lucrurile sunt ceea ce sunt în ființa lor. Din această identitate deducem apoi că ele sunt în egală măsură și deosebite; în ciuda identității manifeste, lucrurile sunt înrudite, participă la ceva ce le este comun. Am putea spune că proprietatea generală a acestor individuale constă în faptul că, dintr-o perspectivă logică, ele mai înainte *sunt* și, abia după aceea, ele *sunt cu proprietăți*; altfel spus, proprietatea generală a lucrurilor individuale este dată de faptul existenței lor, de faptul lor de fi *lucru individual* înainte de a fi *lucru individual cu proprietăți*. Putem vorbi, spune Aristotel, despre individ în genere, ca schemă și model a ceea ce reprezintă fiecare lucru individual luat în parte. O teorie asupra lumii, respectiv o reprezentare globală a ei este o reprezentare a individualelor, un „tablou” al relațiilor armonice dintre ele.

Individualele reprezintă substanța lumii, fundamentul ei ultim. Ea este clasa cea mai generală în care sunt incluse obiectele lumii. Ea este, spune Aristotel, permanent subiect fără să se afle într-un subiect concret. Cu alte cuvinte, despre substanță, despre ceea ce este ca individual. vorbim în permanență atunci când ne referim la lucruri, pentru că ea intră în compunerea tuturor lucrurilor, fără ca la rândul ei să fie un lucru. Substanța este, în calitate de substrat, temeiul tuturor lucrurilor.

Dintr-o perspectivă logică, substanța este întotdeauna subiect, cu toate că ea nu se găsește niciodată într-un subiect individual, iar din punct de vedere ontologic, substanța este realitatea de la care plecăm întotdeauna și care are ca unic atribut existența. Existența nu se argumentează ci se afirmă, altfel spus, despre substanță în mod propriu nu putem spune nimic altceva decât că ea este prin predicatele ei universale, numite de către Aristotel categorii. În sens strict, categoriile sunt predicate ale substanței. Asimilarea substanței cu individualul implică o serie întreagă de dificultăți teoretice pe care Aristotel le rezolvă prin distincția dintre *substanță și*

substanță primă. Individualul generic este substanța, iar individualitățile concrete sunt considerate de Aristotel substanțe prime. Aristotel vorbește despre substanța primă, despre individualitatea concretă, ca despre *singura existență reală în lume* și, totodată, despre substanță și despre individualitate în genere ca fiind cele mai generale realități ale lumii, fără de care lumea nu poate fi înțeleasă.

Individualul generic posedă ca proprietăți primare materia și forma, adică un anumit conținut și, respectiv, o anumită structură. Această distincție este realizată de Aristotel plecând de la sugestiile individualităților concrete. Lucrurile concrete se deosebesc între ele prin materie și formă, prin conținuturi și contururi. Forma este hotărâtoare în ceea ce privește individualitatea unui lucru concret; identitatea unui lucru este dată de forma lui. Așa se explică de ce Aristotel acordă ideii de formă universalitate. Lucrurile individuale pot fi văzute într-o ierarhie existențială prin faptul că există o ierarhie a formelor. Lucrurile (individualele) sunt identice cu ele însele prin materia și forma pe care o au, dar, în același timp, forma fiecărui lucru este plasată într-o ierarhie a formelor care determină o asociație a lucrului individual cu lumea în care este plasat. Prin materie și formă Aristotel explică atât individualitatea lucrurilor, cât și participarea lor la universal.

Aceste supoziții sunt respinse, cum vom remarca, de gândirea analitică care a produs o critică demolatoare sub influența decisivă a operei logice și filosofice a lui Bertrand Russell (1872-1970) și G.E. Moore (1873-1958), dușmanii tuturor formelor de speculație metafizică nesustținute pe o bază logică riguroasă. Împreună, Moore și Russell, și-au concentrat critica asupra doctrinei idealismului britanic reprezentat de Francis Herbert Bradley (1824-1924) și J. M. Mc. Taggart (1866-1925), acuzați de faptul că în argumentația lor există mari confuzii logice.

Metafizica, de sorginte platoniciană și aristotelică, așa cum este prezentă la cei doi filosofi, nu este falsă, ci lipsită de sens, susține Russell, pentru că se face o confuzie logică între „este” al predicăției și „este” al identității. Nu putem confunda, cum mai arătam, enunțul „Luceafărul de dimineată este Luceafărul de seară” în care „este” indică identitatea logică, cu propoziția „Artistul acesta este talentat” în care „este” indică predicăția sau, într-o altă aserțiune, „Colo departe este o colină verde” în care „este” indică existența⁴¹.

Vrând să elimine această confuzie, Russell se va concentra asupra analizei propozițiilor de predicăție, etapă în creația sa numită mai târziu atomismul logic în care se încadrează, de altfel, și Wittgenstein cu lucrarea *Tractatus logico-philosophicus*. Atomismul logic elaborat de Russell este în fapt o interpretare filosofică a lucrării *Principia Mathematica*, apărută în trei volume (1910-1913) și elaborată împreună cu A. Whitehead (1861-1947), lucrare

41 A se vede, Bertrand Russell, *Problemele filosofiei*, Traducere de Mihai Ganea Studiu introductiv: Mircea Flonta, București, Editura All, 2004, în mod special capitolele: *Adevăr și fals*, pp. 103-106; *Cunoaștere, eroare și opinie probabilă*, pp. 108-117; *Limitele cunoașterii filosofice*, pp. 126-136; *Valoarea filosofiei* pp. 136-143.

în care se face trecerea de la logica clasică a lui Aristotel la logica matematică sau logica simbolică. Ea cuprinde logica simbolică standard, expusă într-un imens inventar de teoreme logice și matematice și, totodată, programul logicist care argumentează că matematica este o parte a logicii, mai precis, o logică aplicată.

Russell, își exprimă convingerea că structura noii logici matematice poate oferi un model perfect al întregii cunoașteri umane. Cum? Simplu, răspunde Russell. Dacă plecăm de la premisa că a cunoaște înseamnă a formula propoziții cu sens, al căror adevăr poate fi stabilit printr-o relație de corespondență cu stările de fapt pe care le exprimă, atunci trebuie, pentru a avea o cunoaștere autentică, să stabilim la ce se referă aceste propoziții, ce denotă ele, ce referință posedă.

Pentru a realiza această operație trebuie mai întâi, susține Russell, să procedăm la o standardizare a limbajului natural după regulile stabilite de *Principia Mathematica*. De exemplu, enunțul „Caius Cezar este dictator roman”, poate fi transpus într-o schemă propozițională elementară de tipul $F(x)$, în care F este dictator roman iar (x) este Iulius Cezar. Aceste scheme pot deveni adevărate sau false în funcție de interpretarea asociată. Cum se știe, limbajul natural este plin de imprecizii și ambiguități și, prin urmare, structura lingvistică maschează de multe ori adevărul logic. Prin urmare, prima operație în cercetarea adevărului constă într-o analiză logică a limbajului, astfel încât ambiguitățile structurii limbii naturale să fie eliminate pentru a se pune în evidență, cu toată claritatea, structura logică a unei propoziții.

Russell, face distincția dintre propozițiile atomare și propoziții moleculare. Primele, propozițiile atomare, sunt cele mai simple propoziții și, în această calitate, ele nu pot fi descompuse în alte propoziții mai simple. De exemplu, „Cezar este student” este o propoziție atomară al cărei adevăr sau fals poate fi stabilit pentru că ea se referă, prin subiectul ei, la un nume propriu, „Cezar”, iar prin predicatul ei, „student”, la o însușire a acestuia.

Dacă și numai dacă, subiectul denotă un lucru individual (sau un nume) iar predicatul o însușire (caracteristică) a lui, atunci propoziția atomară furnizează informații asupra lumii, fiind deci un enunț care ne dezvăluie că lumea este alcătuită din fapte și că acestea sunt atomare (nedecompozabile). Pentru a judeca care sunt stările reale ale lumii, faptele ei, trebuie să punem într-o relație de corespondență faptele atomare cu propozițiile atomare.

Propozițiile moleculare, în schimb, sunt derivate și deduse din propozițiile atomare, dar ele nu mai adăugă informații despre stările de fapt. Adevărul lor este stabilit prin reducerea lor la propozițiile atomare. Consecințele filosofice ale analizei lui Russell sunt dintre cele mai importante. Filosofia și, mai ales, metafizica, susține Russell, nu se referă la fapte și propoziții atomare, ci la propoziții generale care nu descriu fapte. Ca atare, propozițiile filosofiei sunt lipsite de sens întrucât nu sunt nici adevărate nici false⁴².

Lucrurile nu s-au oprit aici. Russell nu numai că a inaugurat tradiția unei gândiri analitice pentru care clarificarea conceptelor de bază este o

42 A se vedea, Bertrand Russel, *Matematica și metafizicienii*, în vol. *Misticism și logică și alte eseuri*, Traducere din limba engleză de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2011, pp. 84-108.

condiție a filosofiei, ci a alimentat și ideea susținută de Wittgenstein, în prima lui etapă de gândire, în *Tractatus logico-philosophicus*, cum că activitatea filosofică prin excelență este o activitate de analiză a limbajului. Limitele limbii sunt, totodată, limitele gândirii, iar toate problemele metafizice iau naștere din dorința de a spune ceva ce nu poate fi spus⁴³.

Asupra acestor chestiuni vom reveni pe larg în următoarele secvențe de curs.

4. Constituirea istorică a gândirii analitice

Filosofia analitică și, firește, estetica sau etica aferentă ei, impresionează pentru modul în care se produce o sinteză organică între diversitate și unitate⁴⁴.

Pe de o parte, această gândire este produsă de cercetători și cadre didactice, universitari care constituie o familie numeroasă fără alte legături decât cele de „origine”. Fiecare membru al familiei își caută un loc în viață și-și urmează propriul destin. În interiorul acestei familii există o dezbinare totală. Fiecare dintre cercetători avansează un punct de vedere personal asupra unor teme și subiecte, exprimate în articole științifice și cărți de specialitate, pe scurt o activitate de explorare și cercetare, pe care toți ceilalți membri ai familiei o evaluează critic, prin analize conceptuale și logice și prin căutarea „cu lupa”, a unor puncte slabe ale argumentației. Ideea de argumentare rațională⁴⁵ și de obținere a unui acord prin proceduri raționale și/sau experimentale sunt caracteristicile de bază ale acestui stil de gândire.

Din acest punct, atunci când vorbim despre filosofia analitică avem în vedere un grup de filosofi grupați mai degrabă pe valuri cronologice, pe vârste, și nu pe înrudiri tematice. Bernard Bolzano, matematician și filosof, descoperitorul ideii de funcție matematică, Gottlob Frege, fondator al logicii simbolice alături de Giuseppe Peano, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein I (cel din prima parte a operei sale, în mod special, lu-

43 A se vedea, Bertrand Russell, *Istoria filosofiei occidentale*, Traducere din engleză de B. Stoianovici, București, Editura Humanitas, 2005, Vol. II, cap. XXXI, *Filosofia analizei logice*, pp. 34-348.

44 Am redactat acest capitol urmând, între altele, sintezele și sugestiile lui James Opie Urmson, *Philosophical Analysis: Its Development between the Two World Wars*, Oxford University Press, 1956. Lucrarea poate fi consultată la adresa: <https://archive.org/details/PhilosophicalAnalysisJ.O.Urmson/page/n219/mode/2up>. Am consultat, de asemenea, Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, București, Editura Compania, 2014, cap. *Filosofia analitică*, pp. 265-308; Anton Hügli, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul XX*, Traducere de Andrei Apostol, Mihnea Căpraru, Cristian Lupu, Marius Mureșan, Marius Stan, Volumul 2, *Teoria științei, Filosofia analitică*; Mircea Flonta, *Ce este filosofia analitică?* în vol. *Răspântii ale gândirii*, București, Editura Humanitas, 2017, pp. 59-87; Bertrand Russell, *Istoria filosofiei occidentale*, Traducere din engleză de B. Stoianovici, București, Editura Humanitas, 2005, Vol I și Vol. II.

45 Latinescul „argumentum”, trimite la verbul „arguo” care înseamnă „a declara”, „a da la iveală”, „a denunța ca greșit”, „a acuza”; „argumentum” mai înseamnă „probă”, „dovadă”, „indiciu”, „temă”, „cuprins”, „piesă de teatru”, „punere în scenă”. Cf., Sebastian Grama, în vol. *Pentru ce istoria filosofiei?* Volum coordonat de Gheorghe Vlăduțescu, București, Editura Paideia, 2003, p. 57.

crarea *Tractatus Logico-Philosophicus*) și Rudolf Carnap, sunt considerați întemeietorii gândirii analitice.

Acesta este valul de gânditori care, atunci când vorbesc despre filosofie, se raportează la științele exacte, logică, matematică, științele naturii și la faptul că modelul de cunoaștere pentru orice întreprindere intelectuală cognitivă, îl oferă știința. Simplu spus, orice demers de cunoaștere, trebuie să fie în genul cunoașterii științifice.

În opinia acestora, tradiția metafizică venită pe liniile lui Platon și Aristotel, nu este nici adevărată și nici falsă. Ea trebuie respinsă pentru că este lipsită de sens, întrucât folosește ca mijloc de construcție teoretică limbajul natural, care este imprecis și polisemantic.

Prin urmare, cunoașterea se poate realiza doar dacă acest limbaj poate fi simbolizat și formalizat, pe linia indicată de știință. Toți acești filosofi din primul val al gândirii analitice folosesc ca instrumentar de filosofare logica și spiritul științific în rezolvarea problemelor de natură filosofică. Filosofia nu este și nu poate fi o știință pentru că ea se referă la lucruri abstracte și nu la obiecte concrete, la entități individuale. Sarcinile teoretice ale filosofiei se restrâng la clarificarea propozițiilor științei și la cercetarea fundamentelor acestora. Unii dintre acești filosofi, cum este de pildă Carnap - un membru de frunte ai Cercului de la Viena care grupa filosofi ce considerau că *Tractatus Logico-Philosophicus* a lui Wittgenstein este cartea de căpătâi a gândirii analitice - și-au îndreptat atenția către găsirea de criterii precise de demarcație dintre știință și filosofie⁴⁶.

Cel de-al doilea val de filosofi analitici, întemeietorii filosofiei limbajului⁴⁷, George Moore și Ludwig Wittgenstein II (în partea a doua a creației sale, în mod special, lucrarea *Cercetări filosofice*), Gilbert Ryle, John Austin, Peter Strawson ș.a.m.d., sunt gânditorii care au considerat că analiza limbajului comun, a felului în care vorbesc oamenii este fundamentală pentru a înțelege nu doar practicile lor comune de viață, ci și celelalte activități intelectuale, inclusiv cele legate de activitatea științifică. Limbajul obișnuit se fundează pe reguli sintactice și semantice ascunse vorbitorilor. Așa s-a născut *filosofia limbajului comun* (*ordinary language philosophy*) și preocupările de sintaxă, semantică și pragmatică care a unificat științele filologice, lingvistica și gramatica, cu analizele logice și conceptuale⁴⁸. Întemeietorii acestei direcții au fost George Moore și Wittgenstein II, iar în această linie interpretativă se situează, cum vom arăta pe larg, și esteticienii care lucrează în cheie analitică.

George Moore, critică orientarea logicistă radicală a primului val de gânditori analitici, argumentând că pentru a înțelege rătăcirile metafizi-

46 A se vedea, Rudolf Carnap, *Noua și vechea logică*, Traducere de Alexandru Boboc, București, Editura Paideia, 2000, în mod special capitolul, *Depășirea metafizicii prin analiza logică a limbajului*, pp. 37-72.

47 A se vedea, Michael Devitt, Kim Sterenly, *Limbaj și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, Traducere și cuvânt înainte de Radu Dudău, Iași, Editura Polirom, 2000, în mod special capitolele, *Introducere* pp.26-35 și *Adevăr și referință*, pp. 39-60

48 Jan Riis Flor, *Ce este filosofia analitică*, în vol. Anton Hügli, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul XX*, Traducere de Andrei Apostol, Mihnea Căpraru, Cristian Lupu, Marius Mureșan, Marius Stan, Volumul 2, *Teoria științei, Filosofia analitică*, pp. 39-40.

cii, trebuie să se analizeze simțul comun, adică intuițiile „sănătoase” ale oamenilor care vin în conflict cu speculațiile filosofice.

Lucrarea sa fundamentală, în care critică idealismul care domina gândirea engleză din acea perioadă, *Principia Ethica*, argumentează că această disciplină trebuie să renunțe la speculații despre natura umană, despre generarea răului în lume ș.a.m.d., și să analizeze limbajul obișnuit al oamenilor atunci când vorbesc despre bine sau rău, despre fapte bune și fapte rele, despre evaluări etice ș.a.m.d. Moore este, cum spunem noi astăzi, un particularist, pentru că el critică universalitatea principiilor și invariabilitatea temeiurilor morale în relația dintre acțiunile non-morale și semnificațiile lor morală. În analizele sale morale, el are în vedere doar enunțurile curente singulare pe care le extrage din practicile curente de viață, cu scopul de a arăta care sunt semnificațiile implicite ale acestor enunțuri. „Analizele conceptuale”, inițiate de Moore în zona limbajului eticii, au fost preluate apoi și de alte domenii de explorări umaniste, inclusiv de către estetică. În înțelesul lui Moore, a produce o analiză conceptuală prin care stabilim semnificații ale faptelor încorporate în limbaj, trebuie să parcurgem un drum de la complex la simplu. Cu alte cuvinte, propozițiile și raționamentele complexe, care se referă la abstracții, la ceva intangibil, trebuie descompuse în părți mai simple care se referă la lucruri concrete și intuitive. Apoi, plecând de la aceste adevăruri ale simțului comun, ne întoarcem la punctul de plecare pentru a înțelege dacă propozițiile complexe sunt purtătoare de semnificații reale sau nu⁴⁹.

Poziția sa de apărător al ideii de „simț comun”, pe care îl putem interpreta, urmând sugestiile limbii engleze, ca un „simț al realității” este exprimată într-un scurt articol, *A defence of Common Sense*⁵⁰, în care Moore face o tipologie a unor adevăruri indubitabile aflate în posesia noastră. Astfel, de pildă, faptul că există realitate obiectivă nu poate fi negat, așa cum fac unii filosofi de la Berkeley încoace. Această realitate este probată, în fiecare zi, chiar de corpul nostru, de faptul că mâna stângă poate atinge mâna dreaptă și viceversa, că noi simțim durere și plăcere, că îmbătrânim etc. Filosofii, în încercarea lor de a reflecta lumea ca ansamblul de fapte unitare, trebuie să țină cont de aceste adevăruri de bun simț. Din această perspectivă, nu pot fi susținute ideile de tip platonice care susțin că realitatea pe care noi o vedem și pipăim este o iluzie și că reale sunt doar închipuirile și abstracțiile noastre produse de imaginație.

Wittgenstein va continua aceste intuiții ale lui Moore, în perioada de maturitate, pentru a propune analize conceptuale de detaliu asupra marilor rătăcirii ale metafizicii, dar și pentru a reîntemeia, pe fundamente solide, discipline umaniste precum estetica. În fapt, *Prelegerile despre estetică*, constituie modelul după care s-au condus și se conduc în continuare reprezentanții esteticii analitice. Asupra acestor probleme vom reveni pe larg în capitolul care se concentrează pe prezentarea gândirii lui Wittgenstein II.

49 Ibidem, pp. 41-51.

50 A se vedea, George Moore, *A defence of Common Sense*, http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/moore_commonsense.pdf

Lucrarea ce va marca decisiv modul în care gândirea analitică își poate transfera instrumentele de analiză din zona matematicii, logicii și științelor exacte, în universul disciplinelor umaniste este *The concept of Mind*⁵¹ a lui Gilbert Ryle (1900-1976), apărută în 1949. Importanța acestei lucrări este excepțională din cel puțin două motive.

În primul rând, pentru că această lucrare deschide una dintre cele mai importante teme ale psihologiei cognitive, a științelor cognitive și a gândirii analitice actuale, anume tema minte - corp (*mind vs. body*), plecând de la critica pe care Ryle o face dualismului cartezian care a produs, cum se știe, o sciziune între gândire și existență. Ryle critică argumentarea lui Descartes care identifică sufletul cu o substanță imaterială, *res cogitans*, substanța spirituală care gândește, fără să aibă un suport material. Doar corpul, substanța întinsă are o existență materială, fiind autonomă de suflet. Acest corp autonom se mișcă prin el însuși, precum ceasul, fiind un fel de „mașinărie” ce posedă principii și reguli proprii de funcționare. Ryle critică această poziție dualistă, folosind o expresie devenită celebră, „stafia din mașină” (*The ghost in the machine*), care reprezintă o metaforă asupra unei minți care nu poate fi explicată prin recurs la elemente materiale. Sufletul ar fi, după Descartes, ceva aflat în afara lumii, ceea ce este inacceptabil logic și științific.

În al doilea rând, importanța acestei lucrări este dată de programul lui Ryle pe care l-am putea numi metaforic, „expulzarea gândurilor din minte”. Această idee a fost preluată de cei mai importanți reprezentanți ai esteticii analitice, mai ales atunci când aceștia deschid problematica gustului, a bunului gust, a experienței estetice și, în mod special, a evaluării artei plecând de la criteriile estetice.

Pe scurt, Ryle consideră că ideea de trăire internă a minții și a proceselor mentale, susținute de filosofia și estetica continentale, ce se fundează pe supozițiile dualiste ale lui Descartes, trebuie *ab initio* respinse pentru că noi avem acces, prin limbaj, la modul în care vorbim despre ele, *în mod public*. Conceptele mentale, precum eu, intenție, motiv, sentiment, dispoziție, senzație, reprezentare ș.a.m.d. sunt „legende intelectualiste”, create de filosofii care, în mod explicit sau implicit, se situează pe poziția dualismului cartezian. Ideea că aceste concepte mentale se petrec în conștiința noastră individuală, ca activitate internă a minții la care noi avem acces în mod nemijlocit, fără medierea limbajului, nu poate fi susținută.

Soluția care ne stă la îndemână, propune Ryle, este să abordăm problemele mentale, plecând de la practicile noastre de viață, care sunt, în totalitatea lor, anterioare speculațiilor teoretice. Pe scurt, perspectivele teoretice își au izvorul într-o practică de viață. Există, spune Ryle, multiple domenii în care nici nu avem nevoie de teorie. De pildă, comunicarea dintre noi, nu implică cunoașterea regulilor gramaticale. Atunci când vorbim între noi și ne înțelegem, nu stăm cu ochii îndreptați către teoriile lingvistice

51 A se vedea, Gilbert Ryle, *The concept of Mind*, lucrarea poate fi accesată de la adresa: <https://archive.org/details/conceptofmind032022mbp/page/n25/mode/2up>

pentru a încerca să aplicăm principii și reguli generale. Cum spune Ryle, cu toții posedăm competențele de a face ceva, fără să avem nevoie de generalizări intelectuale. Cu toții „știm cum”, adică posedăm o formă de cunoaștere implicită, pe care o mobilizăm atunci când acționăm. Între „a ști cum” și „a ști de ce”, respectiv între acțiunile care sunt eficiente și care nu au nevoie de teorie și acțiunile fondate pe teorie, există o diferență considerabilă. Teoriile intelectualiste, care sunt în zona lui „a ști de ce” sunt generalizări abstracte, care se depărtează de practicile reale de viață. De aceea ele trebuie privite cu circumspecție și analizate prin raportarea la felul în care trăim, vorbim și acționăm⁵².

Cum mai arătam, în ciuda acestor diferențe, cum spunea Dummett, pe care l-am citat de mai multe ori, elementul de unitate provine din faptul că toți filosofi și esteticienii care lucrează în cheie analitică, pleacă de la premisa comună că *orice* problemă sau dificultate practică și teoretică trebuie să plece de la analiza limbajului. Dacă, de pildă, noi punem întrebarea, „ce este arta”?, atunci încercarea noastră de a răspunde se află, întotdeauna, pe terenul analizelor lingvistice. Vom afla ce este arta, plecând de la modul în care vorbim noi despre ea. Problematicile legate de artă nu sunt artistice, ci lingvistice, iar gândirea înțelegătoare se exercită pe această realitate lingvistică. Altă cale nu există. Poate cea mistică, dar despre acesta, cum spune Wittgenstein, nu se poate vorbi și trebuie să se tacă.

Capitolul II

Gândirea lui Ludwig Wittgenstein Instituirea modelului clasic al gândirii și esteticii analitice

1. Date de context cultural și filosofic

a) Ludwig Wittgenstein. Itinerarul unei vieți

Ludwig Wittgenstein, cum arată Mircea Flonta, unul dintre cei mai autorizați traducători și exegeți ai operei sale de gândire, este autorul cel mai discutat în spațiul anglo-saxon de cultură, Marea Britanie, SUA, Australia și Canada. „În cataloagele marilor edituri, numele lui apare adesea ca titlu al unei secțiuni, alături de alte secțiuni consacrate marilor discipline filosofice, cum ar fi logica, epistemologia, filosofia limbajului, filosofia minții sau filosofia morală. O practică la prima vedere surprinzătoare, care nu se justifică doar prin proporțiile neobișnuite ale literaturii ce s-a scris deja în jurul textelor și temelor gânditorului austriac. Determinată pentru această decizie pare a fi fost mai degrabă împrejurarea că scrierile lui pot fi cu greu subsumate unor discipline și preocupări filosofice consacrate”⁵³

Chiar dacă Wittgenstein este în spațiul cultural anglo-saxon de reflecție în poziția unui „Wittgenstein Industry”⁵⁴, rădăcinile gândirii sale sunt europene, fiind influențat de atitudinea critică generalizată ce caracteriza viața intelectuală a lumii austriece în care a trăit. Născut în 1889, la Viena, în perioada de mare criză a Imperiului Austro-Ungar, ce va dispărea de pe scena istoriei la sfârșitul Primului Război Mondial, în 1919, Wittgenstein a fost un om al timpurilor sale⁵⁵. Această perioadă, numită de Robert Musil, a „apocalipsei vesele” și participarea la marea confruntare a Primului Război Mondial, au marcat decisiv atitudinea lui Wittgenstein față de viață care a fost continuu bântuită de gândul sinuciderii.

Wittgenstein aparținea unei familii numeroase și extrem de bogate. Tatăl său Karl Wittgenstein era unul dintre marii industriași ai Imperiului Austro-Ungar și posedea o avere imensă din care Ludwig Wittgenstein a

53 Mircea Flonta, *Ludwig Wittgenstein și tradiția filosofică* în vol. *Cum recunoaște pasarea Minervei?* București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 171.

54 A se vedea, Peter Kampitz, *Wittgenstein sau Lumea ca limbaj*, în vol. *O istorie a filosofiei austriece*, Traducere de Radu Gabriel Pârnu, București, Editura Humanitas, 1999, pp. 227-252.

55 Am sintetizat datele biografice din A. C. Grayling, *Wittgenstein*, Traducere din engleză de Gheorghe Ștefanov, București, Editura Humanitas, 1996, cap. 1, *Viața și personalitatea*, pp. 13-30.

moștenit o bună parte. Sub influența lecturilor din Lev Tolstoi⁵⁶, care considera că averea este o formă de furt de la semeni și că, dacă vrei să fii o ființă morală, trebuie să renunți la ea, Wittgenstein a cedat moștenirea surorilor sale și a făcut numeroase acte de donație. Așa se explică de ce Wittgenstein a fost toată viața sărac și a trăit modest.

Studiile sale nu au fost extrem de notabile. A făcut un liceu cu profil real la Linz, a urmat cursurile unui colegiu tehnic din Berlin, iar apoi a fost student în inginerie la Manchester, în Anglia. În toată această perioadă Wittgenstein era pasionat de matematică, iar întâlnirea cu lucrările de logică a lui Russell l-a familiarizat cu problemele și controversile din logica și filosofia matematicii. L-a cunoscut pe Frege și, la sfatul lui, Wittgenstein s-a înscris în 1912, ca student la Cambridge. Prietenia cu Russell și lungile lor discuții și controversate au avut un impact decisiv asupra formației filosofice a lui Wittgenstein. În paranteză fie spus, Wittgenstein nu a avut o cultură filosofică așa cum s-ar putea crede. A citit pe fragmente părți din filosofia germană și pe autorii englezi contemporani lui. Înclinația sa genială de a gândi independent nu l-a încurajat să frecventeze ideile filosofice ale altora.

Din această perioadă, Wittgenstein începe să-și caute un loc în viață, fiind profund nemulțumit de faptul că relațiile dintre oameni se fac pe bază de calcul și ipocrizie. Astfel, în 1913, pleacă în Norvegia, într-un sat izolat pentru a medita în liniște la problemele filosofice care îl frământau și pe care le privea existențial. Trebuie spus clar că pentru Wittgenstein problemele filosofice, pe care alți gânditori le tratau erudit și profesional, erau probleme de viață și de moarte. Wittgenstein, prin filosofie, căuta un sens al vieții menit să-i aducă acel echilibru existențial pe care și l-a dorit, dar nu l-a avut, atât timp cât a trăit.

Odată cu izbucnirea Primului Război Mondial, în 1914, viața lui Wittgenstein ia o nouă turnură. Participă la război ca mecanic într-o unitate de artilerie, iar în 1918 cade prizonier în Italia, la Monte Casino. Abia la sfârșitul lui 1919 sosește la Viena din prizonierat. Wittgenstein era acum alt om. Convins că banii mulți îl corup moral pe orice om, Wittgenstein a renunțat la averea sa pentru a trăi modest și în acord cu sine. Experiențele războiului, despre care nu vorbea niciodată, au stimulat și mai mult nota tragică a vieții sale. Wittgenstein nu putea să înțeleagă, așa cum nu poate nimeni înțelege, care sunt cauzele răului în lume și de ce oamenii, în numele unor cuvinte neînsemnate, dar emfatic, se măcelăresc unii pe alții.

În perioada de detenție în lagăr Wittgenstein a citit scrierile lui Tolstoi dedicate valorilor autentice ale creștinismului⁵⁷, *Evanghelia pe scurt*, și a

56 „Nu aduce nici un câștig a lucra și a agonisi pentru viața trupească...Mai mult decât orice altceva, lăcomia, agonisirea de bogății nimicește viața Duhului. Oamenii uită că oricât de multe bogății și averi pot agonisi, pot muri în orice ceas; iar bogăția nu este trebuincioasă pentru viață. Moartea atârână deasupra fiecăruia dintre noi – boala uciderea, nenorocirea pot întrerupe viața în orice clipă”, cf. Lev Tolstoi, *Evanghelia pe scurt*, Traducere și prefață de Wilhelm Tauwinkl, București, Editura Humanitas, 2017, p. 94.

57 Influența lui Tolstoi asupra lui Wittgenstein dar și a lui Heidegger este bine surprinsă de Cătălin Cioabă în cap. *Filosofie la persoana întâi. Efectul Tolstoi*, în vol. Cătălin Cioabă, *Filosoful și umbra sa. Turnura gândirii la Martin Heidegger și Ludwig Wittgenstein*, București, Editura Humanitas, 2013, pp. 37-61.

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

Această lucrare l-a eliberat pe Wittgenstein, cum mărturisește chiar el, de gândul sinuciderii. Cum vom remarca, Wittgenstein consideră că prin această lucrare s-au rezolvat toate problemele filosofiei și, plecând de la această credință, a renunțat la filosofie. Drept urmare, s-a înscris la un curs de învățatori pe care l-a absolvit în 1920. Din acest an și până în 1926, Wittgenstein a fost învățător în diferite sate situate în apropierea Vienei. Această carieră didactică a lui Wittgenstein s-a sfârșit într-o atmosferă plină de tensiuni psihologice, deprimare și nefericire. Wittgenstein și-a dat demisia din această profesie după un șir de conflicte cu părinți ai elevilor care-i reproșau severitatea și rigoarea exagerată. Ulterior, filosoful a încercat să iasă din deprimarea provocată de acest eșec și s-a angajat ca grădinar la o mânăstire aproape de Viena. A încercat să se și călugărească, dar starețul l-a sfătuit să nu facă acest pas pentru că ceea ce caută Wittgenstein nu se află în mânăstire.

Implicarea în construcția unei case a surorii sale și reluarea de legături cu comunitatea filosofilor vienezzi grupați într-un club de dezbateri, numit mai târziu, *Cercul vienez*, i-a deșteptat interesul lui Wittgenstein pentru viață și filosofie. Mai ales că cercul vienez de filosofi, în frunte cu Moritz Schlick, considerau că *Tractatus-ul* este un model de practică filosofică ce trebuie urmat în critica metafizicii. În această perioadă Wittgenstein și-a dat seama că lucrarea sa a fost greșit înțeleasă și că, de fapt, el nu a reușit să rezolve toate problemele filosofiei. Dimpotrivă, lucrarea sa a pus meditația filosofică pe căi greșite de gândire, lucru ce trebuie îndreptat.

Acest interes pentru filosofie și cercetare reflexivă l-a motivat pe Wittgenstein să-și dea doctoratul la Cambridge și să obțină un post de profesor. În 1939, devine profesor pe fosta catedră a lui Moore, rămasă liberă prin decesul acestuia, și predă filosofie. Izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, îi întrerupe lui Wittgenstein activitatea didactică. În timpul bombardamentului Londrei a fost brancardier într-un spital, ca mai apoi să facă aceeași muncă de ajutorare a răniților în Newcastle.

După război, Wittgenstein și-a reluat activitatea de profesor pe care nu a putut să o onoreze la nivelul așteptărilor studenților. Wittgenstein, parese, nu voia să-i convingă pe alții de justetea argumentelor sale, cât mai degrabă să se convingă pe sine, întrucât problemele filosofice sunt trăite de Wittgenstein ca probleme personale, mai mult chiar, cum arătam, ca boli ale sufletului. Acest fapt devine cu atât mai vizibil dacă avem în vedere felul în care, într-un mod cu totul neconvențional, Wittgenstein înțelegea să fie profesor. Iată ce relatează un discipol despre felul în care Wittgenstein ținea prelegerile în perioada de docență de la Oxford. „Wittgenstein stătea pe un scaun obișnuit în mijlocul încăperii. Aici, el ducea o luptă vizibilă cu propriile lui idei. Observa adesea că nu gândea clar și o spunea cu voce tare. Uneori se îndoia, cu glas tare că își va putea continua prelegerile,

cu toate că nu e prea corect să numim aceste întâlniri prelegeri. În primul rând, pentru că Wittgenstein făcea el însuși cercetări în timpul acestor întâlniri. În al doilea rând, pentru că aceste întâlniri constau în mare parte din discuții. Wittgenstein pune întrebări unuia sau altuia dintre cei prezenți și reacționa la răspunsurile lor. Dar uneori când încerca să emita o idee, interzicea cu o mișcare hotărâtă a mâinii toate întrebările și observațiile. Adesea existau pauze lungi de tăcere, întrerupte uneori doar de murmurul lui Wittgenstein, în vreme ce toți ceilalți așteptau într-o concentrare tăcută. În timpul acestor pauze, Wittgenstein era extrem de încordat și de activ. Privirea îi era intensă, fața însuflețită; mâinile sale făceau mișcări fascinante; expresia feței era încordată. Știam că aveam cu toții în față extrema seriozitate, concentrarea încordată și cea mai puternică constrângere spirituală⁵⁸.

După anul 1930, Wittgenstein va intra într-o perioadă de mare efervescență intelectuală care va dura, cu mici sincope legate de întâmplările vieții și de tratamentul pe care trebuie să-l facă, fiind bolnav de cancer, până la moartea survenită în 1951. Munca lui Wittgenstein s-a concretizat într-o lucrare numită *Cercetări filosofice*, apărută într-o formă prescurtată în timpul vieții și în sute de pagini de manuscrise ce sunt și astăzi explorate de cercetători. Această perioadă de creație este numită de exegeza filosofică cu expresia „Wittgenstein II”, pentru a indica faptul că filosoful austriac s-a despărțit, într-un mod polemic de tezele sale din *Tractatus...* Cum se va remarca, prezentul curs prezintă drumul gândirii lui Wittgenstein, tratând separat, cele două perioade ale gândirii sale.

b) Contextul socio-cultural: Căderea unui imperiu.

Cum arătam, motivele gândirii lui Wittgenstein pot fi înțelese, doar dacă avem în vedere contextul cultural și filosofic al lumii austriece înainte și după prăbușirea Imperiului Austro-Ungar⁵⁹.

Pe scurt, în lumea vieneză de dinaintea prăbușirii imperiului, exista o puternică dispută socială și politică legată de disproporția dintre vorbe și fapte. Varianta oficială a presei, controlată permanent de autorități, prezenta viața cotidiană în tonuri calde, uneori chiar exaltate, arătând că în Imperiu există o justiție și dreptate socială pe care alte țări nu le au; pe de altă parte, familia imperială era permanent elogiată pentru grija și înțelepciunea pe care o avea față de supuși. Atmosfera veselă și viața lipsită de griji a aristocrației, balurile fastuoase de la Curtea Imperială contrasta cu criza de locuințe în Viena și cu viața precară a celor mulți.

58 A se vedea, W. Weischedel, *Pe scara din dos a filosofiei - 34 de mari filosofi în viața de zi cu zi și în gândire*, București, Editura Humanitas, p 347-357.

59 A se vedea, Allan Janik, Stephen Toulmin, *Viena lui Wittgenstein*, Traducere și note de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1998, o lucrarea care face o amplă incursiune în lumea vieții cotidiene și a lumii intelectuale și artistice austriece. Sunt prezentate marile teme de dezbatere ale vremii, intelectuale și artistice, inclusiv atmosfera plină de conflicte generate de faptul că în Imperiul Austro-Ungar ipocrizia era dominantă politicii imperiale. Trăsăturile acestei ipocrizii generalizate sunt surprinse și de lucrarea lui Peter Kampitz, *O istorie a filosofiei austriece*, ed. cit.

Pe de altă parte, exista un conflict între vechile valori imperiale, ce justificau ideea că Împăratul are mandat divin pentru a-i conduce pe supuși, în vreme ce tinerii considerau că valorile naționale și democratice sunt mai de preț. Aceste conflicte, în mod firesc, se aflau pe terenul limbajului, iar disputa publică releva că există un conflict real de valori între cele două moduri de a înțelege realitățile din Imperiu.

Astfel, în prim plan, problematica conflictelor reale, devenite fapte publice, încep să fie percepute ca fapte de limbaj. În limbaj se „stocau” conflictele de valoare, de sens și înțeles. A cerceta realitatea faptelor înseamnă a explora care sunt elementele de limbaj aflate în conexiune cu aceste fapte. Așa se explică de ce Wittgenstein în *Tractatus* tratează chiar de la început problema faptelor ca sisteme de înțelesuri. Faptele sunt înțelesuri, iar aceste înțelesuri sunt generate de conexiunea dintre obiecte, care la rândul lor sunt cuvinte (nume sau descriții ale obiectelor individuale reale).

Vom ilustra aceste conflicte valorice printr-o scurtă descriere a lui Karl Kraus (1874-1936), filosof și jurnalist, perceput ca un fel de „șef” a tinerei generații, care a arătat că nu există limbaj privat, ci public, și că sarcina mesajelor transmise prin ziare și publicații trebuie să fie de natură etică. A deforma percepțiile reale ale oamenilor asupra faptelor publice, prin fraze și cuvinte meșteșugite ori prin sofisme, care încalcă regulile elementare de logică – stilistică cultivată de presa oficială – este un act profund imoral.

Aceste interpretări distorsionate, transmise prin fraze lungi și pompoase, lipsite de conținut, aveau ca scop nu informarea publicului și nici prezentarea de fapte, ci mascarea și escamotarea lor prin proceduri retorice manipulative. Or, limbajul fiind o parte a comportamentului nostru, produce schimbări în modul de a gândi și valoriza lumea. Oamenilor trebuie să li se prezinte faptele și nu propriile tale interpretări asupra lor. Limbajul public trebuie să fie clar, exprimat limpede, astfel încât să lase ideile să vorbească. „Ca nici un alt scriitor, Kraus credea că în orice enunț se exprimă o dimensiune etică, tacită, ceva ce indică o armonie prestabilită între limbaj și morală”⁶⁰. Pe de altă parte, Kraus critică psihanaliza, în mod special ideea că geniile sunt produse ale sublimării sexualității și că, într-un fel sau altul, acestea suferă de boli psihice sau neurologice. Arta și creația artistică, arată Kraus, ține de facultățile creative, de fantezie și imaginație, nefiind o expresie a patologicului.

Wittgenstein a fost impresionat și influențat de Kraus mai ales de ideea că limbajul care transmite mesaje estetice, prin proceduri stilistice, legate de scriitură, exprimă și o dimensiune etică. Pe de altă parte, convingerea lui Wittgenstein că ideile trebuie expuse cu claritate, fără retorisme, cu un minim de expresii lingvistice, fapt extrem de vizibil în stilistica *Tractatus*-ului, este preluată de tot de la Karl Kraus.

c) Contextul științific, filosofic și logic

I. Contextul științific

Wittgenstein face parte din familia acelor gânditori care au produs „cotitura lingvistică” în gândirea filosofică sau, cum se mai spune, stilul de gândire anglo-saxon. În fapt, toți exegeții susțin că Wittgenstein a propus *modelul clasic* al acestui stil de gândire, prin faptul că ne-a arătat că *doar* plecând de la limbaj se poate gândi necontradictoriu și că putem arăta cum se leagă gândirea, ceva ce este ideal și intangibil, de lucruri, adică de ceea ce este concret și tangibil. Pe de altă parte, tot Wittgenstein este gânditorul care a inspirat, prin partea a doua a creației, *filosofia limbajului*, respectiv *filosofia limbajului comun*, orientări dominante și astăzi în filosofia de expresie anglo-saxonă.

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

Cum arătam, Wittgenstein a avut o educație științifică legată, în același timp, de teorie și, deopotrivă, de tehnologie. În perioada formării sale, științele naturii au cunoscut salturi spectaculoase mai ales în fizică, chimie și biologie. Aceste științe exacte, producătoare de cunoaștere obiectivă și adevăr intersubiectiv testabil, au dat și modelul cunoașterii în genere. Wittgenstein era la curent cu toate aceste schimbări din știință și și-a afirmat mereu convingerea că *doar* știința produce cunoaștere și că orice demers cognitiv, dacă formulează o pretenție de adevăr, trebuie să fie în genul științei. Cu această supoziție de fundal Wittgenstein redactează *Tractatus-ul* său, în dorința de a decela statutul filosofiei (al metafizicii) prin raportare la știință⁶¹.

II. Frege - context filosofic și matematic

Wittgenstein a fost influențat, între altele, de lucrările lui Gottlob Frege (1848-1925), profesor de matematică și logică la Jena și precursor al gândirii analitice. Wittgenstein i-a citit lucrările și l-a vizitat pe Frege pentru a-și lămuri anumite nedumeriri legate de paradoxurile matematice pe care le discutau savanții vremii. Frege, cum arătam, a fost cel care l-a îndru-

61 Ibidem, pp. 131-160. Dezbaterile pe marginea cunoașterii științifice la care au participat mari personalități ale vremii, savanți și filosofi ai științei, precum Gustav Kirchhoff, Herman von Helmholtz, Ernst Mach, Heinrich Hertz, Ludwig Boltzman, etc. erau cunoscute de către Wittgenstein, chiar dacă nu a participat nemijlocit la ele.

mat pe Wittgenstein să lucreze sub îndrumarea lui Russell, pentru că acesta fixase limbajul logicii matematice.

Wittgenstein a fost impresionat de cercetările lui Frege care a criticat conceptul de „sinteză”, specific judecăților de predicție. Aceste judecăți teoretizate de Aristotel sunt neclare, susține Frege, producând confuzia că ceea ce este în mintea noastră este și în realitatea perceptuală. Cum se poate realiza sinteza dintre S-P în minte și în același timp în realitate. Este limpede că planul gândirii și cel al realității se află pe paliere distincte și nu știm care sunt mecanismele misterioase de legare a gândurilor din mintea noastră de ceea ce prezumăm că este extra-mental.

Filosofia, arată Frege, nu a făcut progrese pentru că ea operează cu un limbaj natural, plin de ambiguități ce ne induc în eroare. De aceea, trebuie produs un limbaj simbolic precis, între care să existe raporturi logice consistente și cu acest limbaj logic, numit de Frege, „scriere conceptuală”, să începem să filosofăm⁶². Pe de altă parte, trebuie să renunțăm la judecățile de predicție care produc confuzii prin folosirea cuvintelor „este” nu „este”. Frege propune substituția relației S-P cu relația dintre argument și funcție. Notăția universală este $F(x)$ în care F reprezintă funcția și (x) reprezintă argumentul funcției⁶³.

În enunțul „Petre este talentat” „Petre” este argumentul, adică o afirmație care depinde de relația cu funcția „este talentat” și se citește $P(x)$. La această substituție se adaugă expresii de cantitate: $\forall x: P(x)$ înseamnă $P(x)$ este adevărată pentru toți x din domeniul specificat și $\exists x: P(x)$ înseamnă că există cel puțin un x astfel încât $P(x)$ este adevărată. Se trece astfel de la noțiuni (esențe) la clase, adică la o colecție de mulțimi sau de alte obiecte matematice. Este importantă această substituție pentru că se pot constitui scheme logice ce sunt reprezentări grafice ale unor algoritmi de rezolvare a unor probleme.

Pe această bază s-au tradus în limbaj formal propozițiile aristotelice, astfel încât s-a creat posibilitatea unui calcul formal care a generat logica simbolică de azi. Subiectul și obiectul judecății clasice, devin acum clase de mulțimi și obiecte matematice între care se stabilesc raporturi și legi formale, ce sunt apoi interpretate prin apel la realitățile perceptuale. Regulile stabilite la nivel formal sunt cele care organizează realitatea perceptuală. Cum arată Michael Dummett, pentru Frege „a cunoaștere” și „a gândi” sunt lucruri diferite. Putem gândi fără să cunoaștem, iar această distincție apare încă la Kant. Frege face însă un pas mai departe și încearcă să răspundă la întrebările obișnuite ale minții noastre care se interoghează continuu asupra ce este „ x ”, ce este „ y ”. De unde știm ce este „ x ”, mai ales când „ x ” este un număr, deci o entitate care nu e tangibilă. Ce este numărul? În ce mod putem să facem explorări pentru a răspunde la întrebare. Răspunsul lui Frege a fost dezarmant de simplu. Aflăm despre ce reprezintă „ x ” sau „ y ”

62 Un studiu excelent asupra „scrierii conceptuale” este semnat de logicianul Cornel Popa. A se vedea, Cornel Popa, *Limbajul artificial la Gottlob Frege*, în vol. *Limbaj, Logică, Filosofie*, Editura Științifică, București, 1968, pp. 112-157

63 A se vedea, *Funcție și concept*, în vol. Gottlob Frege, *Scrieri logico-filosofice*, Traducere din germană de Sorin Vieru, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977, pp. 235-280.

din modul în care vorbim noi despre aceste entități. Știm despre toate care sunt în lume din modul în care vorbim despre ele, fie că le cunoaștem fie că nu. Toate problemele noastre sunt probleme de limbaj, iar analiza limbajului este calea de rezolvare a problemelor. Prin urmare, întrebarea „ce este numărul”? nu este o problemă a matematicii, ci este o problemă de limbaj. Această soluție extrem de ingenioasă, dar sub aspect filosofic epocală, a condus la nașterea filosofiei limbajului⁶⁴.

Astfel, Frege propune o analiză semantică a gândirii, adică o explorare privind înțelesul pe care îl poartă propozițiile noastre, ceea ce numim noi mesaj sau cu termenul lui Frege, *sens*, dar și realitatea spre care trimite mesajul, pe care o desemnează, numită semnificație denotat sau referință⁶⁵. Frege, cum arătam, atacă ambiguitatea limbajului natural, considerat o oglindă deformată a gândirii. Noi vedem numai imaginea din oglindă; nu avem acces la imaginea reală decât tot prin intermediul limbajului; un cuvânt are semnificație *numai* în contextul propoziției (principiul contextului ca principiu fundamental de analiză a înțelesului – apare la Wittgenstein ca perspectivă contextualistă, antiesențialistă a jocului de limbaj). Fără referire la expresia lingvistică a gândului, nu putem ști nimic despre structura unui gând. Structura gândului este dată în structura propoziției.

Elementul constitutiv al gândului este *sensul*. Sensul se exprimă în *structura de conținut* a propoziției. Prin urmare, sensul trimite la o abordare semantică a cuvântului care să dubleze abordarea sintactică a formelor gândirii. Adevărul și falsitatea propozițiilor ține de conținutul gândirii și se manifestă în structura propoziției. Deci, structura propoziției și structura gândirii sunt date simultan. Nu e posibilă o abordare a structurii gândirii în absența structurii propoziției. Gândul este captat și exprimat de proprietățile semantice ale propoziției. Când analizezi structura semantică a propoziției, analizezi de fapt structura de conținut a gândului. O descompunere a propoziției înseamnă o descompunere a gândului spune Frege. *Gândul este în primul rând adevărat sau fals prin raportare la referință*; propoziția este adevărată sau falsă în sens derivat. Valoarea de adevăr a propoziției este dată de *referință*. Frege a lăsat deschisă problema între sens și referință: *Care este termenul prim: sensul (înțelesul) sau referința?* O propoziție are sens dacă posedă referent sau sensul este cel care produce referentul?

Prin urmare, relația semantică este pentadică: gândire, expresie, semnificație, referință, sens (locutori) sunt elementele care compun abordarea semantică a conștiinței⁶⁶. Sensul unei propoziții este dat de referință și el este obiectiv în înțelesul că este sesizat de conștiințe diferite. Sensul este *atașat* unei expresii și determină modul în care acea expresie e adevărată. Sensul este dat în măsura în care el este *sesizat* într-o expresie

64 A se vedea, Michael Dummett, op. cit. cap. *Turnura lingvistică*, pp. 14-25.

65 Distincțiile dintre semn, sens și referință sunt făcute de către Frege în lucrarea *Sens și semnificație*, traducere de Sorin Vieru în vol. *Logică și filosofie*, vol. 11, Ediție îngrijită de M. Tîrnoveanu și Gh. Enescu. Studiul se află și pe Internet la adresa: <https://www.scribd.com/document/459967074/98107034-Gottlob-Frege-Despre-Sens-Si-Semnificatie-pdf>

66 A se vedea, Michael Dummett, op. cit., Capitolul X, *Sesizarea unui gând*, pp. 114-126.

care trimite către o referință. El există numai în măsura în care e sesizat și este atașat la o expresie. A avea valoare de adevăr și a avea sens sunt correlative, dar nu sunt fapte identice ale gândirii. Adevărul este o relație între expresie și referentul ei, în vreme ce sensul, înțelesul ei, este atașat ei ca parte a adevărului.

Cine conferă sens unei propoziții? Locutorii, deci cei care înțeleg propoziția și-i determină valoarea de adevăr ca fiind corect determinată. Așadar, avem o relație complexă: gândul adevărat este sesizat într-o expresie adevărată; expresia adevărată este expresia cu referent, iar acestei expresii i se atașează sensul de către locutorii care privesc valoarea de adevăr ca fiind corect determinată.

În consecință, toate problemele disputate de secole în filozofie știință și matematică, sunt legate de felul în care am înțeles natura limbajului, mai ales raportul dintre nume (semne, simboluri) și obiectele pe care le desemnează. Între nume și obiectele denotate nu există o relație univocă, ci mediată de sens și semnificație. La întrebările filosofice de tipul: „ce este numărul”? trebuie să se răspundă cu o altă întrebare: care este contextul (identificat cu semnificația) în cuprinderea căruia noi vorbim despre numere? În ce sens vorbim despre numere?

Frege este și inițiatorul a ceea ce mai târziu s-a numit *triunghiul semnificației*, adică, corelația dintre semn (nume) care trimite *mijlocit* către un obiect (denotant, semnificant, sau referință), prin intermediul semnificației sau a sensului. Toate acestea sunt împreună în *cercul limbajului*. Modul în care vorbim este obiectul însuși, semnificația lui. În triunghiul semantic, înțelesul (gândul) este reprezentat de corelația permanentă dintre cele trei elemente. Care este sensul numărului 20? Avem semnul lingvistic 20, semnificația pe care o stabilim (10+10) și apoi referința, cantitatea desemnată prin acesta.

III. Contextul apariției logicii simbolice

Atmosfera filosofică în care s-a format Wittgenstein era dominată, cum am remarcat de cercetările de avangardă din știință, matematică și logică. Trebuie spus că odată cu elaborarea logicii propozițiilor, despre care vom vorbi mai pe larg, s-a creat un nou context explicativ privitor la modul în care funcționează gândirea. Noua logică a arătat că gândirea funcționează sintactic, adică este legată de anumite forme și legi logice, dar și semantic, adică este legată de obiectele lumii, de adevăr. Între latura sintactică a gândirii și latura semantică a ei există o relație de consecință. Numită și logică simbolică, logică matematică ori logica propozițiilor are în vedere propozițiile de tip declarativ, cele după care se pune punct și care spun ceva despre lume, afirmativ sau negativ. Doar aceste propoziții sunt propoziții cu sens și purtătoare de adevăr⁶⁷.

67 A se vedea, Alexandru Surdu, *Orientări fundamentale în dezvoltarea logicii*, în vol. Crizantema Joja, Călin Candiescu, Sorin Vieru, Alexandru Surdu, București, Editura Științifică, 1991, pp. 305-339 și Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, București, Editura Compania, 2014, cap. *Atomismul logic*, pp. 269-279.

Logica propozițiilor, în perimetrul căreia reflectă și Wittgenstein, a fost întemeiată, cum arătam de Whitehead și Russel autorii celebrei lucrări *Principia Mathematica*, apărută în – 3 volume, în anii succesivi (1910, 1912, 1913). În această lucrare se enunță mai multe proiecte de cercetare: proiectul logicist, adică reducerea matematicii la logică; definirea conceptelor matematice pornind de la cele logice; rezolvarea paradoxurilor logicii matematice prin teoria tipurilor ș.a.m.d. *Principia...* este o lucrare revoluționară pentru că a inventariat toate formele logice valide, iar propozițiile din limbajul natural sunt traduse în sisteme de logica predicatelor⁶⁸. Implicațiile filosofice ale apariției acestei cărți au fost la rândul lor revoluționare. Semnalăm doar patru tipuri de consecințe care au schimbat în mod radical stilul de gândire filosofică.

- a) Eliminarea ambiguității limbajului care îndeplinește funcții multiple: comunicare, cunoaștere (cognitivă), performativă (impune comenzi și ordine), estetică (expresii ale preferințelor), etică (evaluări morale ale acțiunilor), prin producerea de limbaj ideal, standardizat și formalizat. În acest context, limbajul natural este redus la limbajul formal, al semnelor golite de orice conținut. Logica și-a dovedit o capacitate unică și nebănuită, anume de a unifica întreaga cunoaștere. Consecința cea mai importantă în ordinea filosofiei minții este că logica propozițiilor înțelege gândirea ca activitate și operație; gândirea nu este o substanță cum credeau Aristotel ori Descartes, întrucât ea nu există în sine, ca o substanță, fără funcția ei operatorie.
- b) cercetarea relațiilor logice dintre elementele propozițiilor exprimate în limbaj natural: de exemplu „Creta se află pe masă” se traduce cu p ; „Creta este pe masă sau este sub masă” se traduce prin „ $p \vee q$ ”; Creta este în mâna mea și eu scriu pe tabla: $p \& q$; Dacă introduc creta în gură, atunci fac temperatură” $p \rightarrow q$; În acest sens logicul reprezintă realitatea, este o imagine a realității; prin urmare, obiectele și numele, starea de lucruri și propozițiile atomare, (p sau q), faptele și propozițiile ($p \rightarrow q$) sunt solidare pentru că formele logice, operațiile pe care noi le facem, unifică obiectele cu limbajul și constituie lumea.
- c) Distincția dintre propozițiile atomare și propozițiile moleculare. Primele, propozițiile atomare, sunt cele mai simple propoziții, iar în această calitate ele nu pot fi descompuse în alte propoziții mai simple. De exemplu, „Cezar este student” este o propoziție atomară al cărei adevăr sau fals poate fi stabilit pentru că ea se referă, prin subiectul ei, la un nume propriu, „Cezar”, iar prin predicatul ei, „student”, la o însușire a acestuia. Dacă și numai dacă subiectul denotă un lucru individual (sau un nume), iar predicatul o însușire (caracteristică) a lui, atunci propoziția atomară furnizează informații asupra lumii, fiind deci un enunț care ne dezvăluie că lumea este alcătuită din fapte și că acestea sunt atomare (nedecompozabile). Pentru a judeca care sunt stările reale ale lumii, faptele ei, trebuie să punem

68 Prezentarea sintetică a lucrării *Principia Mathematica*, inclusiv o ilustrare a formalismului logic pe care Wittgenstein l-a preluat în lucrarea sa de tinerete *Tractatus...*, poate fi consultată în *Istoria logicii* a lui Anton Dumitriu, ed. cit., cap. *Principia Mathematica*, pp. 893-914.

într-o relație de corespondență faptele atomare cu propozițiile atomare. În schimb, propozițiile moleculare sunt derivate și deduse din propozițiile atomare, dar ele nu mai adaugă informații despre stările de fapt. Adevărul acestora este stabilit prin reducerea lor la propoziții atomare și prin aplicarea tabelor de adevăr.

- d) Critica metafizicii tradiționale și filosofiei în genere. Metafizica tradițională a putut fi evaluată sub aspectul pretenției de cunoaștere și adevăr. Enunțul de tipul: „frumosul este o perfecțiune pentru că el este o adecvare la scop”, e o propoziție intuitivă care pare că are valoare de adevăr întrucât se referă la lume și la lucruri; or, odată cu *Principia...*, noi avem posibilitatea de a verifica cu mijloace logice riguroase aceste propoziții metafizice. Wittgenstein susține că ele sunt non sensuri pentru că desprind sensul de gândire și realitate. Metafizica nu se referă la fapte și la propoziții atomare, ci la propoziții generale care nu descriu fapte. Ca atare, propozițiile filosofiei sunt lipsite de sens, întrucât nu sunt nici adevărate, nici false. Lucrul acesta este evident, afirmă Russel, dacă facem distincția capitală între forma gramatică și forma logică a unei propoziții, asupra căreia ne-am oprit în cursurile anterioare⁶⁹.

În concluzie, prin teoria propozițiilor atomare și a propozițiilor moleculare, s-a realizat trecerea de la stări la fapte prin substituirea propozițiilor simple, a judecăților de tip aristotelic cu propozițiile complexe. Astfel avem de-a face cu o trecere de la esențe la relații, de la static la dinamic și relațional.

69 A se vedea, Ernst Tugendhat, Ursula Wolf, *Propedeutică logico-semantică*, Traducere de S.G. Drăgan și C. Stoenescu, Giurgiu, Editura Pelican, 2003, Cap. 6, *Concepția modernă despre structura propozițiilor singulare și generale: forma logico-semantică și forma gramaticală*, pp. 65-84.

2. Etica și estetica sunt unul și același lucru. Perspective etice și estetice în *Tractatus Logico-Philosophicus*

a) Tematizări ale „propoziției” în *Tractatus*. Unitatea dintre logic și mistic

Pentru a înțelege structura internă a lucrării lui Wittgenstein, *Tractatus*, trebuie să ne însușim câteva elemente de bază ale logicii propozițiilor la care gânditorul austriac face continuu trimiteri și referințe. Să încercăm înainte de toate un exercițiu de analiză logică pe următorul enunț: „Studentii de arte sunt talentați și au un IQ între 110-130” este adevărată în funcție de adevărul constituenților atomari, ireductibili la enunțuri mai simple. Enunțul format din noțiunea divizivă „Studentii de la arte” și proprietatea „talentați” din enunțul: „studentii de arte sunt talentați” poate să primească valori de adevărat sau fals (0 sau 1) și, respectiv, enunțul „studentii de la arte au un IQ între 110-130”, poate să primească valori de adevărat sau fals (0 sau 1). Putem nota cele două enunțuri cu „A” și respectiv „B” și apoi le putem pune în relații logice, „A”r„B”, în care „r” este relația logică.

Dacă gândim logic relația dintre cele două enunțuri atomare, prin asocierea de valori adevărat și fals vom avea patru situații: ambele sunt adevărate, prima este adevărată și a doua falsă, a doua este falsă și prima este adevărată, ambele enunțuri sunt false.

Dacă punem cele două enunțuri, în continuare, în relație cu conectori (operațiile universale ale gândirii, adică negare, conjuncție, disjuncție, disjuncție exclusivă, implicație, echivalență, „nici-nici”) vom obține un set de propoziții în care putem stabili adevărul și falsul *întregii propoziții*, prin raportarea la valoarea de adevăr a enunțurilor atomare.

Există două abordări complementare: o abordarea formală și una materială, una sintactică și cealaltă semantică; adevăr formal, înseamnă că adevărul și falsul propozițiilor se stabilește întâi la nivel de formă logică, prin raportarea la tabele de adevăr care permit multiple combinații valide; adevărul material este un rezultat al interpretării schemelor logice formale împreună cu referința printr-o relație de corespondență. Aceasta este latura semantică a interpretării. Mai jos redăm tabelul cu valorile de adevăr ale propozițiilor complexe, tabel pe care-l găsim în orice lucrare de logică⁷⁰.

Elemente de logica propozițiilor

Structură: propoziții p, q, r, conectori: negație (nu): $\neg p$, conjuncție (și): $p \& q$; disjuncție (sau) $p \vee q$, implicație (dacă-atunci): $p \rightarrow q$, echivalență (este echivalent), $p \leftrightarrow q$

„Studentii de arte sunt talentați și au un IQ între 110-130”

p	q	$\neg p$ q negație	$p \& q$ conjuncție	$p \vee q$ disjuncție	$p \rightarrow q$ implicatie	$p \leftrightarrow q$ Echivalență
1	1	0	1	1	1	1
1	0	0,1	0	1	0	0
0	1	1,0	0	1	1	1
0	0	1	0	1	1	0

Plecând de la aceste simple elemente de logică a propozițiilor, ce reprezintă un cadru de gândire pentru Wittgenstein din *Tractatus*, numit în mod convențional cu către exegeți cu expresia „Wittgenstein I”, vom înțelege mai bine mesajul etic și estetic, dincolo de elementele de logică care sunt, cum spuneam, de fundal. În fond, *Tractatus logico-philosophicus* este în același timp un tratat de metafizică și o teorie denotativă a înțelesului, o reflecție asupra scopurilor filosofiei și științei.

De reținut, că scopurile cognitive ale lucrării *Tractatus Logico Philosophicus* sunt precondiții ale îndeplinirii de așteptări și clarificări etice. Resursele de analiză ale logicii sunt folosite pentru clarificări de sine, existențiale, valorice, etice și estetice. Cu alte cuvinte, Wittgenstein apelează la logică și instrumente riguroase de analiză pentru a rezolva mai apoi probleme de natură valorică legate de sensul vieții și despre cum poți să fii fericit în viață. „Etica este cercetarea a ceea ce este bun; aș putea spune că etica este cercetarea a ceea ce este valoros, sau a ceea ce este cu adevăra important sau aș putea spune că *etica este cercetarea sensului vieții, sau a ceea ce face ca viața să merite să fie trăită, sau a modului corect de a-ți trăi viața* (s.n.).⁷¹

Important de știut că în manuscris, Wittgenstein și-a intitulat *Tractatus-ul*, lucrarea sa de tinerețe, cu un titlu de o simplitate totală, *Propoziția*. Motivul era simplu. *Tractatus-ul* este în primul rând o cercetare a propoziției în sensul fixat de *Principia Mathematica*, adică propoziții declarative care afirmă sau neagă ceva despre cunoașterea realității și care sunt decidabile, adică ori adevărate, ori false. „Propoziția” este elementul de unitate a cunoașterii științifice, obiective și universale, „vase” în care se așază cunoașterea lumii. „Cuvintele noastre, folosite așa cum le folosim în știință, sunt vase capabile numai să conțină și să transmită înțeles și sens, înțeles și sens natural”⁷².

71 Ludwig Wittgenstein, *O conferință de despre etică*, în vol. *Filosoful rege? Filosofia morală și viață publică*, Editor Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1992, p. 46

72 Ibidem, p. 48.

Propoziția, în înțelesul fixat de logica simbolică este o intersecție de straturi solidare: ea transmite cunoștințe (informații, reprezentări asupra lumii) și adevăr - reprezentări fidele ale realității); propoziția unește gândul nostru cu realitatea; structura formală a propozițiilor indică operațiile universale pe care le face gândirea însăși ca structura transcendentală a lumii. Propozițiile surprind și încapsulează „lumea așa cum este ea” prin afirmarea unui gând adevărat sau unul fals. Dar nu tot ceea ce considerăm noi că este propoziție este cu adevărat, în sensul precizat deja. În practica cotidiană a vieții, deseori, rostim forme false de propoziții, enunțuri care seamănă cu propozițiile, dar nu sunt propoziții. Pentru a pleca de la exemplul lui Wittgenstein, enunțul: „Sunt uimit de existența lumii”, nu este o propoziție propriu-zisă, ci doar seamănă cu o propoziție. În „Sunt uimit de existența lumii”, eu folosesc în mod greșit limbajul.

Motivul pentru acest lucru este acela că are un sens perfect adecvat și clar să spun că sunt uimit de ceva ce există de fapt ; toți înțelegem ce înseamnă a spune că sunt uimit de mărimea unui câine care este mai mare decât orice alt câine pe care l-am văzut până acum sau de orice alt lucru care, în sensul obișnuit al cuvântului, este extraordinar. În fiecare din aceste cazuri sunt uimit de ceva ce există de fapt, dar pe care eu pot să-l concep ca neexistând de fapt. Sunt uimit de mărimea acestui câine pentru că mă pot gândi la un alt câine, și anume la cel care are o mărime obișnuită, de care nu sunt uimit. A spune «sunt uimit de cutare și cutare lucru care există de fapt» are sens numai dacă pot să-mi imaginez că acel lucru nu există. În acest sens cineva poate fi uimit de existența unei case, să zicem, atunci când o vede după ce nu a vizitat-o multă vreme, vreme în care și-a imaginat că a fost demolată. Dar este un nonsens să spui că sunt uimit de existența lumii, pentru că nu-mi pot imagina că ea nu există. Desigur, pot fi uimit de faptul că lumea din jurul meu este așa cum este. Dacă aș avea, de exemplu, această experiență în timp ce privesc cerul albastru, aș putea fi uimit de faptul că el este senin, ca fiind opus cazului când este înnorat. Dar nu asta vreau eu să spun. Eu sunt uimit de cer, indiferent cum este. Cineva ar putea fi tentat să spună că lucrul de care eu sunt uimit este o tautologie? Și anume faptul că cerul este senin sau nu este senin. Dar atunci este un nonsens sa spui că cineva este uimit de o tautologie⁷³.

În toate expresiile noastre etice și religioase nu avem de-a face cu propoziții, deși le tratăm ca și cum ar fi propoziții purtătoare de esențe, așa cum gândea, de pildă, Platon. Despărțirea de Platon, despre care vorbeam în cursurile anterioare, se realizează pe terenul acestor propoziții de tip *Principia Mathematica*. Conceptele sunt doar cuvinte și nu esențe. Se poate gândi fără esențe, plecând de la sens, semnificație, referință; gândirea nu are nimic misterios în ea, fiind o activitate de operare cu semne. Prin acest mod de a înțelege propoziția se face trecerea de la substanțialism la funcționalism și anti-esențialism. Totul se află în interiorul limbajului care, în calitatea lui de cadru în care este amplasată gândirea, are o funcție trans-

cidentală. Limbajul, prin structurile sale lăuntrice și prin „gramatica de adâncime”, ne arată care sunt *condițiile* sub care are loc experiența.

Cum spuneam, *Tractatus*-ul poate fi văzut în același timp ca o lucrare de logică, etică și estetică, dar și ca o carte cu o puternică deschidere metafizică în înțelesul pe care-l dădea acestui cuvânt Russel în articolul *Misticism și logică*, publicat în 1914. „Metafizica sau încercarea de a concepe lumea ca întreg, cu ajutorul gândirii, s-a dezvoltat de la început prin uniunea și conflictul a două impulsuri umane foarte diferite, unul împingând oamenii către misticism, celălalt împingându-i către știință. Unii oameni au dobândit măreție doar printr-unul dintre aceste impulsuri, alții doar prin celălalt...Dar, cei mai mari oameni care au fost filosofi au simțit, atât nevoia de știință, cât și de misticism: încercarea de a armoniza cele două impulsuri a fost ceea ce a făcut viața lor și ceea ce, după unii, întotdeauna trebuie să facă filosofia, pentru întreaga ei incertitudine ardentă, un lucru mai mare decât știința sau decât religia”⁷⁴.

În acest înțeles a lui Russell putem spune că *Tractatus*-ul este lucrarea de metafizică pentru că unifică atitudinea științifică cu atitudinea mistică într-un tot. Când vorbim despre mistică avem în vedere tot sensul precizat de către Russell în articolul amintit. Wittgenstein cunoștea această distincție și a aplicat-o la *Tractatus*, prin unificarea celor două atitudini: științifică și mistică.

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

în lumina deplină a viziunii: el cunoaște ceea ce alții caută orbecăind, cu o cunoaștere pe lângă care orice altă cunoaștere este ignoranță”⁷⁵.

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

Doar în sensul lui Russell, care și el recomanda o atitudine mistică moderată față de viață trebuie să-l vedem pe Wittgenstein ca un mistic. „...în timp ce misticismul, în forma lui total dezvoltată, mi se pare greșit, cred totuși că, dacă suntem moderați, există un element de înțelepciune de învățat din modalitatea mistică de simțire, care nu pare tangibil în nicio altă manieră. Dacă acesta este adevărul, misticismul este de recomandat ca o atitudine față de viață, nu ca un crez despre lume”⁷⁶.

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

Pentru a înțelege care este obiectul de explorare principal al *Tractatus*-ului, propoziția, trebuie să facem distincțiile pe care limba engleză o face, atunci când are în vedere cuvântul „propoziție”. Astfel, există trei tipuri de expresii lingvistice folosite de gândirea analitică de limbă engleză: „Sentence” (sentința, hotărârea, judecata în *sens juridic*), „statement” (afirmație, expunere, declarație, *sens uzual*); „proposition” (propoziție, sinonime: teorie, ipoteză, teze, argument, concept, idee etc. *sens cognitiv*).

În limba română, aceste distincții sunt traduse prin „propoziție” (asimilată „statement”), adică cu orice expresie lingvistică din limbajul natural, pe care-l vorbim cotidian; „enunț”, expresie folosită de logicieni și filosofi care este asimilată propozițiilor cognitive, purtătoare de adevăr și fals. Ele mai sunt numite și propoziții asertorice sau declarative. Nu contează denumirea, ci faptul că aceste propoziții ne transmit ceva despre stările reale ale lucrurilor, cum spune Wittgenstein, sunt propoziții despre fapte. După aceste expresii se pune punct.

Logicienii, folosesc și cuvântul „judecată”, diferită de sensul juridic, care înseamnă, simplu spus, cântărire de probe. În sens logic, judecata desemnează o formă logică stabilă pe care o regăsim în expresiile lingvistice ce pot fi diferite din punct de vedere lingvistic. Judecata se referă la ceea ce este intern gândirii noastre, ceea ce e stabil și nu se schimbă; este structura internă a unei expresii lingvistice. Forma logică este unică în ciuda puterii sinonimice dintr-o limbă concretă.

Prin urmare, chiar dacă propozițiile au „haine lingvistice” diferite, ele sunt purtătoare de structuri logice ce pot fi formalizate pentru a

75 Ibidem, p. 17.

76 Ibidem, p. 19.

se extrage judecata, adică forma logică unică ce poate fi evaluată riguros. „Logicienii și filosofi au preferat uneori să utilizeze termenul de «judecată» în locul celui de «propoziție». Dacă prin «judecată» se înțelege un conținut propozițional, această preferință terminologică nu suscită obiecții și are avantajul de a reliefa deosebirea de obiect dintre analiza logică și analiza gramaticală”⁷⁷.

Așa cum a argumentat Frege, *judecata este gând*; vorbim de „gând”, ca o funcție a gândirii ce este continuu îndreptată către lume; gândul este structura internă a minții; este locul în care lumea se unește cu conceptele. În viziunea analitică gândul nu este gol, el este continuu dat în limbaj. Important este că, pentru a produce o gândire riguroasă, argumentativă și rațională, trebuie să dăm jos haina limbajului pentru a ajunge la judecată, la forma logică. În caz contrar, toate dezbaterile noastre nu pot aduce nici un consens pentru că, așa cum preciza Hume, disputele dintre noi sunt *doar* despre cuvinte.

În rezumat, judecata este îmbrăcată cu *haina propoziției*, a expresiei lingvistice; apoi cu *haina enunțului*, propoziția declarativă care emite o pretenție de adevăr; cele două „haine” sunt analizate pentru a trece de înveliș și a ajunge la forma logică. Limbajul deghizează logica, spune pe bună dreptate Wittgenstein: avem impresia că spunem ceva cu sens gramatical, dar dacă ajungem la forma logică ne dăm seama că este o eroare. Efortul nostru trebuie întotdeauna îndreptat către găsirea formei logice corecte, pentru că limbajul natural „ne minte”, din motive legate de polisemantism și echivocitate. „Limbajul artificial folosit de logica modernă are menirea de a permite o gramatică artificială și standardizată, astfel încât: (1) structura gramaticală să fie mai transparentă prin prisma celei semantice și (2) să existe o corespondență univocă între structurile semantice și gramatică (fiind exclus ca o aceeași structură gramaticală să aibă mai multe sensuri semantice și invers). Privind lucrurile din afară, cineva ar putea fi înclinat să creadă că acest limbaj artificial se îndepărtează de limbajul nostru real. Acest lucru este valabil doar sub aspect gramatical. În acest limbaj structura semantică a limbajului nostru real devine mai clară decât este în gramatica limbajului obișnuit”⁷⁸.

Plecând de la aceste argumente vom înțelege mai bine că modul în care sunt înțelese gândul și judecata, constituie criteriul fundamental care a dus la constituirea celor două stiluri de gândire, continental și analitic. Pentru direcția analitică, gândul nu este „cogito”, „eu gândesc” în sensul lui Descartes, ca substanță gânditoare. Ne reamintim că prin cuvântul „a gândi” la Descartes se înțelege tot ceea ce se petrece în interioritatea mea, ca mișcare lăuntrică a conștiinței. Or, pentru direcția analitică, gândul nu este proces al conștiinței, ci o structură logică în sens formal și semantic. „Gândul” este acel lucru pe care-l folosim atunci când căutăm acordul între conștiințele noastre individuale: acest acord este de ordin formal și uni-

77 Drăgan Stoianovici, Theodor Dima, Andrei Marga, *Logică generală*, ed. cit. p. 45.

78 Cf., Ernst Tugendhat, Ursula Wolf, op. cit. pp. 78-79.

versal. Consecințe: se poate respinge esențialismul și localizaționalismul (spațial) cu argumente; gândul nu este un obiect, ci o relație între ceva și altceva; este o relație de constantă între elemente; relația nu este ca atare în absența relativelor; gândul este structura formală, judecată ce survine din raporturi.

Trebuie spus clar că Wittgenstein se plasează pe această direcție analitică de eliminare a mentalismului. El susține că gândirea nu este ca un rezervor de gânduri, de forme. Gândirea este un mecanism, o funcție, o activitate precum inima; gândirea este tranzitivă, adică trece în ceea ce face în întregime în limbaj. Când căutăm un gând noi de fapt căutăm anumite operații ale gândirii; operațiile sunt universale și dincolo de orice cuvinte; toate expresiile lingvistice posibile într-o limbă și în orice comunicare propozițională pot fi reduse la aceste tipuri de operații logice: conjuncție, disjuncție, implicație etc.

Concluzia se impune de la sine. Tipul de comunicare, scris ori oral, sau haina lingvistică diferită de la o comunitate la alta, nu afectează sensul și adevărul; – schimbarea este de la gând la gând, de la formă la formă; astfel se păstrează universalitatea gândului cu toate că el îmbracă haina lingvistică a unor limbi diferite.

b) Tractatus-ul ca tematizare a științei, logicii, lingvisticii, filosofiei, eticii și esteticii

Tractatus Logico-Philosophicus propune o serie de tematizări aflate într-o sinteză și unitate armonică. Știința, filosofia, logica, lingvistica, etica și estetica sunt explorate de Wittgenstein plecând de la distincția tranșantă dintre lumea faptelor și universul valorilor, respectiv dintre propozițiile cu sens ale științei și propozițiile non-sensuri ale filosofiei, metafizicii și respectiv, eticii și esteticii. Acesta poate fi văzut ca un tratat de metafizică pentru că unifică ontologia (lumea) cu logica, lingvistica și valorile. Prin urmare, țintele pe care le urmărește *Tractatus*-ul sunt legate de explicații și de clarificări conceptuale legate de metafizică și de celelalte discipline filosofice, etica și estetica, în general, de universul valorilor.

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

În toate celelalte domenii ale discursului propozițional care nu sunt știință, facem doar *clarificări*; a te clarifica nu este o activitate de cunoaștere, ci una existențială, adică de obținere a unui acord cu tine însuși și cu propriile tale dileme; această activitate *arată* cum stau lucrurile, văzute ca

valori, ca expresii subiective asupra lumii, și nu pot fi explicate în genul științei. Doar știința, cum spunem, produce propoziții cu sens și, în calitatea lor de imagini ale lumii, propoziții adevărate.

Am putea spune că *Tractatus*-ul propune o strategie logică prin care mintea poate scăpa din propria ei captivitate: mentalismul (gândirea, ca activitate mentală individuală) și captivitatea limbajului. *Tractatus*-ul anunță sfârșitul filosofiei în general ca domeniu al unor discuții insolubile care-și au originea în neînțelegerile limbajului nostru. „Dacă această lucrare are vreo valoare, ea constă în două aspecte. Mai întâi în acela că în ea sunt exprimate gânduri, iar această valoare va fi cu atât mai mare cu cât gândurile sunt exprimate mai bine....Pe de altă parte, *adevărul* gândurilor comunicate aici mi se pare a fi intangibil și definitiv. Sunt, așadar, de părere că, în esență, am rezolvat problemele în mod definitiv”⁷⁹.

Scopul explorărilor filosofice nu este să producă cunoaștere prin propoziții ale filosofiei, ci doar clarificări de sine. Iată considerațiile lui Wittgenstein pe această temă: „4.1 Totalitatea propozițiilor adevărate este întreaga știință a naturii (sau totalitatea științelor naturii). 4.1.1.1 Filozofia nu este una din științele naturii. (Cuvântul „filozofie” trebuie să desemneze ceva ce stă deasupra sau dedesubtul științelor naturii, dar nu alături de ele.) 4.1.1.2 Scopul filozofiei este clarificarea logică a gândurilor. Filozofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filozofică constă în esență din clarificări. Rezultatul filozofiei nu sunt «propoziții filozofice», ci faptul că propozițiile devin clare. Filozofia trebuie să facă clare gândurile, care altfel sunt oarecum tulburi și confuze, și să le delimiteze în mod net”⁸⁰.

Cu toate că partea legată de considerentele lui Wittgenstein despre știință și logică ocupă, cum vom remarca, mai bine de o treime din paginile *Tractatus*-ului, în privința importanței și, subliniem, al scopurilor lucrării, perspectivele etice și estetice sunt chiar mai importante⁸¹. Motivul? *Tractatus*-ul propune examinări logice pentru clarificări etice și estetice; pentru a discuta despre estetică trebuie să vorbești despre lume, adevăr și despre valori (sisteme de credințe și preferințe); a discuta despre etic, înseamnă a vorbi despre obligații și corectitudine. Universul acestor clarificări se mișcă în interiorul propozițiilor numite de Wittgenstein non-sensuri. Dar, pentru viață, enunțurile purtătoare de non-sens sunt mai importante decât propozițiile cu sens. Asta și pentru faptul că moartea noastră este non-sensul absolut.

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

80 Ibidem, p. 102.

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

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

La nivel statistic această lucrare conține 527 de paragrafe, grupate în jurul a 7 propoziții fundamentale expuse într-o ordine liniară și neramificată, materializată printr-o notare de tip geometric. Ordinea logică dintre propoziții nu coincide cu număratoarea paragrafelor.

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

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

Cum arătam, Wittgenstein propune în *Tractatus* un mod relațional de a gândi care substituie gândirea de tip substanțialist. Există astfel un număr indefinit de relații între obiectele lumii, obiectele lingvistice, cuvintele care sunt imagini ale acestora, stările de lucruri și faptele reprezentate în limbaj, relații posibile datorită formelor logice ale minții.

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

posibilitățile gândiri noastre de a-și imagina relații de relații dintre obiecte, plecând de la structura internă a lor.

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

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

În al doilea pas, *Tractatus*-ul indică cum trebuie să înțelegem relația lume - limbaj. Ideea fundamentală ce trebuie reținută este că nu putem exprima în limbaj ceea ce putem exprima prin limbaj. Metaforic vorbind dacă vedem limbajul ca niște ochelari prin care privim, atunci nu putem în același timp să privim prin ochelari și la ochelari. Cum spune un vechi proverb chinez: cuțitul care taie nu se poate tăia pe sine

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

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

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

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

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

Sintaxa gramaticală se referă la ordinea în care folosim cuvintele; sintaxa logică are în vedere chiar ordinea gândirii; elementele constante

din această ordine a gândirii sunt formele logice care ne apar ca forme propoziționale; ele sunt operații constante, finite, ale gândirii: conjuncție, disjuncție, implicație, negație, dubla negație, nici-nici, ori-ori; propozițiile cu sens sunt propoziții care sunt generate de folosirea corectă a formelor logice. Sintaxa logică se bazează pe forma logică. Forma logică este elementul fix al gândirii; filosofia folosește propoziții care încalcă foarte subtil formele gândirii, folosind entități care au pretenția de a fi altceva decât cuvinte.

Antiesențialismul lui Wittgenstein constă în faptul admiterii că toate cuvintele au aceeași demnitate lingvistică și logică. Forma logică și sintaxa logică privește gândirea. Forma gramaticală și sintaxa gramaticală privește limbajul; gândirea se oglindește în limbaj care este o imagine a gândirii; limbajul reprezintă gândirea; există unitate și solidaritate, dar și diferență între ele; lumea este înțelesul unirii acestor două sintaxe.

Wittgenstein degajează, totodată, din propoziții forma logică, prin aplicarea regulilor prescrise *Principia Mathematica*. În logica clasică, formele logice sunt noțiunea, judecata și raționamentul; ele sunt structuri stabile ale minții noastre, așa cum picioarele sunt structuri ale corpului. Forma logică la Wittgenstein nu este, firește, de natură aristotelică. Ea are o funcție transcendentală față de lume și limbaj. La Wittgenstein logicul este echivalent cu transcendentalul de tip kantian, cu ceea ce reprezintă o precondiție a experienței. Cu alte cuvinte, structura logică a minții, care urmează operatorii, conjuncție, disjuncție, negație, implicație etc. sunt precondiții ale conexiunii pe care o face gândirea dintre obiecte și limbaj.

Întrucât formele logice sunt transcendentale, Wittgenstein ne îndeamnă (vezi propoziția 6.54) să nu vorbim despre gândire; despre gândire ar trebuie să tăcem, pentru că ea este acțională, tranzitivă și funcțională. Nu există gândire în sine, pentru că operațiile ei sunt precondiții ale unificării lucrurilor și limbajului. Gândirea la Wittgenstein *nu este reflexivă, ci tranzitivă*. Eul nu se divide ca la Husserl pentru a se „vedea pe sine”. Pentru Wittgenstein „Eu” este propune personal.

Ca și pentru Frege, gândirea la Wittgenstein trebuie văzută în termeni de funcții și operații și nu predicativ, adică ca legătură și sinteză între subiect și predicat. Gândirea substanțialistă este abandonată. La întrebarea: „ce e arta?”, noi nu putem răspunde pentru că nu există ceva, o substanță, o esență, care să fie artă. Dacă punem întrebarea: ce explicație putem da cuvântului artă, atunci putem avea o discuție despre artă într-un mod rațional, pentru că evaluarea noastră nu are în vedere „arta”, ci propozițiile despre artă. Cum arătam, noi nu putem exprima în limbaj ceea ce putem exprima prin limbaj.

Într-un al treilea pas, atunci când avem în vedere drumul gândirii lui Wittgenstein din *Tractatus*, trebuie să vorbim despre enunțuri cu sens, lipsite de sens și non-sensuri. Trebuie precizat că sensul aparține spațiului logic și realității, pentru că realitatea este doar o bucățică a spațiului logic; spațiul logic este lumea posibilităților, în vreme ce realitatea este ceea ce în mod actual se realizează; spațiul logic este suma tuturor posibilităților; avem sens dacă configurația internă a obiectelor permit anumite stări de

lucruri, care cuprind la rândul lor anumite fapte. Ceea ce înseamnă că configurația internă a acestui pix îi permite să stea pe masă, dar nu și între-pătruns în masă; un non sens contrazice configurația internă a unui obiect; ceva ce e rotund nu poate fi pătrat.

De reținut că între adevăr și sens e o diferență: un lucru nu trebuie să fie adevărat ca să aibă sens; nu e adevărat că pixul nu e pe masă, dar nu e un non-sens; sensul este așadar o relație între structura internă a unui obiect – faptul identității sale – și situarea lui în spațiul logic – faptul că el poate fi pus în corelație cu stări de lucruri și fapte; este o posibilitate cu care poți lucra; sensul este transcendental; propozițiile care în mod potențial nu se referă la stări și fapte nu sunt propoziții cu sens: ele pot fi lipsite de sens sau non-sensuri.

Propoziția cu sens este propoziția care nu încalcă regulile logice și care se înscrie în spațiul logic, adică descrie una dintre posibilitățile spațiului logic; este perfect logic ca acest scaun să stea pe masă; dar este ilogic ca omul să aibă aripi de liliac:

Există, arată Wittgenstein 3 tipuri de propoziții relative la sens:

a) propoziții cu sens (cele ale științelor naturii, care descriu toate stările de lucruri existente); ele se înscriu în spațiul logic, dar nu sunt neapărat reale; o propoziție reală este o propoziție adevărată; Apare astfel o distincție între sens și adevăr; pot avea sens fără adevăr; a avea adevăr înseamnă că propozițiile cu sens corespund stărilor de lucruri din realitate, că reprezintă acea realitate; sensul și adevărul sunt date împreună în înțeles, deoarece nu poți avea adevăr fără sens; dar poți avea sens fără adevăr. Să luăm exemplul cu scaunul: în spațiul logic este pe masă; în realitate el este sub masă; în spațiul logic pot să gândesc tot ceea ce are o posibilitate; în realitate însă se produce acordul între adevăr și sens; sensul nu e o valoare de adevăr, ci o condiție a adevărului. Pe de altă parte, o propoziție are sens doar dacă putem preciza în ce condiții este ea adevărată. Cu alte cuvinte, propozițiile cu sens sunt decidabile, adică ori sunt adevărate ori false. În rezumat, propozițiile cu sens sunt purtătoare de adevăr.

b) propoziții lipsite de sens, care nu spun nimic despre lume; dar care nu sunt non-sensuri; ele sunt tautologii sau contradicții; ele nu au nici o legătură cu sensul. Tautologia este o reluare a unui sens deja dat anterior, A este A. Predicatul nu spune nimic nou despre subiect ca în enunțul teoretizat de Kant „toate corpurile sunt întinse”. Acest enunț este analitic și continuu adevărat pentru că ideea de întindere este o proprietate intrinsecă a oricărui corp. Despre propoziții lipsite de sens vorbim și atunci când avem în vedere contradicțiile logice în care predicatele se exclud reciproc. De exemplu, propoziția „pătratul este rotund”. În acest caz, aceste enunțuri nu spun nimic despre lume și sunt false în mod necesar.

c) propozițiile care sunt efectiv non-sensuri sunt propozițiile filosofiei tradiționale și ale vechii metafizici. În aceste propoziții unul dintre semne eșuează să semnifice, pentru că nu are nici o referință la obiecte individuale, cum spune Wittgenstein, la „substanță lumii”. Aceste propoziții nu au o legătură cu sensul, ca sisteme de cu posibilități din spațiul logic. Ele nu sunt

nici adevărate și nici false. Când mă exprim în propoziții metafizice de tipul „lumea este infinită”, eu nu spun nici adevărul și nici falsul. „Lumea este infinită” seamănă cu propoziție, dar ea nu este propoziție în sens logic. Structura gramaticală ne induce în eroare, în sensul că „lumea” este subiect și „infinită” este predicat. Or, structura logică a unei propoziții face din „este” o copulă sau un operator existențial. Tradus în limbajul logicii predicatelor „este infinită” este un predicat care are proprietate x , neprecizată, $F(x)$.

c) Lumea faptelor vs. universul valorilor

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

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

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

Valorile sunt acte de prețuire, atracție, respingere, indiferență, pe care le avem față de lume. Ele survin pentru că noi atașăm în mod obișnuit, fără atitudine reflexivă, lucrurilor lumii scopurile și preferințele individuale.

Ele sunt raportări emoționale și sunt produse de afectivitatea și imaginația noastră. Noi investim valori într-o lume care este indiferentă. Lucrurile au valoare doar în raport de dorințele, interesele și scopurile noastre. Când vorbim despre valori, cum s-a arătat, vorbim despre noi înșine, despre modul în care ne raportăm *noi* la lume. Pe de altă parte, valorile sunt axe sau, ceea ce e același lucru, călăuze ale comportamentului nostru. Ele sunt precum punctele cardinale, care ne orientează în spațiul nostru interior, numai de noi știut. Ele vin dintr-un adânc al nostru pentru că există ceva mai profund în noi decât noi înșine: acesta este umanitatea noastră care lucrează în noi și care ne conduce în așa fel încât să fim oameni liberi și responsabili de faptele noastre.

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

Cum s-a mai subliniat, universul valorilor *se arată* și este, în sensul lui Wittgenstein, inexprimabil, întrucât în această arie a vieții noi nu putem enunța propoziții cu sens care să fie adevărate sau false. Distincția dintre *a spune* vs. *a arăta*, este centrală în gândirea dihotomică a lui Wittgenstein. Această gândire dihotomică pune într-o relație de excludere reciprocă corelațiile: fapte vs. valori, exprimabil vs. inexprimabil, a spune vs. arăta, a cunoaște vs. a clarifica, știință vs. mistică.

Lumea este formată din fapte care sunt neutrale; aceste fapte sunt *exprimate* în limbaj prin propoziții cu sens care sunt susceptibile de a fi adevărate sau false; ele sunt propozițiile științei care *reprezintă* lumea; el, sensul, este o posibilitate cu care poți lucra; există însă și propoziții non-sens, ale metafizicii și propoziții lipsite de sens, contradicțiile logice; valorile, punctele noastre de vedere *sunt în afara lumii* pentru că ele nu sunt despre fapte, ci despre felul în care noi ne raportăm la fapte; ele *se arată* fără a putea fi explicate în genul științei. Entitățile care se arată, logica și valorile, aparțin misticii.

Gândirea și logica nu sunt autoreferențiale, ochiul nu se poate vedea pe sine. Pe de altă parte, universul valorilor, a punctele noastre de vedere, adică eticul (obligațiile) și esteticul (plăcerea) *sunt date împreună în limbaj*; valorile *se arată* pur și simplu; despre ele nu avem o cunoaștere, ci doar anumite tematizări prin care noi ne putem clarifica.

În acest context, câteva precizări se impun. Pentru a înțelege aceste dihotomii, care par a fi bizarerii intelectuale, trebuie să plecăm de la premisa

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

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

Dincolo de discuțiile extrem de sofisticate și rafinate în legătură cu valoarea și judecățile de valoare (judecata de gust), există o anumită prelungire între modul în care noi avem experiența valorii așa cum se înfățișează conștiinței noastre comune și modul în care tratează filosofia valorii această chestiune. Așa cum se exprimă și un celebru filosof francez „toată lumea înțelege ce înseamnă valoarea morală a unei acțiuni, valoarea nutritivă a unui aliment, valoarea artistică a unui tablou: este ceea ce aparține acțiunii, alimentului, ori tabloului sau rezultând din ele le conferă măreția sau prețul, la face pe bună dreptate de dorit. Valorile sunt atribute: frumos ori urât, bun sau rău, onorabil sau josnic, drept și nedrept, pur și impur, savuros și dezgustător etc. După cum se poate vedea, fiecare valoare pozitivă este dublată de una negativă...valoarea produce o satisfacție, înseamnă raportarea ei la natura umană... aceleași lucruri pot căpăta o valoare sau și-o pot pierde în funcție de variațiile suferite de această natură”⁸².

Wittgenstein leagă acest univers valoric dihotomic de „Eu”, de ceea ce este limita lumii ca încrengătură a faptelor. „5.641. Eul pătrunde în filosofie prin aceea că *lumea este lumea mea*. Eul filosofic nu este omul, nu este corpul omenesc sau sufletul omenesc, despre care tratează psihologia, ci subiectul metafizic, limita lumii – nu o parte a ei”⁸³.

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

82 Émile Bréhier, *Marile teme ale filosofiei*, Traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1993, p. 92

83 Wittgenstein, *Tractatus*.ed. cit., p. 142

propozițiilor cu sens, erau doar pretexte pentru a releva lumea non-sensului, a valorilor ca expresii ale subiectivității noastre.

În rezumat trebuie să reținem, că în același cerc al limbii există lumea faptelor și universul valorilor (non-lumea); faptele care se spun și faptele care se arată, exprimabilul și inexprimabilul, logicul și eticul, adevărul și celelalte valori, sensul, non-sensul și lipsa de sens. A fi în exteriorul lumii nu implică și nu înseamnă a nu fi în interiorul limbii; în cercul limbii toate sunt împreună: exprimabilul însoțește inexprimabilul. „6.41 Sensul lumii trebuie să stea în afara ei. În lume totul este cum este și totul se întâmplă cum se întâmplă; nu există în ea nici o valoare, și dacă ar exista ea nu ar avea nici o valoare...El (sensul *n.n.*) trebuie să stea în afara lumii. 6.42 De aceea nu pot exista nici propoziții ale eticii. Propozițiile nu pot exprima nimic mai înalt. 6.421 Este clar că etica nu poate fi exprimată. Etica este transcendentă. (Etica și estetica sunt unul și același lucru)”⁸⁴.

Mesajul pe care-l transmite Wittgenstein prin *Tractatus* este, cum spun exegeții din ultimele decenii, unul etic și estetic. Cum arătăm, în viziunea lui Wittgenstein, orice discuție despre etică este una despre acțiunile noastre. Ele sunt bune sau rele și nu adevărate sau false. Aceste acțiuni își au izvorul înlăuntrul nostru, sunt transcendente, fiind expresia dorințelor și intereselor noastre. Ele țin împreună de obligații și preferințe, de ceea ce este etic și estetic.

Apoi, când vorbim despre etică (estetică) avem o discuție despre scopurile urmărite de ființa umană. Prin urmare, terenul dezbaterilor este legat de valoare și de obiectele valoroase. Evident că scopul fundamental al ființei umane este să atingă fericirea, acea stare lăuntrică și inexprimabilă în care eticul este dat împreună cu esteticul.

A vorbi despre etică înseamnă a vorbi despre voința liberă, despre libertate și responsabilitate. Etica nu este o reflecție despre constrângeri și pedepse, ci despre libertatea noastră. Ea prescrie spațiul de joc al libertății noastre. Etica este în fond, o doctrină a spațiului de joc al libertății. În sfârșit, atunci când vorbim despre etică avem o discuție despre ceea ce ar trebui să facem și nu despre ceea ce „este” și se manifestă existând ca lume. Prin urmare, etica se referă la proiecțiile și așteptările noastre, ea vizează idealul ca aspirație ce anticipează țintele pe care le vom atinge în viitor. „Etica izvorăște din dorința de a spune ceva despre înțelesul ultim al vieții, și valoarea absolută nu poate fi știință. Dar este o dovadă a unei tendințe a spiritului uman, pe care eu nu pot să nu o respect profund și pe care nu aș ridiculiza-o pentru nimic în lume”⁸⁵.

Eticul și esteticul sunt în afara lumii în calitatea lor de valori; ele aparțin misticului, adică raportărilor noastre la întregul lumii; or, acest fapt este mistic pentru că nu avem aici o cunoaștere, ci o clarificare, adică ceva care ține de echilibrul existențial și de capacitatea noastră de a trăi fără să știm de ce. De aceea, cunoașterea mistică e mai importată decât cea

84 Ibidem, pp. 156-157

85 Wittgenstein, *O conferință despre etică*, ed. cit. p. 54.

științifică; în raport cu omul ceea ce e non-sens este mai importat decât ceea ce e sens și e știință. Prin știință, nu te lămurești cu privire la apariția ta întâmplătoare în viață. Ceea ce spui despre tine e inexprimabil pentru că totalitatea ești tu însuși.

Etica și estetica sunt unul și același lucru pentru că ele sunt valori, adică puncte de vedere, iar numitorul lor comun este dat de *alegerea* noastră liberă, de acțiunea voinței; în alegeri găsim atât eticul cât și esteticul pentru că ele sunt *expresii ale plăcerii*. Temeiul acțiunilor noastre este plăcerea, ea are continuu o încărcătură etică nu doar estetică.

Esteticul îndeamnă la maximizarea sau rafinarea tipului de plăcere, dar criteriul după care diferențiez și ierarhizez plăcerile este etic. Există plăceri permise și plăceri nepermise. Temeiul acțiunii stă în căutarea și dobândirea plăcerii, dar alegerea este liberă; alegerea, deliberarea sunt fapte de voință și de libertate; aici este implicată autonomia voinței, faptul că ea nu este legată cauzal de altceva; ea poate fi voința bună sau rea; răul și binele sunt autonome; ele nu trec din una în alta; o discuție despre faptele estetice este una în care este implicată etica, adică corectitudinea și sistemele de obligații, temeiurile morale. Faptul de a te duce la un concert este non-moral, este estetic, dar consecințele sunt etice; ele sunt fapte care nu sunt în lume; ele sunt fapte expresive, valorice, sunt încărcate cu intenții și cu opțiunile libere ale omului; cu toate că unele privesc datoria și celelalte plăcerea, ele sunt ontologic la fel; sunt fapte intenționale, deliberative, expresii ale noastre; raportările noastre unice la lume care provoacă bucuria și, deopotrivă, suferința de a fi și a trăi.

3. Caietul Albastru, Caietul brun și Cercetările filosofice – Perspective interpretative

Există o imensă literatură de specialitate care discută relația lui Wittgenstein cu el însuși⁸⁶. Cazul este, poate cu excepția lui Platon care și-a critica la bătrânețe propriile dialoguri timpurii, unic în istoria filosofiei. Wittgenstein scrie *Tractatus*-ul cu convingerea, mărturisită în prefață, că drumul filosofiei trebuie îndreptat către o direcție sănătoasă și că propria sa lucrare rezolvă toate problemele filosofiei. Cu această convingere, cum am mai arătat, Wittgenstein renunță la filosofie pentru învățământul pe care l-a abandonat după câțiva ani de carieră. Apoi s-a angajat ca ajutor de grădinar și a vrut să se călugărească.

Pe de altă parte, *Tractatus*-ul este o carte autocontradictorie, în sensul că Wittgenstein aplică acestei lucrări distincțiile aflate în chiar conținutul ei, în mod special distincția dintre propozițiile cu sens și non-sensuri. În *Tractatus...*, cum știm, Wittgenstein vorbește despre propozițiile cu sens de pe platforma filosofiei, adică a propozițiilor numite de el non-sensuri. Acest fapt contrazice chiar logica internă a *Tractatus*-ului care, cum s-a arătat, consideră că filosofia nu este o știință, ci o activitate intelectuală în care se realizează clarificări. Prin urmare, cum poate cineva demonstra de pe platforma unui domeniu intelectual care nu este o formă de cunoaștere, cum este filosofia, că doar în știință se produce cunoaștere cu sens și adevărată. În consecință, nu se poate vorbi din interiorul non-sensului despre sens. Această autocontradicție este semnalată de Wittgenstein în următoarele fraze de final: „Propozițiile mele clarifică prin faptul că cel care mă înțelege le recunoaște până la urmă, drept non-sensuri, dacă prin ele – sprijinindu-se pe ele – s-a ridicat deasupra lor. (El trebuie, pentru a spune așa, să arunce scara după ce a urcat pe ea)”⁸⁷.

În această perioadă a vieții în care Wittgenstein a renunțat la filosofie, o serie de gânditori austrieci, grupați într-un club de discuții numit „Cercul vienez”, duceau mai departe ideile logice ale lui Wittgenstein întreprinzând o critică devastatoare a metafizicii⁸⁸. Aceștia considerau că *Tractatus*-ul trebuie luat ca model în argumentarea lor, și-l tratau ca pe o carte canonică de critică a metafizicii și de justificare a cunoașterii științifice.

Wittgenstein a fost invitat să participe la aceste dezbateri, pe care le-a urmărit de câteva ori, exprimându-și dezacordul total față de modul în care era interpretat *Tractatus*-ul. Convins că exegeții și comentatorii lui nu au înțeles mesajul etic al cărții și nici faptul că această lucrare a fost

86 A se vedea, Cătălin Cioabă, op. cit., Cap. II, *Despre calcul și joc*, pp. 199-264.

87 L. Wittgenstein, *Tractatus...*, ed. cit. paragraful 6.54, p.159.

88 Carnap, Rudolf. 1959. “The Elimination of Metaphysics Through Logical Analysis of Language.” Translated by Arthur Pap. In *Logical Positivism*, edited by A. J. Ayer, New York, pp. 60-82.

scrisă pentru dobândirea unui echilibru sufletesc perturbat de suferințe, Wittgenstein s-a reîntors la meditația filosofică și la cariera universitară.

Din această perioadă și până la moarte, Wittgenstein a încercat să combată ideile din *Tractatus*, argumentând că filosofia a luat-o iar pe căi greșite dar, de această dată, din vina sa. Astfel, lucrările sale redactate în această perioadă, unele dintre ele aflate în manuscris, au fost îndreptate polemic împotriva ideilor din *Tractatus*. Acesta este principalul motiv care i-a determinat pe exegeți să vorbească despre un Wittgenstein I și Wittgenstein II, corespunzător celor două mari lucrări *Tractatus Logico-Philosophicus* și *Cercetări filosofice*⁸⁹.

Între aceste două lucrări care se exclud reciproc, există o „perioadă de tranziție” de la Wittgenstein I la Wittgenstein II, reprezentate de *Caietul albastru*⁹⁰ și *Caietul brun*⁹¹, titluri metaforice pentru o serie de convorbiri între Wittgenstein și unii dintre elevii săi sau pentru o serie de reflecții personale. Vom face o scurtă incursiune în lumea ideilor lui Wittgenstein II, cu scopul de a putea înțelege viziunea sa asupra esteticii expusă în lucrarea *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*⁹².

Trebuie spus că trecerea de la Wittgenstein I la Wittgenstein II implică o schimbare radicală a ideilor de înțeles, sens și adevăr. În Wittgenstein I, cum arătăm, avem o teorie denotativă a înțelesului, în ideea că propozițiile cu sens sunt despre fapte care au, întotdeauna, o referință la *substanța lumii* care este dată de obiectele individuale aflate în relații cu alte obiecte individuale.

Pentru Wittgenstein II distincția dintre propozițiile cu sens și nonsensuri dispare, iar propozițiile analizate nu sunt doar cele declarative, de tip *Principia Mathematica*, ci și propozițiile interogative, normative, evaluative și deziderative, inclusiv interjecții și onomatopee. Pentru Wittgenstein II înțelesul propozițiilor noastre se stabilește *doar* contextual, cercetând modul în care are loc folosirea concretă a cuvintelor în jocuri de limbaj. Pe scurt, pentru Wittgenstein II, înțelesul cuvintelor este dat de folosirea lor în practicile curente de viață.

Despărțirea de sine a lui Wittgenstein, de vechile sale idei expuse în *Tractatus* și schimbarea itinerarului de gândire s-a realizat pe scurt în următoarele puncte:

- a) Wittgenstein II critică conexiunea dintre lume și limbaj ca reprezentare, pe motiv că nu există *o singură logică a limbajului*. Relația de reprezentare se sprijină în sine pe o legătură denotativă între lume și obiecte. Numele înseamnă obiecte, reprezintă obiecte. Teoria reprezentării lumii de

89 Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu. Notă istorică de Mircea Flonta. Studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2003.

90 Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, ed. cit. Traducere Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 1993.

91 Ludwig Wittgenstein, *O privire filosofică (așa numitul „Caiet Brun)* Traducere de Cătălin Cioabă și Mircea Flonta, prefață de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2018.

92 Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, ed. cit.

către limbaj este contrazisă de ideea că legăturile dintre cuvinte determină înțelesul lumii și nu oglindirea și reprezentarea; Limbajul este o activitate extrem de diversă, ce trece dincolo de jargonul științei. De pe această poziție, Wittgenstein II critică *teoria denotativă a înțelesului* pe care o găsește la Augustin și pe care Wittgenstein însuși a folosit-o în *Tractatus*. Ideea că fiecare cuvânt are înțelesul lui și că acesta stă pentru un obiect individual trebuie respinsă. Totodată respinge modelul atomar de gândire, faptul că legătura cuvânt-lume este relația de denotare dintre nume și obiect. Înțelesul unui nume nu este obiectul; sensul unui nume nu este semnificația sa; lumea nu poate fi descrisă prin reducerea la câteva elemente fundamentale nedecompozabile; ideea că toate celelalte propoziții pot fi deduse la propoziții de tip declarativ trebuie abandonată.

Înțelesul este folosire, uzaj lingvistic cotidian și, demn de reținut, Wittgenstein II nu mai vorbește de teorii în sens tare, ci doar de contextele de viață, de faptul că limbajul are o funcție performativă; ideea lui Wittgenstein II că *înțelesul este folosire* nu este o definiție a înțelesului, ci o constatare venită din practicarea vieții și a formelor de viață care produc jocuri de limbaj diferite de la o epocă la alta, de la o perioadă temporală la alta.

- b) Abandonarea cercetării propozițiilor de tip *Principia Mathematica* și deschiderea unui nou câmp de cercetare aflat și azi în plină desfășurare: filosofia limbajului și filosofia limbajului comun (*common sense*, bun simț, simț comun), prin continuarea ideilor expuse de G. Moore din lucrarea comentată deja, *În apărarea simțului comun*:
- c) Limbajul este o vastă colecție de activități diferite și fiecare are propria sa logică. Ideile *Tractatus*-ului, care limitează cercetarea doar la propoziții declarative pe ideea că doar acestea sunt purtătoare de sens și adevăr, trebuie abandonate. Celelalte propoziții, interogative, evaluative, denotative ș.a.m.d. considerate non-sensuri sunt relevante pentru modul în care vorbim despre înțeles.
- d) În spatele limbajului nu se află nimic obiectiv, altceva decât limbajul însuși; nu există o esență pe care trebuie să o descoperim; totul e la vedere; dacă rearanjăm limbajul constatăm că există o mulțime de relații care se stabilesc prin uzaj public. Limbajul este precedent în raport de orice fel de activități de cunoaștere sau acțiune. Actul de comparare a obiectelor concrete între ele are loc în interiorul semnificației lingvistice. Când comparăm un obiect roșu cu un alt obiect verde, noi nu comparăm obiecte, ci raportăm cuvintele și înțelesurile unele la altele.
- e) Wittgenstein II respinge conexiunea dintre lume și limbaj ca reprezentare. Teoria reprezentării lumii de către limbaj este contrazisă de ideea că legăturile dintre cuvinte determină înțelesul lumii și nu oglindirea ori reprezentarea. Limbajul nu are doar o structură logică subiacentă susceptibilă de fi surprinsă și expusă teoretic într-o structură unitară, ci are el însuși propria sa sintaxă, care determină sensul și, adesea, este independentă de structura logică.

- f) Wittgenstein II propune resemnificarea ideii de proces mental responsabil în explicarea înțelesului pe care-l asociem cuvintelor. A asocia înțelesuri unor cuvinte plecând de la procese mentale, interioare minții, produce o serie de dificultăți și ambiguități peste care trebuie să trecem; a asocia înțelesuri este o abilitate, ceva ce știi să faci, și nu un proces mental; A înțelege, prin urmare, este ceva ce ține de acțiune, adică „a ști cum să faci ceva”; a înțelege limbajul înseamnă stăpânirea unei tehnici ce consta în urmarea regulilor pentru folosirea expresiilor; a înțelege nu e o experiență de tipul vezi ceva colorat ori simți o durere. Conceptele experienței sunt diferite de înțelegerea cuvintelor. Pot exista asociații, dar ele sunt personale. Faptul că unele lucruri apar împreună nu înseamnă că între ele există relații de intersecție sau raporturi de cauzalitate. Wittgenstein II refuză ideea fenomenologilor care susțin că există un proces mental de profunzime, subiacent tuturor celorlalte procese care constituie sesizarea sensului. Aceste idei se regăsesc atât în perioada de tranziție pe care o identifică în cele două *Caiete*, cât și în lucrarea *Cercetări filosofice*, cu diferențe de argumentare și nuanțe stilistice.

De pildă, pentru *Caietului Albastru* scopul cercetării unul este negativ și terapeutic, ce constă în eliminarea unor atitudini filosofice similare celei din *Tractatus*, care a impus ideea de calcul ca normă de folosire a limbajului. Scopul gândirii filosofice este terapeutic, pentru că Wittgenstein II își propune să ne scape de „crampele mentale” care se produc atunci când căutăm esența unui lucru. Căutarea unei esențe provine din erorile generate de modul greșit în care înțelegem limba, iar atitudinea esențialistă trebuie denunțată. „Ce este înțelesul (*meaning*) unui cuvânt? Hai să atacăm această chestiune întrebând mai întâi ce este o explicație a înțelesului; cum arată înțelesul unui cuvânt? Felul în care ne ajută această întrebare este analog aceluia în care întrebarea «cum măsurăm o lungime?» ne ajută să înțelegem întrebarea «Ce este lungimea?» Întrebările «Ce este lungimea?», «Ce este înțelesul?», «Ce este numărul unu?» produc în noi o crampă mentală. Simțim că nu avem spre ce arăta, pentru a răspunde la ele, și totuși ar trebui să arătăm spre ceva. (Avem de-a face cu una dintre marile surse ale rătăcirilor filosofice: un substantiv ne face să căutăm un lucru care să-i corespundă). Punerea mai întâi de toate, a întrebării «Ce este o explicație a înțelesului?» are două avantaje. Într-un sens aducem întrebarea «Ce este înțelesul?» înapoi pe pământ. Căci cu siguranță pentru a înțelege sensul expresiei «înțeles», trebuie să înțelegem și sensul expresiei «explicație a înțelesului»...Studierea gramaticii expresiei «explicație a înțelesului» ne va învăța ceva privitor la gramatica cuvântului «înțeles» și ne va vindeca de tentația de a căuta în jur un obiect pe care l-am putea numi «înțelesul»⁹³.

Prin urmare, crampa mentală este produsă de modul în care punem întrebări, atunci când suntem în căutarea înțelesului unor cuvinte prin indicarea ostensivă (arătarea cu degetul) o obiectului la care se referă numele. Or, înțelesul numelui nu este dat de relația cu obiectul, ci de modul

în care folosim noi cuvintele. Această folosire a cuvintelor este numită de Wittgenstein, „gramatica conceptului” și constă în descrierea acestor contexte în care apare numele respectiv. Dacă suntem întrebați „Ce este arta?”, atunci noi nu trebuie să fim în căutarea unei esențe a artei, ci în identificarea gramaticii cuvântului „artă” din diferitele contexte de folosire. Prin urmare, noi nu avem în față fapte nude pe care să le comparăm cu limbajul, ci doar fapte de limbaj care deja propun pre-interpretări ale lucrurilor.

Abordările pe care ni le propune Wittgenstein II sunt particularizate⁹⁴. Wittgenstein II analizează doar cazuri particulare pe care filosofii le disprețuiesc, fiind obsedați continuu de elaborarea de principii universale și invariabile, pe scurt de teorii abstracte. De unde provine această înclinație? Wittgenstein II consideră că „...setea de generalitate este rezultanta mai multor tendințe legate de confuzii filosofice”⁹⁵. Această idee de generalitate survine la rândul ei din tendința noastră de a căuta ceva comun tuturor lucrurilor pe care le subsumăm în mod obișnuit într-un termen general. Prin urmare, necunoașterea modului de funcționare al limbajului conduce mintea către erori. De pildă, în mod obișnuit noi considerăm că însușirile, proprietățile unui obiect sunt intrinseci obiectului respectiv, uitând că limbajul are o precedență totală față de orice fel de operații de atribuire de proprietăți. De exemplu „...că frumusețea este un ingredient al tuturor lucrurilor frumoase, tot așa cum alcoolul este un ingredient al berii sau vinului și că, prin urmare, am putea avea frumusețe pură, nedaturată de nimic din ceea ce este frumos”⁹⁶. După ce Wittgenstein II indică care sunt și alte elemente care intră în setea aceasta de generalitate conchide că „în loc de setea de generalitate, aș fi putut spune de asemenea, atitudinea disprețuitoare față de cazul particular”⁹⁷.

Particularismul lui Wittgenstein II propune justificări plecând de la ideea de gramatică a conceptului. Există o gramatică de suprafață a cuvintelor și legăturilor dintre ele, pe care o studiază lingvistica, dar și o gramatică de profunzime care se referă la contextele indefinite de folosire a cuvintelor. „Dacă studiem să zicem gramatica cuvintelor «a dori», «a gândi», «a înțelege», «a crede», nu vom fi nemulțumiți arunci când vom fi descris diferite cazuri de dorință, de gândire etc.”⁹⁸ În studierea gramaticii conceptelor nu există reguli generale ce pot fi aplicate pentru decelarea înțelesului, ci doar proceduri pe care le deprindem prin fler și intuiție. Important este să ne gândim continuu la felul în care funcționează limbajul.

94 A se vedea, Daniel Nica, *Etica fără principii? Generalism și particularism în filosofia morală*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013, în mod special pp. 12-30.

95 Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, ed. cit p. 49.

96 Ibidem, p. 52.

97 Ibidem, p. 55.

98 Ibidem, pp. 55-56.

Doar prin analiza limbajului putem descifra mecanismele de funcționare sănătoasă și, deopotrivă, patologică a minții. Sursa erorilor milenare ale filosofiei se află în înțelegerea greșită pe care o acordăm limbajului. „Idea că, pentru a te clarifica asupra înțelesului unui termen general, trebuie să găsești elementul comun din toate întrebuintările sale a încătușat cercetarea filosofică, deoarece nu numai că ea nu a dus la nici un rezultat, dar l-a și făcut pe filosof să respingă cazurile concrete ca fiind nerelevante.”⁹⁹

Pe această bază, Wittgenstein II produce detronarea definitivă a pretenției filosofiei ca formă de cunoaștere metafizică. Filosofia nu explică, ci descrie. Sarcina ei constă în încercarea de a indica în ce constau erorile încăpățănate ale gândirii. „Filosofia, în felul în care folosim noi cuvântul, este o luptă împotriva fascinației pe care o exercită asupra noastră formele de exprimare”¹⁰⁰.

În lucrarea *Cercetări filosofice*, Wittgenstein II întărește și mai mult decât în *Caietul Albastru* și *Caietul Brun*, funcția terapeutică a gândirii analitice care are ca principală metodă analiza conceptuală a limbajului. Ea constă din renunțarea la generalism în favoarea particularismului, în reproducerea unor situații particulare de viață și gândire sau în imaginarea de experimente mentale care ilustrează ideea de automatism al gândirii și faptului că suntem cu toții prinși în plasa limbajului. Ideea este exprimată și în *Caietul brun* în care se subliniază că erorile filosofice provin din lipsa acestei conștiinței că limba este o condiție a oricărei activități de desemnare a entităților lumii. „Noi folosim cuvântul *gust* nu pentru desemnarea unei senzații. A presupune asta înseamnă a reprezenta practica limbajului nostru într-o lumină simplificatoare, care deformează. Printr-o reprezentare a folosirii cuvintelor într-o lumină simplificatoare, care deformează iau naștere un mare număr de probleme filosofice. (Gândește-te la ideea: proprietățile unui lucru ar fi ingrediente conținute de el. Frumusețea ar fi conținută în ceea ce e frumos, precum alcoolul în băuturile alcoolice)”¹⁰¹.

Revenind la *Cercetări...* Wittgenstein indică specificul întrebărilor filosofice, ca simptome ale simplificării folosirii limbajului, ce trebuie formulate similar medicului în analiza etiologiei unei boli. „Filosoful tratează o întrebare: ca pe o boală”¹⁰², iar sarcinile filosofiei sunt redefinite într-o manieră categorică: „Care este țelul tău în filosofie? Să-i arăți muștei ieșirea din sticla cu muște”¹⁰³. *Cercetări filosofice* sunt foarte dificil de comentat pentru că Wittgenstein II, în această lucrare, renunță să mai cerceteze propoziția, ci analizează jocul de limbaj ce mijlocește o veritate de înțelesuri. Semnificația unui semn rezidă în felul în care acesta este utilizat în interiorul unui joc de limbaj, iar Wittgenstein II enumeră multiple exemple din care nu se poate extrage, în mod evident, o concluzie generală.

99 Ibidem, p. 56.

100 Ibidem, p. 71

101 Ludwig Wittgenstein, *O privire filosofică (așa-numitul Caiet Brun)*, ed. cit., p. 176.

102 Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, ed. cit., fr. 255, p. 214.

103 Ibidem, fr. 309, p. 230.

Firește că în *Cercetări filosofice* se pot detașa anumite teme recurente de exemplificare, dar Wittgenstein II a gândit aceste teme în paragrafe aleatorii, care reiau cu alte cuvinte, aceleași teme. „În cele ce urmează, public gânduri, sedimentarea unor cercetări filosofice cu care m-am ocupat în ultimii cincisprezece ani. Ele privesc multe subiecte: conceptele de semnificație, de înțelegere, de judecată, de logică, de fundamentele matematicii, stări de conștiință și alte lucruri. Am pus pe hârtie toate aceste gânduri ca *remarce*, drept scurte paragrafe. Uneori în șiruri mai lungi despre același subiect, alteori în schimbarea bruscă, sărind de la un domeniu la altul”¹⁰⁴.

Spre deosebire de *Caiete*, limbajul filosofic este abandonat. Wittgenstein II nu se mai exprimă în jargonul filosofic, lucrând cu imagini și exemple. Numeroasele expuneri sunt formulate ca dialoguri de tip întrebare-răspuns și frecvent întrebările aduc obiecții ideilor expuse anterior. Adesea un alineat se termină cu o întrebare, fapt pe care Wittgenstein II l-a cultivat, pare-se, în mod intenționat cu gândul la cei care-l vor citi și medita pe cont propriu¹⁰⁵.

Teza fundamentală a *Cercetărilor...* sunt legate de atitudinea antiesențialistă a lui Wittgenstein II și de luptă cu fascinația pe care o exercită asupra noastră limbajul enunțată în *Caietul Albastru*. În *Cercetări...* Wittgenstein II reia și precizează mai bine intuițiile anterioare.

Înțelesul unui cuvânt nu e nici referința, nici posibilitatea de a fi verificat, ci întrebuintărea sa. Practicile sociale, formele de viață, produc o serie complexă de jocuri de limbaj, care ne arată că noi știm despre sensul cuvintelor vorbind despre ele; prin urmare, atenția noastră trebuie îndreptată către contextele de folosire a limbii și către încercarea de a detecta modul în care vorbim. Știm despre toate lucrurile din această lume vorbind despre ele. Vorbirea noastră este precedată de sintaxa limbii și, deopotrivă, de gramatica conceptelor prinse în vorbirea noastră curentă. Pe scurt, semnificația unui cuvânt sau al unor expresii lingvistice, adică înțelesul, pot fi definite drept folosire în cele mai multe dintre cazurile numite și asemănări de familie.

În acest sens, limbajul are o funcție performativă, fiind un instrument al acțiunilor noastre. „Gramatica cuvântului „a ști” este în mod evident strâns înrudită cu gramatica cuvintelor ”a putea”, „a fi în stare”. Dar și strâns înrudită cu cea a cuvântului „a înțelege” („A stăpâni o tehnică)”¹⁰⁶. În ciuda acestei imagini de caleidoscop al fragmentelor, exegeții au extras anumite constante interpretative. În cele ce urmează vom sintetiza ideile lui Adrian Paul Iliescu, traducător și interpret profesionalizat în gândirea lui Wittgenstein¹⁰⁷.

104 Ibidem, *Cuvânt înainte*, p. 86.

105 A se vedea, Anton Hügli, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul XX*, ed. cit. care propune o insolită interpretare a *Cercetărilor filosofice*, pp. 183-203.

106 Ibidem, fr. 150, p. 170.

107 A se vedea, Adrian Paul Iliescu, *Studiu introductiv. Filosofia târzie a lui Ludwig Wittgenstein. Dificultăți și provocări*, în vol. *Cercetări filosofice*, ed. cit., pp. 21-82.

Așa cum arată Adrian Paul Iliescu, Wittgenstein II vrea să reeduce modul nostru de a privi lumea propunând o schimbare a stilului gândirii printr-un demers de *terapie mentală*: eliberarea de automatisme, capcane și erori curente, și stimularea gândirii proprii în căutarea de răspunsuri. Wittgenstein II propune o practică intelectuală de analiză a schemelor noastre automate de gândire. „O sursă principală a neînțelegerilor noastre este aceea ce noi *nu cuprindem cu privirea* folosirea cuvintelor noastre. Gramaticii noastre îi lipsește puterea de cuprindere”.¹⁰⁸ Soluția de îndreptare și vindecare este tematizată de Wittgenstein II în expresiile: gramatica conceptului, jocurile de limbaj, atitudinea antiesențialistă, înlocuirea ideii de esență cu cea a asemănării de familie, analiza folosirii limbii într-o perspectivă genealogică (cum am învățat?)

Nu există probleme filosofice, ci științifice. Ele exprimă o dificultate și se propune metode de rezolvare prin cercetare conceptuală. Filosofia nu are nimic de explicat, ci de *descrie*. Ea nu trebuie confundată cu știința. Ele au intenții diferite. Știința explică fenomenele reale și face cercetări empirice; filozofia nu produce noutatea științifică survenită din analiza faptelor empirice, ci propune *clarificări conceptuale* ce constau dintr-o intenție corectivă – înlăturarea erorilor provocate de folosirea greșită a conceptelor. Căci pentru Wittgenstein II filosofia nu „explică”, ci lămurește anumite neînțelegeri legate de faptul că gândirea vrea să treacă dincolo de propriile sale limite care sunt limite ale limbajului. „Rezultatele filosofiei sunt descoperirea unui simplu nonsens oarecum și a cucuielor pe care și le-a făcut intelectul, lovindu-se în goana sa de granițele limbajului”¹⁰⁹.

Filosofia clarifică probleme ontologice, de pildă, create de și prin limbaj. Filosofia corectează și perfecționează modul nostru de a gândi, ea nu procedează precum știința pentru că limbajul natural nu este un sistem atât de ordonat precum limbajele formalizate ale științei. Filosofia cercetează gândirea însăși, și nu realitatea fizică or socială. Filosofia produce *înțelegere* și nu *explicații*. „Filosofia nu are voie să afecteze în nici un chip folosirea reală a limbajului; ea poate prin urmare, în cele din urmă doar să o descrie... ea lasă totul așa cum este”¹¹⁰.

Cum arată Adrian Paul Iliescu, Wittgenstein II face o critică a prejudecăților și automatismelor gândirii ce-și au originea în sintaxa și semantică limbii și care generează, prin folosirea greșită a cuvintelor, erori conceptuale majore.

Prima mare prejudecată ce trebuie înlăturată se referă la teoria limbii ca reprezentare, pe care Wittgenstein o utilizează în *Tractatus*, prejudecată ce are rădăcini istorice care încep cu filosoful și teologul Aureliu Augustin. În viziunea acestuia, limba ar fi ca un set de etichete (nume) care desemnează realitatea, lucruri, fenomene, acțiuni, însușiri. Între structura internă a realității și nume există o relație de izomorfism care face ca noțiunile, termenii generali, să capteze lumea așa cum e.

108 *Cercetări filosofice*, fr. 122, p. 157.

109 *Ibidem*, fr. 119, p. 156.

110 *Ibidem*, fr. 124, p. 157

Wittgenstein II critică această reprezentare prin conceptul *joc de limbaj* ce ilustrează varietatea și diversitatea folosirii limbajului. „Expresia «jocuri de limbaj», trebuie să evidențieze aici că *vorbirea* limbajului este o parte a unei activități, sau a unei forme de viață. Reprezintă-ți varietatea jocului de limbaj cu ajutorul acestor exemple și a altora: A da ordine și a acționa potrivit ordinilor – A descrie un obiect după înfățișarea lui sau după măsurători – A construi un obiect pe baza unei descrieri (desen) – A relata un eveniment – A formula presupunerii despre un eveniment – A prezenta rezultatele unui experiment în tabele și diagrame – A născoci o poveste; și a o citi. – A juca teatru – A cânta melodii ale unor dansuri – A dezlega ghicitori – A face o glumă; a o spune; A rezolva o problemă de aritmetică practică – A traduce dintr-o limbă în altele – A ruga, a mulțumi, a blestema, a saluta, a se ruga...”¹¹¹.

În strânsă legătură cu prima prejudecată, Wittgenstein II critică și ideea că ar exista o presupusă corespondență nemijlocită între realitate și cuvinte, respectiv, convingerea că definițiile lingvistice captează esența lucrului la care se referă cuvântul. Wittgenstein II argumentează ideea că gramatica este autonomă în sensul că regulile de folosire a cuvintelor sunt *convenții* care nu-și iau propriile reguli din sfera ca atare a lucrurilor. Înainte de a fi comparate cu realitatea aceste cuvinte întrețin anumite relații între ele care sunt deja precondiții ale comparării.

Relațiile gramaticale nu vin din relația cu realitatea; ele sunt autonome și fac posibilă compararea. Cuvintele se folosesc după anumite convenții interioare lor și nu după raportări la realitate. Ideea de „esențial” ține așadar de regulile de folosire ale cuvintelor și nu vine din lucruri. Compararea cu lucrurile care au „esență” presupune deja stabilirea esenței la nivelul gramaticii, adică a unei norme de folosire a cuvintelor. Esența e încapsulată în reguli gramaticale; ea nu se află în obiecte ca ingrediente ale lor. Ex – Ce e alb nu poate fi negru – nu se referă la obiectele, ci la folosirea cuvintelor alb și negru, la regulile de folosire a acestor cuvinte. Alb e o convenție și pentru a repera obiectele albe noi acceptăm convențiile lingvistice ale cuvântului alb.

Wittgenstein II respinge ideea că esența e ceva stabil în lucrurile însele. Ea ține de convențiile limbajului și de *nevoia adâncă* de a folosi convenții. Ele sunt indispensabile limbajului. Convențiile pentru aplicarea cuvântului timp, produc și ideea de timp și dimensiunea temporală a descrierii realității.

Dar esența e arbitrară? Și da și nu. Da, în măsura în care ea nu aparține realității ca atare, fiind dedusă din realitate în limbaj. Pe de altă parte, esența ni se impune atâta timp cât nu sunt modificate convențiile lor fondatoare. Ele sunt legate de interesele cărora le răspund jocurile de limbaj și, la acest nivel al jocurilor de limbaj, limbajul nu e autonom față de realitate. „Esența este exprimată în gramatică”.¹¹²

111 Ibidem, fr. 23, pp. 104-105.

112 Ibidem, fr. 371, p. 248.

A treia prejudecată pe care Wittgenstein o tematizează pentru a o respinge este legată de faptul că oamenii educați, în genere filosofi, au înclinația de a privi limbajul natural prin prisma modelului limbajelor ideale. Din această perspectivă limbajul natural apare ca un limbaj științific, standardizat, imperfect. În realitate, el este suficient de bine adaptat la cunoaștere. Pluri-semantismul și neomogenitatea e o stare de fapt umană.

Prin urmare, ceea ce limbajele științifice numesc cu univocitate „entități stabile”, „esențe” poate face și limbajul natural prin conceptul *asemănărilor de familie*, generate de practici sociale și de deprinderea tehnicii de folosire a cuvintelor. Limbajul și folosirea lui ține de ceea ce e public. El nu ține de o decizie individuală ce ar trebui justificată. E un fapt și dat „natural”. Deci, știm ce sunt lucrurile în anumite contexte, se elaborează astfel o nouă perspectivă a identității ontologice a lucrurilor; ele sunt fixate prin limbaj doar *parțial, contextual și provizoriu*. Limba și realitatea sunt *deschise*. Dincolo de contextele de utilizare, identitatea lucrurilor rămâne nedeterminată. „Nu pot să caracterizez mai bine aceste asemănări, decât prin expresia «asemănări de familie»; căci în acest fel se încrucișează și se suprapun diferitele asemănări care există între membrii unei familii: statură, trăsături ale feței, culoarea ochilor, mers etc.”¹¹³

Wittgenstein a precizat în *Cercetări* și mai bine ideile enunțate în *Caietul Albastru*, care argumenta că gândirea nu are nimic misterios în modul ei de funcționare, că ea este o activitate și un instrument de operare cu semne. Prin aceste argumente Wittgenstein II întemeiază proiectul gândirii și esteticii analitice a expulzării gândurilor din minte.

Cum arată Adrian Paul Iliescu, în studiul introductiv citat, din care am preluat cu fidelitate aceste caracterizări, Wittgenstein II critică *mentalismul*, adică credința ce susține că semnificația sau înțelesul unui cuvânt e o realitate imaterială ascunsă în mintea fiecărui vorbitor, deopotrivă cu ideea că gândirea e un proces invizibil, privat. Ceea ce pune în loc e ideea că *semnificația e folosire*, dar nu contrazice definitiv ideea că nu ar exista și aspecte mentaliste. Uneori semnificația ține și de ceea ce am numi entitate mentală, în sens de imagine interioară, proces mintal ori experiență interioară.

Ceea ce atacă e înclinația suverană a noastră de a considera că semnificație e întotdeauna ceva mintal. Gândirea poate fi văzută și ca o activitate operând cu semne; semnificația poate fi degajată din observarea jocurilor de limbaj cu *rol* în viața și practicile de viață ale comunității. Un joc de limbaj autentic presupune o comunitate de utilizatori ce cad de acord asupra multor judecăți de fapt și convenții, asupra tehnicii folosirii expresiilor, asigurarea regulilor semantice. Limbajul se bazează pe acordul vorbitorilor.

Ideile exprimate de Wittgenstein în lucrările sale din cea de-a doua perioadă de creație vor fi prezente, cum vom remarca, în lucrarea *Lecții și convorbiri despre estetică, credința religioasă*, lucrare ce fixează cadrele de gândire ale esteticii analitice.

4. Lectii și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă – nașterea paradigmei analitice în estetică

Așa cum s-a putut remarca, Wittgenstein nu ne-a lăsat tratate de filosofie cuprinzătoare, care să unifice marile domenii ale spiritului cum sunt metafizica, logica, estetica și etica, cât mai degrabă o serie de exerciții de gândire în care a argumentat că tradiția filosofică europeană multimilenară se fundează pe o serie de erori care-și au originea în modul în care noi folosim limbajul.

Această convingere a lui Wittgenstein este recognoscibilă și în mica cărticică *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință*¹¹⁴, ce cuprinde o serie de convorbiri consemnate de studenți din perioada în care filosoful austriac se afla la Cambridge. În ciuda dimensiunii sale restrânse, această lucrare ce sintetizează idei profunde și îndrăznețe ne arată cum Wittgenstein reîntemeiază acest domeniu de analiză și explorare a artei și frumosului.

Ideile expuse în aceste convorbiri de către studenții lui Wittgenstein pot fi înțelese doar de cei care au o bună reprezentare asupra conținutului de gândire a lui Wittgenstein II, întrucât toate temele acestei gândiri le regăsim și în această mică cărticică. Altfel spus, Wittgenstein aplică la domeniul esteticii același tip de abordare filosofică pe care o întâlnim și în scrierile sale de maturitate. Firește că vom întâlni și idei expuse în *Tractatus* în legătură cu statutul esteticii, dar în mod pregnant analiza sa se concentrează pe devoalarea automatismelor gândirii generate de confuziile în care limbajul ne vrăjește și ne îndeamnă să căutăm în lume ceea ce nu există.

În sinteză, trebuie spus că pentru Wittgenstein, frumosul și urâtul, alături de celelalte categorii estetice, sunt concepte limită ale gândirii care pot fi abordate doar transcendental, adică din perspectiva subiectului. În acest caz, am putea vedea cele două concepte ca margini între care există o infinitate de nuanțe expresive ce nu pot fi determinate ca entități tangibile. Pentru a le înțelege trebuie să procedăm transcendental, adică să le raportăm la subiect, la preferințele sale interne, la gust. Ce este frumosul e o întrebare fără sens. Ca și în cazul explorărilor „înțelesului” în *Caietul albastru*, întrebarea corectă nu este „Ce este frumosul”?, ci „În ce ar consta o explicație a înțelesului cuvântului «frumos»”?

Ceea ce Wittgenstein denunță de la bun început și în mod ferm este ideea unei estetici văzute ca o știință a modului în care evaluăm frumosul. „Subiectul esteticii este foarte întins și, atât cât pot să-mi dau seama, cu totul

înțeles greșit. Folosirea unui cuvânt ca «frumos» poate să fie înțeleasă greșit într-o măsură chiar mai mare decât a multor alte cuvinte, atunci când considerăm forma lingvistică și a propozițiilor în care apare”¹¹⁵.

Prin urmare, toate propozițiile de tip S-P în care folosim predicatul „frumos” trebuie cercetate critic pentru că în zona esteticului noi ne exprimăm preferințe și nu vorbim despre obiecte neutrale. Ceea ce ne induce în eroare este formă de propoziție a judecăților de tip estetic, iar atenția noastră este îndreptată către această formă lingvistică în care ne exprimăm. Or, arată Wittgenstein, „limbajul este parte componentă a unui număr mare de activități – a vorbi, a scrie, a călători cu autobuzul, a face cunoștință, etc. Ne concertăm nu asupra cuvintelor «bun» sau «frumos» care nu spun mare lucru îndeosebi în propoziții subiect-predicat „Acesta e frumos”» ci asupra împrejurărilor în care sunt rostite – asupra situațiilor foarte complicate în care survine expresia estetică, situații în care expresia în sine ocupă un loc neglijabil”¹¹⁶.

Respingerea înțelesului tradițional al esteticii este formulată de către Wittgenstein și mai tranșant în următoarea frază: „Un lucru interesant este ideea pe care o au oamenii despre un fel de știință a esteticii. Aproape că mi-ar plăcea să discut despre ce s-ar putea înțelege prin estetică. S-ar putea crede că estetica este o știință care ne spune ce e frumos – cât de ridicol este acest lucru nici nu se poate exprima prin cuvinte. Bănuiesc că ea ar trebui în acest caz să ne spună și care fel de cafea are gust bun....În linii mari văd lucrurile așa: există un domeniu de expresii ale plăcerii, când gustăm o mâncare bună sau simțim un miros plăcut etc. apoi este domeniul artei care este cu totul diferit, chiar dacă avem adesea aceeași expresie pe față când ascultăm o piesă muzicală ca și atunci când gustăm o mâncare bună”¹¹⁷.

Prin urmare, a pleca de la premisa că estetica este o știință care face recomandări privitoare la felul în care noi ar *trebi* să ne exprimăm preferințele ține de domeniul ridicolului și absurdului pentru că gusturile sunt tot atât de individuale cum sunt și amprentele degetelor de la mână. Expresiile preferințelor sunt acte libere și a le îngrădi în numele unei științe numite „estetica” ar fi un act incalificabil de prostie și samavolnicie.

Care este, în fond, sursa acestei rătăcirii? Simplu spus, dorința noastră de a ști ce e frumos sau care sunt obiectele frumoase purtătoare de grade diferite de frumusețe, ne pune pe drumul de a căuta și determina un etalon obiectiv de evaluare. Or, acest fapt este imposibil pentru că noi vrem să căutam ceea ce există în exteriorul limbajului, ca o entitate obiectivă pe care să o indicăm ostensiv. Astfel de entități nu există pentru că obiectele lumii sunt cuvintele, iar limbajul are o precedență totală în raport de orice operație a gândirii. Cuvintele semnifică lucrurile plecând de la combinațiile lor lingvistice multiple și nu de la o relație nemijlocită pe care o are un cuvânt oarecare cu „obiectul nud”.

115 Ibidem, p. 25

116 Ibidem, pp.27-28

117 Ibidem, p. 25.

Lucrul ca atare, „obiectul nud”, nu poate fi cunoscut pentru că este în afara gândirii și cunoașterii. Ceea ce avem la dispoziție este doar limbajul despre lucruri, caz în care trebuie să determinăm felul în care noi vorbim despre ele, adică jocurile de limbaj. „Cuvintele pe care le numim expresii ale judecății estetice joacă un rol complicat, dar foarte bine determinat, în ceea ce numim cultura unei epoci. A descrie folosirea lor sau a descrie ce se înțelege printr-un gust cultivat înseamnă a descrie o cultură. Ceea ce numim aici un gust cultivat poate nici nu exista în Evul Mediu. În epoci diferite se joacă jocuri cu totul diferite”¹¹⁸.

În materie de estetică, ca domeniu de exprimare a plăcerii recomandat ar fi, susține Wittgenstein să ne reamintim cum am învățat acest limbaj în copilărie. Firește că și în acest domeniu teoria denotativă a înțelesului trebuie abandonată în favoarea celei consensuale. Abordarea problemelor frumosului trebuie realizată de pe poziția problematicii gustului pentru că domeniul esteticii este legat de preferințe și de exprimarea acestora. Noi ne conducem viața după preferințe, iar evaluarea și aprecierea acestora este o constantă a vieții noastre. Dar puterea noastră de a aprecia este limitată la experiențele personale. Verbele estetice *a privi, a simți, a trăi, etc. nu sunt reprezentări ale lucrurilor, ci descriu experiențe personale; ele sunt date ale experienței interne, dar comunicate public, prin gesturi și prin limbaj, ca fenomene socio-culturale; mai precis, aceste experiențe sunt legate de expresii de toate felurile; ele sunt mai degrabă expresii gestuale decât cele de limbaj; ele sunt totdeauna publice și au loc în diverse contexte; ele nu au în comun o esență, ceva ce stă în spatele lor; ele sunt doar practici de viață pe care trebuie să le cunoaștem pentru a ne pronunța asupra lor; a cunoaște înseamnă a le descrie. De pildă, spune Wittgenstein II, nu se răspunde la întrebarea: ce e decadența, ci se arată contextele în care folosesc decadența. „A descrie în ce constă capacitatea de apreciere ne este foarte greu, ci de-a dreptul imposibil. Pentru a descrie în ce constă ea ar trebui să descriem întreaga ambianță”¹¹⁹. Prin urmare, capacitatea de apreciere nu e ceva individual, o dotare nativă, ci ceva public, o realitate funcțională generată de practici și forme de viață. Acesta este contextul în care Wittgenstein tematizează modul în care ar trebuie să ne raportăm corect la tipurile de evaluări estetice legate de plăcerile comune și satisfacțiile artistice.*

Cum se poate remarca, Wittgenstein readuce estetica cu picioarele pe pământ și o plasează acolo unde îi este locul, în limbaj și jocurile de limbaj folosite atunci când atribuim unui subiect predicate estetice. În ce constă această capacitate de a emite judecăți de gust și judecăți estetice? Pentru aceasta trebuie să ne clarificăm, adică să obținem un acord existențial cu noi înșine și cu comunitatea lingvistică care propune cadrul înțelegerii noastre.

Și în aceste prelegeri Wittgenstein denunță platonismul și poziția esențialistă prin abandonarea ideii de a găsi o esență a frumosului prezentă

118 Ibidem, p. 39.

119 Ibidem, p. 36.

în *toate* lucrurile frumoase. Privim *doar* lucruri particulare cărora le atribuim adjectivul *frumos*; între ele există o înrudire de familie și nu un principiu general din care putem deduce frumusețea.

În realitate, noi trebuie să fim atenți la jocurile de limbaj în care apar interjecțiile, adjectivele și judecățile estetice. A vorbi despre frumos și frumusețe trebuie să se descrie o cultură, respectiv jocurile de limbaj interioare ei. „Ceea ce ține de un joc de limbaj este o întreagă cultură. Descriind gustul muzical trebuie să descrii dacă și copiii dau concerte, dacă o fac și femeile sau numai bărbații etc. etc.”¹²⁰.

În consecință, estetica este un domeniu de exprimare a plăcerii, și nu o știință; există plăceri legate de toate faptele vieții și există unele speciale legate de arte; plăcerea comună este diferită de cea oferită de arte la nivel de evaluare, dar ele au în comun practicile de viață ale oamenilor care sunt publice, expresive, gestuale și lingvistice. Evaluarea artei prin „bunul gust” nu e relație între o unitate de măsură și obiecte, ci e o relație lingvistică.

Ca și în celelalte analize expuse în cele două *Caiete* sau în *Cercetări filosofice*, Wittgenstein avansează o poziție particularistă față de toate problemele de ordin estetic. Cum se știe, generaliștii susțin că există cel puțin un minim de reguli care conduc la evaluările estetice ale artei. Astfel, teoriile obiectiviste asupra frumosului, în mod special, Marea Teorie, indică *armonia* drept criteriu de evaluare a realizării frumosului prin artă, motivând că aceasta este o *proprietate obiectivă*, intrinsecă a lucrurilor. Cu alte cuvinte, armonia și proporția corectă țin de structura lăuntrică a obiectelor, de echilibrul interior al lor. Apoi, armonia însemna pentru Marea Teorie *regularitatea și ordinea* de dispunere a lucrurilor, îmbinarea *de contrarii*. Armonia reprezintă, așadar, un echilibru între contraste, între entități opuse și aflate într-un conflict în care fiecare entitate o neutralizează pe cealaltă, generând astfel simetrie. Cu ajutorul armoniei, putem detecta prezența frumosului oriunde se află. În muzică, prin stabilirea unor proporții aritmetice între sunet și lungimea corzii. În artele vizuale, formele frumoase erau detectate în *raportul proporțional al părților* și în respectarea simetriei. „Toate părțile corpului trebuie să se adapteze unele la altele, după un raport proporțional în sens geometric: A se raportează la B tot așa cum B se raportează la C... Vitruviu va indica proporțiile corporale juste prin fracții raportate la întreaga siluetă: fața va trebui să fie 1/10 din înălțimea totală, capul 1/8 din corp, și tot așa va proceda cu lungimea toracelui și cu toate celelalte”¹²¹.

Particularismul lui Wittgenstein respinge orice teorie a frumosului care pleacă de la premisa că obiectele sunt în ele însele frumoase sau că sunt purtătoare de frumusețe. Wittgenstein II susține cu argumente în toate lucrările sale că *expresiile lingvistice, cuvintele sunt condiții ale judecării și aprecierii*.

120 Ibidem, p. 39.

121 Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, Traducere din limba italiană de Oana Sălișteanu, București, Editura RAO, 2005, cap. *Arta și frumosul în estetica medievală*, p. 67.

În acest domeniu nu există știință, pentru că nu se măsoară lucruri, obiecte, cu unități de măsură *indiferente*; în estetică avem de-a face doar cu descrierea unor experiențe personale ce sunt, în totalitate, descrieri lingvistice prezente în jocuri de limbaj prezente într-un context și ambianță particulare. A evalua o operă de artă înseamnă să descrii ambianța, jocul de limbaj în care apare ca element al discursului. A înțelege înseamnă a folosi cuvintele al căror înțeles este *fixat deja în mod public*.

Evaluările sunt practici de viață și expresii lingvistice gestuale sau verbale detectabile în jocurile de limbaj pe care le învățăm, mai ales, în copilărie. Adjectivele estetice „frumos”, „încântător”, „seducător” ș.a.m.d. care intervin în evaluări au, în practicile de viață, o importanță secundară. Noi folosim interjecții, expresii faciale sau expresii legate de morală, „bine”, „corect” pe care le-am învățat în copilărie. „Ceea ce este deosebit de important în învățare sunt gesturile și expresiile faciale exagerate. Cuvântul nu se învață ca substituit pentru o expresie facială sau pentru gest. În acest caz, gesturile, tonurile vocii etc. Sunt expresii ale aprobării. Ce *face* dintr-un cuvânt o interjecție aprobativă? Nu forma cuvântului, ci jocul de limbaj în care apare”¹²².

Cu toate că este un particularist, Wittgenstein nu neagă existența unor reguli în aprecierea estetică a artei. Evaluările în artă, spune Wittgenstein, sunt mai importante decât problematicile legate de definirea artei. Wittgenstein consideră că problema definirii artei a fost rezolvată. La întrebarea „ce este arta?”, Wittgenstein răspunde prin imperativul de a cerceta care este explicația înțelesului cuvântului „artă” în ambianța folosirii sale.

Există un mod corect de a evalua arta și preferințele individuale ale oamenilor? Răspunsul lui Wittgenstein este afirmativ, cu precizarea că este tot contextualist prin distincția pe care o face dintre cei care „se pricep”, care au învățat regulile de apreciere, și cei care nu se pricep, care nu au educația cunoașterii acestor reguli. „În ceea ce numim arte se manifestă persoana care are capacitatea de a judeca. Persoana care are capacitatea de a judeca nu este persoana care spune «Minunat!» când vede anumite lucruri. Dacă vorbim despre judecăți estetice, ne gândim, printre nenumărate alte lucruri, la arte....Facem o distincție între persoana care știe despre ce vorbește și cea care nu știe”¹²³.

Ca un particularist autentic, plecând de la descrierea comportamentelor obișnuite dintre un croitor și clientul lui într-un atelier de croitorie, Wittgenstein ilustrează deosebirea dintre „cei care se pricep” și „cei care nu se pricep”. Discuția dintre cei doi, croitor și client, nu este despre „costumul frumos”, ci despre regulile pe care le respectă croitorul, „cel care se pricepe” la solicitarea clientului. În acest caz jocul de limbaj specific nu are loc în legătură cu conceptul „frumos”, ci cu cel de „corectitudine”.

Lucrurile devin și mai complexe atunci când vorbim despre „arta înaltă”. Una este să vorbești din *interiorul unor competențe și a unui gust cultivat*,

122 Wittgenstein, *Lecții...*p. 27.

123 Ibidem, pp. 34-35.

ce-ți permite să apreciezi în cunoștință de cauză, și alta este să fi un ignorant în domeniile „artei înalte”. „Am vorbit despre corectitudine. Un critic bun nu spune decât «Prea scurt» «Prea lung», «În regulă». Când vorbim despre o simfonie de Beethoven nu vorbim despre corectitudine. Intră în joc lucruri cu totul diferite. Nu vorbim despre o apreciere în cunoștință de cauză a lucrurilor *cutremurătoare* din artă. În unele stiluri de arhitectură o ușă este conformă cu regula și este ceva ce poate fi apreciat de cel în cunoștință de cauză. Dar în cazul unei catedrale gotice, ceea ce facem noi nu este nicidecum să o găsim pur și simplu conform cu regula - ea este pentru noi cu totul altceva. Întregul *joc* este diferit...Cuvintele «corect», «încântător», «frumos» joacă un rol cu totul diferit”.¹²⁴

Wittgenstein precizează și mai bine până unde se întind competențele celor care apreciază arta în cunoștință de cauză. Cei care se pricep, nu pot face din principiu evaluări obiective, similare cu evaluările pe care le fac oamenii de știință fenomenelor naturii. Aceste fenomene sunt neutrale emoțional și sunt privite matematic și cantitativ. Oamenii de știință propun explicații cauzale, adică arată că fenomenul x are anumite proprietăți sau se comportă într-un fel *din cauza* fenomenului y. Fenomenul y este cauză pentru fenomenul x, care este un efect. Consensualismul dintre oamenii de știință este fundat pe mărimi cantitative, pe ceva măsurabil obiectiv și pe experimentele ce pot fi replicate oricând și de oricine dorește. Omul de știință vorbește despre statistică și mecanisme care produc explicații cauzale.

Dar, esteticianul, cel care se pricepe, nu explică prin cauze. Analizele lor sunt doar lingvistice și materialul de lucru sunt jocurile de limbaj. În această arie de evaluări ale preferințelor nu folosim întrebări de tipul: „Din ce cauză?”, cât mai degrabă întrebări de tipul, „De ce? Sau „Care este temeiul?”.

Predicatele valorice subsumate categoriile estetice: frumos, urât, comic, tragic etc. și atașate unei judecăți de gust au doar o valabilitate subiectivă sau comunitară, nu universală. Cel care se pricepe indică temeiul, adică drumul pe care l-a parcurs în analizele sale. Aici nu se indică „cauze” pentru că acestea sunt *doar* „explicații gramaticale”.

Toate aceste idei expuse de Wittgenstein în legătură cu statutul esteticii și a evaluării artei, la care am făcut referință, vor fi prezente, cum vom remarca, în corpusul celor mai importante teorii ale artei și ale tematicilor cultivate de estetica analitică.

Capitolul IV

Principalele teorii ale esteticii analitice¹²⁵

1. Preliminarii

După cum am văzut în capitolul dedicat filosofiei lui Wittgenstein, din cele două perioade ale creației sale, programul analitic de filosofare, centrat pe analiză logică a limbajului și pe clarificare conceptuală, lasă foarte puțin loc reflecției despre artă în sensul tradițional al cuvântului. Odată ce problema enunțurilor estetice devine una a jocurilor de limbaj, întregă tradiție filosofică ce vizează metafizica operei de artă este scoasă din discursul filosofic. Astfel, orice abordare esențialistă, care implică concepte precum cel de „natură”, „esență” sau „fință” a operei de artă, este automat privită cu suspiciune și exilată într-o zonă a „misticismului filosofic”. Trebuie însă spus că prin această atitudine anti-metafizică și anti-esențialistă, teoriile tradiționale devin ținta diverselor critici postmoderne venite pe linia unei analize logice stricte a enunțurilor despre artă și a presupuzițiilor pe care ele le ascund.

Pornind de la programul wittgensteinian, teorii precum cea a reprezentării sau a expresiei, încep să fie disecate din punct de vedere conceptual de filosofi analitici la începutul anilor 1960 cu ajutorul noilor instrumente filosofice ale logicii propoziționale. În același timp, practicile artistice avangardiste au forțat gândirea despre artă să iasă din cadrele reflecției tradiționale și să propună noi teorii care să corespundă realității lumii artistice contemporane. Astfel, ies la lumină multe probleme privitoare, pe de o parte, la structura logică a teoriilor tradiționale și, pe de alta, la inadecvarea lor față de creația artistică a zilelor noastre. Din punctul de vedere logic, exigențele teoriilor „clasice” nu constituie condiții necesare și nici suficiente pentru a declara un lucru „operă de artă”. În același timp, problema duplicatelor senzorial identice, ridicată de arta *ready-made*, a impus o regândire din temelii a ceea ce putem numi „operă de artă”. Dacă o simplă lopată, spre exemplu, poate fi privită la fel de bine *ca* ustensil și *ca* operă, fără a exista nici o diferență perceptuală între cele două obiecte, atunci gândirea filosofică tradițională, bazată pe un sistem ierarhic de esențe generice, se vede depășită de chiar practicile artistice contemporane. Pentru prima oară în istoria filosofiei artei, creația artistică provoacă o revoluție radicală în gândirea despre artă, care avea să ducă la dezvoltarea teoriilor filosofice actuale.

125 Acest capitol a fost preluat, cu mici modificări și adaptări, din Constantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Volumul al doilea, Editura UNARTE, 2017, pp. 147-170, capitol care nu este predat, seminarizat și nici nu constituie o tematică de examen la nivelul anului I de studii. Scopul prezentării acestui capitol în cursul letric din anul I, semestrul II, a fost unul strict informativ și a fost amplasat din considerente de logică didactică. Reluarea acestui capitol a fost impusă de logica internă a cursului de estetică analitică ce face trecerea de la informare la studiu, învățare și evaluare a teoriilor estetice care i-au succedat lui Wittgenstein.

Odată cu acest declin al teoriilor tradiționale se profilează și o nouă modalitate de a înțelege opera de artă care, în loc să facă apel la o „esență” a artei, face apel la „contextul cultural” în care aceasta se găsește și la condițiile pe care acest context trebuie să le îndeplinească pentru a se putea vorbi despre „artă” în genere. Asta înseamnă că opera nu mai este gândită din perspectiva unei trăsături intrinseci a obiectului artistic – „reprezentativitatea” sau „expresivitatea”, de exemplu – și nici din perspectiva mecanismelor subiective ale creației, ci accentul cade pe inserția artei într-un anumit context – fie el social, cultural sau istoric. Această intuiție, conform căreia opera de artă nu are o esență de sine stătătoare care poate fi abstrasă din contextul în care ea a fost creată și validată este cea care a dat naștere unei multitudini de abordări contextual-culturale, care constituie subiectul explicit al capitolului de față.

Trebuie să admitem în acest context că prin eliminarea modului de gândire esențialist, filosofia își pierde tocmai obiectul său principal de studiu și, în programele analitice, trebuie să renunțe la pretenția de a oferi cunoaștere întrucât cunoașterea aparține științelor experimentale individuale. În aceste condiții, eforturile filosofilor de orientare analitică se centreaază asupra clarificării conceptelor și teoriilor despre artă derivate din datele obținute în domenii științifice diferite de filosofie, precum antropologia culturală, psihologia, biologia sau neurologia. Prima dintre aceste discipline este cea care se ocupă, prin tehnici și metode de lucru proprii, de studiul diverselor contexte culturale în care arta este produsă și a relațiilor pe care aceste contexte le întrețin între ele¹²⁶. Cea de-a doua, biologia, studiază din perspectiva teoriei lui Darwin motivele pentru care arta s-a dezvoltat de-a lungul procesului evolutiv și avantajele pe care această practică le aduce în cursa omului pentru supraviețuire și reproducere¹²⁷. Ultimele două discipline, psihologia și neurologia, studiază modul în care percepem arta și efectele pe care această percepție le are asupra omului la nivel psihologic¹²⁸, respectiv cerebral¹²⁹. Preluând datele verificate experimental de

-
- 126 „Arta este, după cum am crezut deja de mult timp, o noțiune culturală, iar antropologii culturali sunt oamenii de știință care se ocupă cu fenomenele culturale” (George Dickie, *Art and Value*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 24).
- 127 Stephen Davies, a cărui teorie o vom discuta în cele ce urmează a scris o carte care urmărește dezvoltarea activităților artistice în epoca „pre-instituțională”, adică în pre-istorie, din perspectiva teoriei evoluției și a dovezilor arheologice pe care le avem despre artefactele acelor timpuri. Această preistorie a artei își propune să arate că „unele interese și răspunsuri estetice – dar nu toate – au baze biologice. În această măsură, acele răspunsuri reflectă natura noastră umană comună” ca adaptare evolutivă la mediu (v. Stephen Davies, *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2012).
- 128 „Aceste teorii [estetice] timpurii (...) sunt organizate în jurul a ceea ce voi numi «noțiuni de psihologie individuală», adică noțiuni despre ceea ce persoanele fac sau pățimesc în calitate de indivizi. Astfel de noțiuni contrastează cu noțiunile culturale a ceea ce persoanele fac sau pățimesc în calitate de membri ai unui grup cultural. (George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytical Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 77).
- 129 „Trăirea estetică se bazează pe o arhitectură neurală, pe un set de zone cerebrale care sunt implicate în emoție, percepție, imagistică, memorie și limbaj. Dar, mai mult decât atât, trăirea estetică se ivește din interacțiuni în rețea, opera unor sisteme cerebrale conectate și coordonate într-un mod complicat care, împreună, formează o arhitectură flexibilă ce ne permite să creăm noi arte și să vedem lumea din jurul nostru diferit.” (Gabrielle G. Starr, *Feeling Beauty. The neuroscience of aesthetic experience*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. XV).

la aceste discipline, filosofia nu se mai definește ca o știință propriu-zisă, ci urmărește doar să „pună cap la cap” rezultatele din alte domenii și să ofere acea viziune de ansamblu care le este refuzată științelor individuale contemporane din cauza specializării din ce din ce mai accentuate.

Teoriile pe care le vom trata în continuare ar putea fi numite „teorii instituționale” în sensul cel mai larg al termenului – acela de comportamente habituale, de sisteme de interacțiuni *informale și formale* între oameni, sau cum spune Wittgenstein, de *obișnuințe*. Ele se raportează toate la artă ca la o „instituție social-culturală” în cadrele căreia un anumit obiect artistic poate sau nu să fie considerat „operă de artă”.

Pentru a nu crea însă confuzii cu teoria instituțională a artei în sens restrâns, enunțată de George Dickie și care nu este decât una dintre versiunile la care ne vom referi, vom numi acest complex de teorii analitice „*teoriile contextual-culturale ale artei*”. Avantajul acestei denumiri constă în faptul că face posibilă punerea în discuție a unei laturi istorice a operei de artă, care lipsește din teoria instituțională a artei în forma susținută de Dickie, dar care apare la alți filosofi, cum ar fi Arthur Danto, Noël Carroll sau Jerrold Levinson. Alături de acești patru filosofi deja menționați, vom mai pune în discuție și concepția instituțională despre artă a lui Stephen Davies, care se apropie foarte mult de cea a lui Dickie, dar pune un mai mare accent pe conceptul de „autoritate artistică”. Peisajul teoretic astfel format de acești cinci filosofi aproximează destul de riguros principalele dezbateri actuale din filosofia artei apărute în mediile intelectuale americane și britanice.

Înrudirea acestor teorii este dată de raportarea lor comună la ideea de *lume a artei*, un concept propus pentru prima oară de Arthur Danto în textul său paradigmatic intitulat „Lumea artei”¹³⁰. Acest scurt articol, care nu depășește cincisprezece pagini și a fost publicat pentru prima oară în anul 1964, este probabil cel mai influent text din filosofia analitică a timpurilor noastre datorită faptului că a dat naștere unor dezbateri fără precedent privitoare la condițiile în care o operă de artă poate fi interpretată *ca* operă de artă. De aceea, pentru a înțelege diferențele, dar și asemănările dintre teoriile pe care le vom discuta, trebuie mai întâi să analizăm conceptul de „lume a artei”.

130 Arthur Danto, *The Artworld* in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Nr. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

2. „Lumea artei” și statutul ontologic al operei de artă

Problema principală care a apărut la începutul anilor 1960 a fost aceea a determinării unei definiții a operei de artă care să rezolve dilema dublucitelor identice ridicată de arta *ready-made* la care ne-am referit mai devreme. În cazul acestora, este ușor de observat faptul că „pentru considerarea unui lucru drept artă este necesar ceva ce ochiul nu poate distinge”¹³¹, dar care, totodată, nu este ceva de genul unei „naturi de sine stătătoare” a operei de artă. Dacă arta ar avea o „esență”, gândită în genul ideilor platonice în coordonatele substanței, atunci ea ar trebui să fie eternă și neschimbătoare. Or, revoluția *ready-made* a arătat că esența unui obiect nu este deloc dată odată pentru totdeauna, ci se schimbă în funcție de locul în care este plasat și de persoana care-l plasează. Același obiect dobândește un statut ontologic diferit dacă este „montat” de Duchamp într-o galerie de artă sau de un instalator anonim. De aceea, după cum am mai notat, atenția teoreticianului nu trebuie să se concentreze asupra întrebării „*Ce este artă?*”, ci asupra întrebării „*Când este artă?*”.

Acest „când” trimite către o serie de relații contextuale între obiectul artistic, pe de o parte, și locul în care este expus, persoanele care-l contemplă și momentul istoric în care este creat, pe de alta. Toate aceste coordonate formează *lumea artei*. Ele ne oferă prilejul de a interpreta un lucru ca operă de artă într-un anumit context și fac, în același timp, trimitere la o anumită teorie asupra artei. Se întâmplă astfel deoarece, atunci când ne pronunțăm asupra caracterului artistic sau neartistic al unui anumit lucru, noi deja presupunem și o teorie despre ce înseamnă arta în genere¹³². Această concepție nu trebuie să fie însă una articulată ca atare, ea poate fi implicită, moștenită pe calea educației de la alții sau formată prin interacțiuni aleatorii cu diverse medii sociale. De fapt, nici nu contează *cum* s-a format, ci singurul lucru care contează este că am fi incapabili din punct de vedere logic să distingem un tablou abstract de o pânză pătată cu vopsea fără o astfel de concepție despre artă. De altfel, dacă pentru ochiul omului de rând, unele dintre operele contemporane „nu sunt artă”, acest lucru se întâmplă, cel mai probabil, din cauza faptului că teoria despre artă pe care se bazează simțul comun – care este, cel mai probabil, o formă naivă a teoriei expresiei sau a reprezentării – este diferită de teoria sau teoriile asumate de artist și de „lumea artei” contemporană.

Plecând de la aceste remarci se mai poate face și observația că identificarea unei opere de artă necesită, de asemenea, o anumită cunoaștere a

131 *Ibidem*, p. 580.

132 „A distinge între opere de artă și alte lucruri nu este o chestiune atât de simplu, nici măcar pentru vorbitorii nativi, iar în zilele noastre cineva ar putea să nu fie conștient că se află într-un teritoriu artistic fără o teorie care să-i spună asta” (*Ibidem*, p. 572).

istoriei artei¹³³. Lucrurile stau astfel deoarece, fără niște minime repere istorice, nu avem termen de comparație pentru obiectele pe care le considerăm drept artă. Un bun exemplu al acestei situații este faptul că, în contextul artistic actual, sunt *performance*-uri care implică automutilări, iar aceste forme de expresie artistică sunt recunoscute ca atare de lumea artei contemporane. Nu același lucru se poate spune însă despre faptul că Van Gogh și-a tăiat propria ureche deoarece „lumea artei” din secolul al XIX-lea nu recunoștea această practică. Cu alte cuvinte, gestul lui Van Gogh nu putea fi interpretat ca un *performance* artistic, deoarece lumea artei din vremea respectivă nu recunoștea această practică. Așadar, fiecare manifestare artistică se configurează într-o atmosferă teoretico-istorică și fiecare operă de artă își capătă sensul numai privitor la o anumită teorie despre artă și la practicile artistice deja prezente în lumea artei.

Așa stând lucrurile, „lumea artei” poate fi definită ca acea „atmosferă intelectuală” care face posibilă identificarea unui obiect oarecare ca operă de artă. În cadrul acesteia, putem distinge două componente principale, cel puțin în versiunea timpurie dată de Danto în *The Artworld* – o componentă teoretică și una istorică. Ambele sunt la fel de importante pentru definirea contextuală a operei de artă, deoarece doar împreună oferă condițiile necesare pentru a vorbi despre artă în genere. Lucrurile stau astfel pentru că o teorie despre artă care să nu aibă o istorie a artei la care să se raporteze este imposibil de construit, în timp ce o istorie a artei care să nu fie ghidată de o anumită înțelegere teoretică a artei nu are un principiu intern de organizare.

O ultimă trăsătură importantă a „lumii a artei”, care merită menționată, este aceea că ea este, în viziunea lui Danto cel puțin, în mod esențial hermeneutică, adică interpretativă. Atunci când identificăm, în contextul lumii artei contemporane, o operă de artă, noi deja postulăm implicit și o interpretare din perspectiva unei anumite teorii. Această interpretare nu este însă rigidă, ci se poate schimba, lucru care se și întâmplă atunci când asistăm la apariția unei noi paradigme teoretice de raportare la artă. Spre exemplu, atunci când teoria expresiei a început să capete credit în lumea artistică în detrimentul mai vechii teorii a reprezentării, operele de artă deja interpretate din punctul de vedere al teoriei reprezentării au început să fie reinterpretate din perspectivă expresionistă. De aceea, orice nouă teorie a artei are un caracter retroactiv care ne permite să privim, de pe pozițiile prezentului, întreaga istorie a artei într-o altă lumină. Cu alte cuvinte, teoriile despre artă nu fac decât să îmbogățească retrospectiv întreaga istorie a artei¹³⁴, astfel încât putem vorbi despre Van Gogh în termenii teoriei instituționale sau despre Michelangelo în termenii teoriei artei ca joc, fără a produce un anacronism.

În această primă formă a sa, conceptul de „lume a artei” are și o serie de lipsuri. Pe de o parte, nu se specifică exact „cine” anume face parte din această lume a artei și cum este ea structurată. Dacă știm că lumea artei

133 *Ibidem*, p. 580.

134 *Ibidem*, p. 583.

este „atmosfera intelectuală” ce face posibilă recunoașterea artei ca atare, încă nu știm care sunt elementele din care această atmosferă este compusă și cum funcționează ele. De asemenea, din textul lui Danto nu reiese nici dacă nu cumva avem nevoie de mai multe „lumi ale artei” care să facă posibilă receptarea diverselor arte sau este vorba despre o singură structură pentru toate manifestările artistice. Totodată, mai avem și problema mecanismelor prin care un anumit obiect intră în lumea artei. Articolul inițial atrage atenția doar asupra existenței acestei lumi, însă nu spune prea multe despre felul în care ea se formează și despre dinamica ei internă.

Aceste probleme ridicate de articolul inițial sunt subiectul dezvoltărilor ulterioare pe care le vom lua în considerare, începând cu teoria lui Danto privitoare la transfigurarea locului comun, continuând cu teoria istoric-intențională a lui Levinson și cu teoria istoric-narațională a lui Carroll despre identificarea operei de artă. Cele trei teorii tocmai menționate pun accentul pe *dimensiunea istorică* a lumii artei și/sau pe caracterul hermeneutic al procesului de identificare a operelor de artă. Lor li se adaugă încă două teorii centrate *dimensiunea structurală* a lumii artei, adică pe acele componente necesare, în orice context istoric, pentru a putea vorbi despre artă. Este vorba despre teoriile instituționale ale lui George Dickie și Stephen Davies.

3. Arthur Danto și transfigurarea locului comun¹³⁵

a. Interpretare și caracter direcțional (aboutness)

Pornind de la ideile expuse în „Lumea Artei”, Danto încearcă, în lucrările sale ulterioare, să contureze mai bine modul în care un obiect oarecare intră în lumea artei prin interpretare și ce se întâmplă mai exact cu acel obiect odată ce este acceptat *ca* operă de artă. Punctul de pornire în această încercare este conceptul de interpretare, care este gândit ca un fel de funcție logică ce „transformă obiectele materiale în opere de artă”¹³⁶. Întrebarea care se pune este, însă, *ce* anume este transformat atunci când un *ready-made* este interpretat ca operă de artă? Este clar că obiectul în sine nu suferă nici o transformare, ci singurul lucru care se transformă este *sensul* acestui obiect. Noțiunea de sens trebuie însă privită într-un mod foarte larg deoarece transformarea nu are loc la nivel strict cognitiv, ci și la nivel

135 În cele ce urmează vom prezenta sintetic și într-o interpretare proprie gândirea filosofului american. Pentru niște abordări detaliate ale filosofiei artei la Arthur Danto, cititorul poate consulta cu folos următoarele două lucrări dedicate exclusiv acestui gânditor: Cristian Nae, *Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2010 și Dragoș Pătrașcu, *Estetica analitică. Arthur Danto*, Iași, Editura Artes, 2005.

136 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 39.

emoțional. Întreaga noastră raportare la obiect se transformă, făcând ca lucrul respectiv să treacă din categoria lucrurilor obișnuite (care sunt cel mai adesea privite de noi ca ustensile de care ne folosim), în categoria operelor de artă (care sunt obiecte pe care le contemplăm).

Printr-o astfel de interpretare, obiectul artistic este „scos” oarecum din rândul lucrurilor mundane și situat undeva „deasupra lumii”, el nemai-fiind ceva, ci fiind *despre ceva*¹³⁷. În calitatea sa de meta-obiect, opera de artă nu se reprezintă niciodată (doar) pe sine, ci reprezintă, totodată, un (alt) ceva – o idee, un sentiment, o „reprezentare”. De aceea, arta este un fel de mediu transparent prin care se poate vedea ceea ce a fost pus în ea de către artist. Celelalte lucruri ce fac parte din lume, simplele prezențe, sunt opace: ele nu se prezintă decât pe sine „în carne și oase” și nu trimit dincolo de ele. O cană de cafea nu este nimic mai mult decât o simplă cană de cafea. Ea nu trimite către statutul artei, locul omului în univers sau prejudecățile societății, așa cum o poate face o operă de artă. Așadar, opera ca obiect estetic și artistic este un tip foarte aparte de ființare care iese din rândul ființării obișnuite.

Totuși, arta poate fi comparată cu o altă categorie de „ființări”, care au o funcție similară, anume *cuvintele*¹³⁸. În cazul acestora, avem de-a face, similar ca în cazul artei, cu niște entități care trimit „dincolo” de ele, către un „lucru real” prin intermediul unui sens. Ca și arta, cuvintele sunt „vehicule de sens” care construiesc, treptat, în mintea noastră, reprezentări ale lucrurilor despre care vorbim. La fel ca și arta, textele literare exprimă anumite trăiri pe care lucrurile obișnuite nu le pot exprima. În virtutea acestei asemănări, se și poate vorbi în filosofia contemporană despre un „limbaj al artei”¹³⁹ care îndeplinește funcții similare limbajului comun. Dacă așa stau lucrurile, atunci legătura dintre artă și filosofie nu este una exterioară, ci una intimă. Așa cum filosofia clarifică raporturile logice dintre lucruri prin analiza „jocurilor de limbaj”, arta scoate la iveală sensuri „ascunse” ale acestora. Ea întruchipează în mod sensibil idei inefabile și tocmai în aceasta constă valența sa filosofică¹⁴⁰.

În aceste condiții, prin interpretarea unui lucru ca operă de artă, îi conferim un caracter direcțional inexistent anterior. Spre exemplu, putem interpreta cutiile Brillo a lui Andy Warhol ca opere ce tematizează prezența unui potențial artistic în orice lucru, fapt ce este imposibil în cazul duplicatelor lor comerciale. Astfel, *arta transfigurează sensul comun al obiectelor* și le conferă un caracter „supra-realist” în sensul propriu al cuvântului. Ele sunt

137 Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei*, traducere și note de Vlad Morariu, Cluj, Idea Design & Print, 2012, pp. 114-116.

138 „Operele de artă sunt, din punct de vedere logic, genul potrivit de lucruri care pot fi comparate cu cuvintele, în măsura în care primele sunt despre ceva (ceea ce înseamnă că întrebarea despre ce sunt ele ar putea să apară în mod legitim)” (*Ibidem*, p. 115)

139 v. Nelson Goodman, *Language of Art*, Bobbs-Merrill, New York, 1968; Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

140 „Valoarea filosofică a artei provine din faptul istoric că în procesul emergenței sale a ajutat oamenii să acceadă la conceptul realității” (Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun*, ed. cit, p. 116).

plasate prin interpretare „deasupra” realității și sunt folosite ca „vehicule de sens” sau „medii” prin care noi putem privi inefabilul.

Danto însă atrage atenția asupra faptului că există și posibilitatea de a interpreta eronat o operă în cel puțin două sensuri¹⁴¹: primul se referă la interpretarea *ca artă* a unui lucru care nu a fost menit să fie operă de artă. Acest tip de eroare prezintă un ridicat interes filosofic deoarece privește chiar *statutul ontologic al operei*¹⁴² și contextul necesar pentru ca un asemenea statut să fie acordat. Un exemplu de astfel de eroare este considerarea unui produs comercial, fabricat fără intenția de a fi valorificat artistic, *ca operă de artă*. În această situație, noi ratăm sensul adevărat al obiectului deoarece suntem ignoranți față de *intenția* cu care acel obiect a fost produs.

Cel de-al doilea sens al interpretării greșite este acela care se referă la faptul că cineva oferă o interpretare greșită unui obiect care este, pe bună dreptate, operă de artă. O asemenea eroare este una ce privește *critica artistică*¹⁴³ și provine din depășirea „câmpului semantic” al respectivului obiect. Ea are loc, de exemplu, atunci când identificăm un element al unui tablou ca fiind Augustus când, de fapt, intențiile pictorului au fost acelea de a-l înfățișa pe Napoleon în hainele unui împărat roman în scopuri simbolice. Ca urmare, atunci când identifică un element artistic greșit, cel ce interpretează va atribui operei *sensuri străine* de cele ce-i revin pe drept, ca urmare a procesului de producție și a intențiilor artistului.

Astfel, ajungem la o altă problemă centrală pentru înțelegerea gândirii lui Danto, anume aceea a *identificării artistice*. Acest concept vine să clarifice tocmai acest statut ambiguu al ideii de interpretare ca funcție de transfigurare a sensului comun al unui lucru. Cu ajutorul său, putem explica cele două tipuri de „erori de interpretare” ca fiind două moduri în care noi transcendem, fără să ne dăm seama, „domeniul de aplicabilitate” al funcției interpretative.

b. Identificare artistică și transfigurare

Pentru a înțelege mai bine modul de gândire a lui Danto, trebuie să atragem atenția asupra faptului că el privește lumea artei ca pe o „altă lume”¹⁴⁴, în care lucrurile pot intra prin intermediul interpretării gândită ca funcție transfiguratoare. Interpretarea „ridică” obiectul la statutul de operă de artă¹⁴⁵. Această lume este un fel de sistem semi-închis care nu comunică cu lumea cotidiană decât prin intermediul transfigurării interpretative.

141 Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 40-41.

142 *Ibidem*, p. 40.

143 *Ibidem*.

144 „Esențial pentru studiul nostru să înțelegem ce este o teorie a artei, acest fenomen atât de puternic încât extrage obiecte din lumea reală pentru a le transporta într-o lume diferită, o lume a *artei*, o lume a lucrurilor *interpretate*.” (Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun*, ed. cit., p. 179). „Lumea artei stă față de lumea reală într-o relație de genul celei în care Cetatea lui Dumnezeu stă față de Cetatea Pământească. (Arthur Danto, *The Artworld*, ed. cit., p. 582).

145 „Interpretarea este, așadar, pârghia cu care un obiect este ridicat din lumea reală în lumea artei” (Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, ed. cit., p. 39)

Cu alte cuvinte, la fel ca în cazul funcțiilor matematice, în care o anumită expresie este folosită pentru a prelua entități dintr-un anumit domeniu și a le plasa în altul, în cazul interpretării operelor de artă avem, de asemenea, o anumită expresie care mijlocește transfigurarea. În virtutea asemănării sale cu limbajul, expresia care este semn al transfigurării estetice este una lingvistică, pe care Danto o numește „identificare artistică” și care apare încă din *The Artworld*¹⁴⁶, fiind o componentă constantă a analizelor filosofului american.

Originile conceptului de „identificare artistică” provin dintr-o observație foarte subtilă pe care filosoful o face, anume aceea că, atunci când arătăm spre niște pete de vopsea pe o pânză și spunem „Acesta este Napoleon”, noi folosim verbul „este” într-un sens atipic. Nu este vorba nici despre o folosire copulativă – ca atunci când atribuim o calitate unui obiect, de exemplu în propoziția „mărul este roșu.” – și nici una existențială – ca atunci când afirmăm existența unui obiect. Din contră, acest „este” trimite către o anumită reprezentare și deschide un orizont de interpretare al operei de artă inaccesibil anterior. De aceea, el are un rol constitutiv¹⁴⁷. Cu alte cuvinte, prin el sensul operei este constituit și fără această folosire a verbului „a fi” nu putem vorbi despre artă. „Ființa artei”, dacă se poate vorbi despre așa ceva într-o abordare analitică, este constituită de un sens aparte a lui „a fi”.

Într-o astfel de utilizare a lui „este” putem surprinde un sens *meontologic*, care se referă nu la ceea ce configurația spre care arătăm este de fapt (o pată de vopsea pe o pânză), ci la ceea ce ea propriu-zis *nu este*. *Omul Napoleon* nu este și nici nu va putea fi vreodată „pe pânză” așa cum cana este, de exemplu, „pe masă”. Noi vedem *reprezentarea* lui doar dacă folosim o teorie sau un „mediu conceptual” pentru a transfigura sensul petelor de pe pânză. Un astfel de sens este implicat și în enunțul „neființa este nedeterminatul”, de exemplu. Aici nu vizăm atribuirea unei calități neființei înseși, ci doar transfigurarea ei în contextul unui mediu conceptual care o ipostaziază. Definiția neființei este tocmai aceea că ea, propriu-zis, nu este. Sensul ei însă poate fi transfigurat sau ipostaziat în funcție de contextul teoretic în care vorbim. La fel se întâmplă și în cazul identificării artistice. Pata de vopsea de pe pânză *nu este* Napoleon, ci doar îl întruchipează pe Napoleon dacă o privim ca element al unei opere de artă care, după cum am văzut, nu poate dobândi acest statut decât prin interpretare într-un anumit mediu teoretic.

În aceste condiții, atunci când ne uităm la o pânză pătată cu vopsea și spunem „acesta *este* Ahile”, noi transpunem acel obiect în lumea artei și îi conferim „caracter direcțional” (*aboutness*). Se instituie o diferență ontologică între operele de artă și lucrurile obișnuite astfel încât, cineva care nu surprinde „sensul” operei, nu poate vedea acel obiect ca operă. El este pur și simplu orb din punct de vedere estetic la interpretarea

146 Arthur Danto, *The Artworld*, ed. cit., pp. 577-580.

147 *Ibidem*, p. 579.

pe care noi o dăm operei. Dar să presupunem că, printr-o minune a tehnicii, Aristotel este pus în fața a două obiecte și rugat să spună care dintre ele este artă. Unul este *Fântâna* lui Duchamp și celălalt este *Mona Lisa* a lui Da Vinci. Cel mai probabil, Aristotel, la fel ca majoritatea oamenilor fără pregătire artistică specială din zilele noastre, ar spune că doar tabloul lui Da Vinci este artă. Așadar, identificarea artistică este dependentă, la fel ca și interpretarea operei ca operă, de teoriile artei asumate de un anumit individ. Tocmai de aceea, interpretările și identificările artistice pot diferi foarte mult de la un individ la altul¹⁴⁸. Asupra acestor diferențe trebuie să ne concentrăm atenția în continuare pentru a putea înțelege modul în care un lucru este „ridicat” din lumea cotidiană în lumea artei.

O operă de artă, ca vehicul de sens, are însă, pe lângă sensul ei ca întreg, și diverse părți semnificative ori proprietăți deoarece orice lucrare este o *compoziție*. Aceste părți și proprietăți sunt fixate prin *identificarea artistică* ce pune în joc un sens aparte al verbului „a fi”. Drept urmare, identificarea artistică configurează o anumită rețea de relații, dependentă de o perspectivă teoretică, între părțile componente ale operei și proprietățile lor semnificative. Din această perspectivă, ca ansamblu de sensuri, opera de artă este, în sine, o lume deschisă interpretărilor, dar nu în totalitate. Sensurile ei sunt limitate tocmai deoarece pot apărea „erorile de interpretare” despre care am vorbit mai devreme.

Această lume a operei de artă nu trebuie însă confundată cu lumea artei. Prima se referă la totalitatea de sensuri prinse în operă, la „povestea” pe care opera ne-o comunică, pe când cea de-a doua se referă la *contextul cultural exterior* care legitimează această operă ca operă. Din perspectiva lumii artei, orice operă de artă este o interpretare, dar nu orice interpretare se pretează oricărei opere. Se întâmplă astfel deoarece „interpretările pivotază în jurul identificărilor artistice, iar acestea, la rândul lor, determină care părți și proprietăți ale obiectului în discuție aparțin operei de artă în care interpretarea îl transfigurează”¹⁴⁹. Astfel, se obține o limitare semnificativă a posibilităților de interpretare critică a operei.

Existența acestei limitări constă tocmai în înțelesul constitutiv al interpretării și al identificării artistice. Revenind la „erorile de interpretare” despre care vorbeam, putem înțelege mai bine cel de-al doilea tip de eroare, anume acela al atribuirii unui sens străin operei de artă. „Dacă interpretările sunt cele ce constituie opera de artă, atunci fără ele nu există opere și operele sunt constituite defectuos atunci când interpretarea este greșită”¹⁵⁰. Criteriul după care aceste interpretări sunt făcute este acela al intenției artistului. De aceea, după Danto, o interpretare este cu atât mai corectă cu cât reconstruiește mai bine sensul pe care artistul a vrut să-l pună în operă¹⁵¹. Astfel, se strecoară în discuție și o dimensiune istorică ce ne permite să re-

148 *Ibidem*.

149 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, ed. cit., pp. 41-42.

150 *Ibidem*, p. 45.

151 „Cred că nu putem greși prea mult dacă presupunem că interpretarea corectă a unui obiect-ca-operă-de-artă este una care coincide cel mai îndeaproape cu interpretarea proprie artistului” (*Ibidem*, p. 44).

construim „istoria cauzală a operei” și să înțelegem corect lumea operei de artă sau ansamblul de semnificații latente în operă.

Până acum, am luat în discuție din opera lui Danto doar acele elemente care se referă la aspectul teoretic al lumii artei. Acum, odată cu ideea de *intenție a artistului*, ni s-a revelat și dimensiunea istorică a acestei lumi, fără de care nu putem înțelege gândul filosofului american. Atât interpretările pe baza cărora se face transfigurarea unui lucru în operă de artă, cât și identificările artistice ale părților și proprietăților obiectului artistic, trebuie să fie ghidate de contextul istoric în care opera respectivă a fost creată și de intențiile autorului. Fără această dimensiune istorică, opera de artă devine un concept arbitrar. Fără a ne uita la istoria respectivului obiect și la intențiile pe care artistul le-a pus în el, riscăm să cădem într-un relativism extrem în care orice poate fi operă de artă în orice moment și cu orice sens imaginabil. Cum „nu orice este posibil oricând”¹⁵², trebuie să analizăm modul în care dimensiunea istorică influențează procesul de interpretare și identificare artistică.

c. Dimensiunea istorică a interpretării artistice

După cum am văzut, prima dintre cele două tipuri de interpretare „greșită” a unei opere de artă, cea care are implicații ontologice asupra obiectului artistic, se referă la atribuirea statutului de artă unui lucru care nu a fost conceput în acest sens. Ea indică o includere eronată a respectivului obiect în „lumea artei” gândită în calitate de „context cultural de expunere” al operei. Spre exemplu, un pahar uitat pe un piedestal într-o galerie timp de douăzeci de minute, poate chiar de către un artist neglijent, dar fără intenția de a fi contemplat estetic, ar putea fi privit de către spectatori ca operă de artă și interpretat de critici în diverse moduri. Acesta însă, conform istoriei sale cauzale, nu a fost conceput ca operă de artă. Drept urmare, el nu se pretează nici interpretărilor artistice și nici nu are un caracter direcțional – nu este „despre ceva”.

Așadar, pentru a ne asigura că interpretarea unei opere de artă *ca operă* este făcută corect, trebuie să ne asigurăm, în ceea ce privește istoria acestui obiect de două lucruri: în primul rând, că a fost în mod intenționat de către artist spre a fi interpretat și, în al doilea rând, că el corespunde practicilor artistice ale vremurilor sale. Întrucât „nu orice este posibil oricând”, „anumite lucrări de artă nu pot fi pur și simplu integrate în lumea artei în anumite perioade ale istoriei sale, deși este posibil ca obiecte identice acestora să fi putut fi produse în perioadele respective”¹⁵³. Cu alte cuvinte, nu putem interpreta o lopată antică drept o operă *ready-made*, deoarece această practică artistică a fost acceptată în „lumea artei” abia după două milenii. Așadar, „din punct de vedere istoric, anumite obiecte pot fi considerate lu-

152 Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun*, ed. cit., p. 69.

153 *Ibidem*.

crări de artă numai în anumite momente istorice, nu și în altele”¹⁵⁴. Acesta este motivul pentru care dimensiunea istorică, alături de cea teoretică sunt cele două componente absolut necesare ale lumii artei și de ele depinde corectitudinea interpretărilor artistice.

Dacă așa stau lucrurile, observăm două intervenții ale dimensiunii istorice în opera de artă: prima privește istoria cauzală a obiectului respectiv, anume dacă a fost făcut sau expus cu intenția de a fi contemplat estetic¹⁵⁵, iar cealaltă se referă la adecvarea lucrării față de contextul instituțional artistic în care a fost produsă. Cu alte cuvinte, „nu putem vedea un lucru ca pe o lucrare de artă decât în atmosfera unei teorii artistice și a cunoștințelor de istoria artei”¹⁵⁶. De aceea, Danto nu neagă teoria instituțională a artei, ci doar scoate în evidență faptul că nu ne putem desprinde de dimensiunea istorică și de istoria cauzală a unei opere, pentru a ne baza doar pe argumente structurale, așa cum susține George Dickie¹⁵⁷.

Luând în calcul și aceste remarci, interpretarea care are rolul de funcție de ridicare a unui obiect din lumea simplelor prezențe în lumea artei, conferindu-i caracter direcțional (*aboutness*) are două componente care corespund exact celor două componente ale lumii artei. Dacă lumea artei este definită ca atmosferă intelectuală teoretic-istorică, atunci și interpretarea trebuie să țină seamă, pe de o parte, de o teorie în lumina căreia un obiect este considerat operă de artă și, pe de alta, de contextul istoric și istoria cauzală ce definesc apariția acelui obiect. Fără aceste două exigențe, interpretarea este supusă greșelii în ambele sensuri amintite mai sus. În primul rând, se poate acorda în mod greșit statutul ontologic de „operă de artă” unor opere care, conform istoriei lor cauzale, nu pot primi un astfel de statut. În al doilea rând, identificarea artistică a componentelor și trăsăturilor caracteristice ale operei poate fi eronată dacă nu se are în vedere convențiile acceptate în contextul istoric al vremii.

Raportul dintre componenta teoretică și cea istorică a interpretării este foarte important deoarece el este esențial pentru definiția artei. După cum am văzut, latura teoretică este cea care proiectează asupra obiectului o anumită teorie a artei – fie ea reprezentățională, mimetică, expresivă sau de alt fel. De una singură însă, latura teoretică a interpretării nu poate defini arta. Ea are nevoie de componenta istorică și de istoria cauzală a obiectului pentru a se asigura împotriva celor două greșeli de interpretare. De aceea, „arta este în mod esențial istorică”¹⁵⁸.

154 *Ibidem*, p. 72.

155 „O idee, sau o reprezentare, este despre ceea ce credem noi că este numai dacă ea posedă, de asemenea, istoria cauzală corectă, în timp ce un lucru exact asemănător ei cu o istorie cauzală diferită nu este (despre ceva)” (*Ibidem*, p. 75).

156 *Ibidem*, p. 180.

157 „Cu siguranță, teoria instituțională a artei poate oferi un răspuns întrebării de ce o asemenea lucrare precum *Fântâna* lui Duchamp a putut fi elevată de la statutul de simplu obiect la cel de lucrare de artă. Această teorie nu explică însă de ce tocmai acel pisoar a trebuie să fie subiectul unei promovări atât de impresionante, pe când celelalte pisoare, asemenea *Fântânii* în toate aspectele lor vizibile, au trebuit să rămână într-o categorie ontologic degradată” (*Ibidem*, p. 21). Pentru a răspunde la această ultimă provocare despre care vorbește Danto, trebuie să includem în teoria instituțională, pe lângă explicația structurală, și o explicație istorică.” (*Ibidem*, p. 21)

158 Arthur Danto, *What Art Is*, London, Yale University Press, 2013, p. 134.

Acestea fiind spuse, avem o imagine de ansamblu asupra rolului interpretării istorico-teoretice a artei și a modului în care, prin această operație, unui obiect îi este atribuit caracter direcțional, fiind ridicat la statutul de operă de artă. Ceea ce mai trebuie să discutăm acum, pentru a avea o idee completă despre teoria lui Danto despre artă, sunt cele două trăsături cu ajutorul cărora opera se poate configura ca „vehicul de sens”.

d. Sens și corporalitate

Ideea de „vehicul de sens” implică, în mod necesar, două elemente. Pe de o parte avem sensul care este „transportat” de artă de-a lungul istoriei și, pe de altă parte, avem „vehiculul” care servește drept adăpost și „mijloc de transport” al acestui sens. Acesta din urmă este ceea ce am putea numi „componenta corporală” a operei de artă. La fel cum o persoană poate călători cu tipuri diferite de mijloace de transport, și sensul poate călători prin istorie în diferite medii materiale. De aceea, felul materiei operei de artă nu este, după Danto, o trăsătură esențială a artei deoarece același sens, aceeași idee estetică, poate fi întruchipată în felurite moduri de corporalitate (*embodiment*). Așadar, „orice alegere [a materiei] este consistentă cu faptul de a fi artă, dar nu necesară”¹⁵⁹. Acest fapt este cu atât mai adevărat în epoca postmodernă, când mediile artistice s-au diversificat în așa fel încât se pune presiune enormă asupra interpretării. Dacă, pentru arta clasică, interpretarea sau, mai bine zis, identificarea artistică, era transparentă, astăzi devine din ce în ce mai opacă. Opera de artă nu mai vorbește de la sine, ci vorbește unui public din ce în ce mai specializat și asta deoarece ea a devenit conștientă de sine și implică o latură teoretică din ce în ce mai accentuată.

Dar, dacă felul mediului corporal nu este fixat, el fiind accidental, *existența* unui aspect corporal al operei de artă, în schimb, este *necesară*. Așa cum sufletul nu se poate manifesta fără corp, nici sensul ideii estetice nu poate călători prin istorie fără a fi cuprins în materie. De aceea, avem o complicitate între sens (sau idee estetică) și corporalitate care nu poate fi ignorată. Sensul pune în lumină corporalitatea și corporalitatea adăpostește sensul.

Felul de a fi al ideii estetice este, așadar, unul sensibil. Ea nu este „obținută în mod abstract, ci experimentată prin și pe calea simțurilor”¹⁶⁰. De aceea, „creația” nu constă în nimic altceva decât în găsirea celui mai bun mediu corporal pentru încarnarea ideii. În „fișa postului” de artist stă găsirea celor mai bune modalități de a oferi corporalitate ideii estetice și, tocmai de aceea, arta se rezumă la un număr finit de categorii. Ideile estetice, adică acele idei ce sunt transmise de operă prin intermediul simțurilor

159 *Ibidem*.

160 *Ibidem*, p. 123. – Danto ajunge la această concluzie prin intermediul unei interpretări foarte originale a ideilor estetice la Kant. El arată că, pe lângă gust, Kant folosește în *Critica facultății de judecare* și conceptul de *spirit estetic*, care este pus în legătură cu ideile estetice. Astfel, spune Danto, estetica kantiană oferă două definiții separate ale artei, prima fiind cea care are în centru conceptul de gust, iar cealaltă fiind cea privitoare la spirit ca facultate de a prezenta ideea estetică.

și care ținesc afectivitatea umană, la fel ca și ideile rațiunii la Kant, nu sunt în număr infinit. Ele sunt, cum ar spune Benedetto Croce, moduri de sinteză estetică a priori.

Acestea fiind spuse, putem concluziona că, pentru Danto, opera de artă este acel vehicul de sens, caracterizat de *incorporarea ideii estetice într-o materie corporală supusă interpretării de către public din perspectiva unei teorii artistice, luând în seamă istoria cauzală a obiectului și adecvarea lui la practicile artistice ale vremurilor sale*. Interpretarea, la rândul său este gândită ca funcție de transfigurare a sensului comun al unui obiect și de atribuire a unui caracter direcțional (engl. *aboutness*). Pornind de la această sinteză a gândirii lui Danto, putem merge mai departe spre a analiza teoria istoric-intențională a lui Jerrold Levinson care accentuează intenționalitatea artistului și relațiile sale cu „istoria artei” în sens larg.

4. Jerrold Levinson și teoria istoric-intențională a artei

După cum chiar Levinson recunoaște în articolul său din 1979¹⁶¹, teoria istoric-intențională a artei pe care o susține este inspirată, pe de o parte, de teoria lui Danto despre opera de artă și, pe de alta, de teoria instituțională dezvoltată de George Dickie, pe care o vom dezvolta în al cincilea paragraf al acestui capitol. Cu toate acestea, ea se vrea a fi o alternativă la aceste teorii care pune accentul mai degrabă pe relația istorică a artei cu ceea ce deja a fost, la un anumit moment temporal, deja considerat operă de artă. Așadar, Jerrold Levinson dorește să accentueze latura concret-istorică a teoriei lui Danto și să construiască o definiție a artei *doar pe baza acesteia*¹⁶².

Argumentul dat de filosoful american pentru accentuarea laturii istorice a artei este acela că, pentru ca o operă de artă să fie numită astfel nu are nevoie nici de „un context instituțional constituit din mai mulți indivizi”¹⁶³ și nici de „instituția întunecată și oarecum exclusivistă a lumii artei”¹⁶⁴. Un artist izolat de lumea artei din vremea sa și care trăiește, să presupunem, în deșertul Sahara ar trebui, în principiu, să aibă aceleași șanse de a face opere de artă cu un artist care locuiește în inima Parisului. De aceea, susține

161 Jerrold Levinson, *Defining Art Historically*, British Journal of Aesthetics, 19:3 (1979:Summer), p. 232.

162 „Teoria intențional-istorică a artei diferă de cele dependente de o teorie a artei și de cele social-instituționale prin aceea că nu postulează drept condiție contextuală decisivă a faptului de a fi artă nici o relație cu o teorie artistică predominantă, nici o relație cu o instituție socială, ci o relație cu istoria concretă a producerii și a proiectării artei în care candidatul speră să intre” (Jerrold Levinson, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 29).

163 Jerrold Levinson, *Defining Art Historically*, ed. cit., p. 232.

164 *Ibidem*.

Levinson, definiția artei ar trebui să se bazeze doar pe „intenția unui *individ independent* (...), unde intenția face referire (fie în mod transparent, fie opac) la *istoria artei* (sau ceea ce a fost [considerat] artă)”¹⁶⁵. Cu alte cuvinte, atunci când se produce o operă de artă, artistul – în mod conștient sau nu – se raportează la un „trecut artistic”, la o paradigmă artistică, la un „prototip” mai mult sau mai puțin determinat tocmai pentru a putea produce un obiect menit să fie interpretat din perspectiva practicilor de experimentare a artei curente.

Pe această cale se vizează o definiție a artei, care recurge la fiecare pas la istoria manifestărilor și practicilor de experimentare artistică din epoca respectivă. O astfel de definiție poate fi numită „definiție recurentă” deoarece vizează, în fiecare moment, ceea ce arta însemna deja într-un moment anterior. De aceea, „ceea ce este menit pentru a fi apreciat-ca-o-operă-de-artă” este un obiect în mod esențial istoric¹⁶⁶, arta fiind o întreprindere cu necesitate retrospectivă. Artistul, conștient sau nu, se uită în urma sa, la predecesorii săi, pentru a-și ghida acțiunile. El are proprii săi maestri și propriile modele după care se ghidează. După cum vom vedea, chiar și în cazul artei revoluționare, care vrea să impună o ruptură față de tradiție, acest caracter retrospectiv este menținut, în măsura în care respectiva formă de artă *se opune* tradiției din care face parte, luând-o astfel, în mod necesar, în considerare.

Deși teoria istoric-intențională a artei a suferit mai multe modificări de detaliu de-a lungul timpului, ea poate fi înțeleasă prin raportare la definiția artei dată de Levinson, în chiar primul său articol pe acest subiect – *Definirea istorică a artei*, articol pe care deja l-am citat. Pornind de la această definiție putem lămuri modurile de intenționalitate artistică ce pot apărea în producerea de opere de artă, precum și tipul de raportare istorică recursivă a unui anumit obiect artistic la obiectele deja disponibile pe vremea conceperii sale.

a. Definiția istoric-intențională a artei

După cum ne putem da seama din remarcile introductive, modul în care Levinson gândește arta îl are în centru pe artist. Doar intenția sa raportată la istoria artei este cea care dă caracter artistic unei opere de artă. Așadar, pentru gânditorul american, obiectele decorative, care pe lângă valoare artistică au și utilitate, nu sunt considerate opere de artă, deoarece ele nu au fost produse de către artist *cu intenția de a fi privite ca opere de artă*. Ele au fost produse *pentru a fi folosite* și tocmai de aceea, indiferent de frumusețea lor, sunt mai degrabă ustensile. Pentru ca un lucru să fie operă de artă în adevăratul sens al cuvântului, el trebuie „să fie intenționat pen-

165 *Ibidem.*

166 *Ibidem.*

tru a fi apreciat ca operă de artă: apreciat în oricare dintre modurile în care *operele de artă existente înainte au fost în mod corect apreciate*¹⁶⁷.

Dacă așa stau lucrurile, raportarea artei la trecut este de tip estetic. Ea vizează intenția artistului ca obiectul pe care-l produce să fie tratat așa cum sunt tratate operele de artă deja existente – adică să fie contemplat, apreciat estetic, analizat critic etc. De aceea, condiția de existență a artei nu ține, propriu-zis, de opera de artă, ci de felul în care oamenii se raportează, în acea perioadă, la artă. Cu alte cuvinte, această privire retrospectivă a artistului nu este imitativă în sensul că el tinde să copieze opere de artă deja existente, ci este una care dorește să asigure obiectului în curs de producere același statut estetic ca și restul operelor de artă. Așadar, raportarea nu se face, propriu-zis, la istoria artei, ci la istoria trăirii estetice, dacă ar fi să luăm în considerare distincția dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice, distincție ignorată de Levinson. Cu toate acestea, în măsura în care diversele tipuri de trăire estetică pot determina diverse direcții de creație, este posibil ca ele să se regăsească și în diferențe concrete în stilul operelor de artă individuale.

În ceea ce privește *intenția* celui ce produce arta, se impune o distincție foarte importantă. Există intenție intrinsecă, prin care cineva „poate face artă în virtutea faptului de a intenționa în mod direct obiectul unui ansamblu de raportări (abordări sau atitudini) (...) fără a avea în minte sau a invoca intenționat oricare dintre operele, genurile, curentele sau tradițiile trecute”¹⁶⁸. Acest tip de intenție privește o vizare *generică* a practicilor artistice și contemplative trecute, astfel încât creația are loc în spiritul artei epocii. Putem vedea această intenție intrinsecă în similaritățile pe care le au tablourile dintr-o anumită perioadă. Înclinația estetică a Renașterii pentru clasicism face ca artiști precum Giotto, Da Vinci și Michelangelo să prezinte, în creațiile lor, anumite similitudini generice – cum ar fi înclinația spre anumite raporturi corporale – fără însă ca aceste similitudini să-și aibă originea într-o vizare concretă a operelor unui predecesor comun. Așadar, intenția intrinsecă vizează un fel de spirit al epocii, un *Zeitgeist* la care artistul se raportează inconștient în procesul de creație¹⁶⁹. Artistul nu dorește în mod explicit să creeze un anumit tip de operă, ci creația lui „se întâmplă”¹⁷⁰ să fie pe gustul epocii și să fie tratată ca operă de artă.

Cel de-al doilea tip de intenție artistică presupune ca pictorul să producă artă cu intenția ca obiectul său să provoace o raportare estetică similară unei opere de artă existente sau unui set de opere existente, *fără a avea în minte sau a invoca intențional orice raportare specifică sau set de raportări caracterizate intrinsec*¹⁷¹. Cu alte cuvinte, intenția artistului, de această dată, vizează încadrarea într-un anumit „curent artistic”, iar statutul de

167 *Ibidem*, p. 234.

168 Jerrold Levinson, *Refining Art Historically* in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), p. 21.

169 *Ibidem*, p. 24.

170 *Ibidem*.

171 *Ibidem*, p. 21.

artă este dat tocmai de această aliniere cu tradiția. Merită menționat că nici în acest caz nu este vorba despre o *copiere* a unor opere de artă trecute, ci despre o raportare la un anumit stil exterior, nu la un *Weltanschauung* internalizat, ca în primul caz.

Aceste două tipuri de intenție dovedesc legătura intrinsecă între istoria artei, pe de o parte și istoria trăirii estetice, pe de alta. Dacă opera de artă este definită ca obiect produs pentru a fi privit similar operelor de artă deja existente, atunci ceea ce ghidează istoria artei, după Levinson, nu este nimic altceva decât trăirea estetică. Această concluzie este, într-un fel, una firească – nimeni nu creează opere de artă cu intenția explicită de a nu fi apreciate, așa cum nimeni nu creează în mod intenționat „artă proastă”. Fiecare artist creează pentru a fi apreciat, iar normele acestei aprecieri artistice sunt date de modul în care oamenii se raportează la operele de artă deja existente. Prin „apreciere”, însă, trebuie să înțelegem o întreagă gamă de reacții emoționale care trădează o raportare a publicului la operă, nu doar plăcerea estetică în sensul tradițional de reacție la frumosul artistic. *Duchamp* de exemplu, a fost apreciat, chiar dacă operele sale au stârnit reacții emoționale foarte diferite. Așadar, opera de artă are un caracter istoric tocmai pentru că ea este făcută pentru a fi privită și apreciată în acest sens larg de oameni ale căror gusturi sunt influențate de perioada istorică în care trăiesc.

b. Prima operă de artă și statutul său ontologic

Deși la prima vedere, definiția artei propusă de Levinson este una simplă, trebuie făcute câteva precizări privitoare la *prima operă de artă* și la conceptul de *artă originară* (*ur-art*). Dacă orice operă de artă este creată prin raportare la operele anterioare, atunci cum a fost creată prima operă de artă din acest șir causal? Ceea ce Levinson numește „*ur-art*” (operă de artă originară) are un statut ambiguu tocmai pentru că nu se acomodează definițiilor avansate până acum. Pe de o parte, ea nu este artă, deoarece nu are o istorie a artei la care să se raporteze și, pe de altă parte, ea nu este nici non-artă pentru că restul creațiilor artistice ulterioare se raportează, într-un mod direct sau indirect, la ea¹⁷².

Din punctul de vedere a lui Levinson, sunt două modalități de rezolvare ale acestui paradox¹⁷³: prima este aceea de a acorda și artei originare statutul de artă, cu condiția ca, în cazul ei, acest statut să nu fie acordat după aceeași regulă. Arta originară și-ar dobândi statutul mai degrabă

172 O activitate producătoare de obiecte poate deveni artă doar raportându-se la scopurile uneia (sau posibil mai multora) opere de artă originare. (Jerrold Levinson, *Defining Art Historically*, ed. cit., p. 243).

173 „Prima [posibilitate] ar fi aceea de a acorda obiectelor *ur-artei* statutul de artă, cu condiția de a admite că ele sunt astfel într-un sens diferit de cel care se aplică tuturor obiectelor ulterioare ce pot fi considerate artă, din motive care sunt acum clare: ele sunt artă nu pentru că au fost modelate pornind de la arta *precedentă*, ci mai degrabă deoarece arta ulterioară, indiscutabilă, a pornit de la ele. Cea de-a doua [posibilitate] ar fi aceea de a păstra obiectele *artei originare* ca non-artă, dar de a recunoaște apoi că produsele *primelor* arte, cele care urmează *artei originare*, sunt artă într-un sens apropiat dar nu identic cu cel care se aplică tuturor obiectelor ulterioare ce pot fi considerate artă” (Jerrold Levinson, *Extending Art Historically* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993), pp. 421-422).

prin raportarea la istoria *ulterioară* a artei decât la cea precedentă. În aceste condiții, definirea primei opere de artă nu este una retrospectivă, ca în cazul celorlalte, ci una prospectivă. Ea își primește legitimitatea dinspre firul istoric pe care-l originează, nu dinspre tradiția din care rezultă.

Cea de-a doua soluție ar fi aceea de a gândi arta originară ca non-artă. În această situație însă, problema se mută cu o generație mai târziu: prima operă de artă se va raporta nu la artă, ci la ceva care este non-artă. Așadar, primele opere de artă ale tradiției produse prin raportare la arta originară au un statut oarecum problematic. Această problemă a originii istoriei unei specii nu este însă una care se referă doar la artă. În domenii foarte diferite, cum ar fi biologia, se ridică aceeași problemă: care a fost primul om? Are el caracteristicile unui om sau este, mai degrabă non-om? În toate aceste cazuri, riscul regresiei la infinit este prezent și nu poate fi ocolit decât prin postularea unui „element originar” dincolo de care discuția nu mai are sens. Deși problema statutului ontologic al artei originare nu a fost rezolvată în mod definitiv de către Levinson, el pare a înclina spre prima dintre soluțiile tocmai expuse. *Ur*-arta este artă într-un sens aparte, care-și dobândește legitimitatea prospectiv. De aceea, putem folosi definiția dată de Levinson artei de la desenele paleolitice din peșterile Africii, până la pictura contemporană cu lumină. Tot ceea ce contează este intenția artistului ca obiectul produs de el să fie tratat și apreciat ca operă de artă prin raportare la istoria trăirii estetice. Din această perspectivă, o operă de artă bună este una care are o raportare corespunzătoare la tradiția estetică în care se încadrează. Ea este, într-un fel, inclusă organic în această tradiție.

5. Noël Carroll și teoria istoric-narațională a artei

Există foarte multe asemănări de suprafață între teoria istoric-intențională a lui Levinson și teoria istoric-narațională a lui Carroll. Într-un fel, aceasta din urmă își propune să păstreze toate avantajele teoriilor rivale la „lumea artei” și să ocolească dificultățile pe care ele le ridică. De aceea, putem spune că teoria lui Carroll are un caracter hibrid care face trecerea de la teoriile ce pun accentul pe latura istorică a „lumii artei” și cele structurale cum este teoria instituțională a lui George Dickie. Ea completează, în unele condiții extreme cum este cel al proto-sistemelor artistice, tratarea istorică și intențională pe care o vedem la Danto și Levinson, cu o tratare structurală sau funcțională, astfel încât să ocolească problema statutului ontologic al artei originare. Totodată, încearcă să ocolească problema circularității definiției – care apare atât la Danto, cât și la Dickie sau Levinson – prin demonstrarea faptului că noțiunea de artă nu se poate caracteriza prin definiție, ci prin explicație.

Există o presuposiție privitoare la concepte în general care ne spune că ele pot fi caracterizate prin definiție, adică prin furnizarea unor condiții necesare și suficiente pentru ca un anumit obiect să poată fi subsumat unei noțiuni¹⁷⁴. În viața de zi cu zi, însă, noi adesea ne folosim de cuvinte fără a avea o definiție explicită¹⁷⁵. Sensul conceptului de artă este oarecum aproximativ prin uz și prin identificarea unor obiecte ca opere de artă astfel încât este posibil ca noi nici să nu avem nevoie de o definiție a artei. În acest caz, accentul se mută de pe întrebarea „Ce este arta?” pe întrebarea „De ce un anumit obiect este considerat o operă de artă?”. Pentru a răspunde la această ultimă întrebare, după Carroll, noi trebuie să construim o narațiune prin care să arătăm cum obiectul în chestiune este „rezultatul unor moduri recunoscutibile de gândire și producere de tipul celor care deja sunt considerate de obicei a fi artistice”¹⁷⁶. Așadar, caracterul de artă este dat de modul în care un lucru a fost produs cu ajutorul unui set de practici acceptat de comunitatea artistică.

Să luăm exemplul unei opere de artă controversate, cum a fost *Fântâna* lui Duchamp. Pentru a dovedi unui sceptic faptul că ea este o operă de artă, trebuie să construim o povestire prin care să arătăm modul în care ea a fost produsă cu ajutorul unor practici artistice legitime. Dacă și aceste practici sunt contestate de sceptic, narațiunea noastră istorică trebuie să coboare până la punctul în care se acceptă de comun acord un set de practici artistice. Să presupunem că interlocutorul recunoaște statutul artistic al operelor impresioniste. Pentru a-i dovedi faptul că Duchamp este artă, trebuie să construim o povestire care să arate cum practicile artistice ale impresionismului s-au modificat de-a lungul istoriei și, într-un final, au dus la apariția artei *ready-made*.

Un avantaj al acestei abordări este acela că, spre deosebire de teoria lui Levinson, care pune în centru raportarea istorică la *modurile de apreciere* a artei, Carroll face trimitere la practicile istorice de *producere* a artei. Drept urmare, varianta lui Carroll nu mai îmbină filosofia artei cu cea a trăirii estetice, reușind să se mențină în universul problematic al filosofiei artei. Această narațiune istorică nu va fi însă o definiție propriu-zisă, ci o explicație¹⁷⁷. Când narațiunea este una exactă și rațională, ea este suficientă pentru a arăta faptul că un anumit lucru este artă și în lipsa unei definiții propriu-zise a artei. Drept urmare, „noi clasificăm un candidat ca artă prin plasarea acestuia într-o tradiție. Ne folosim de cunoașterea tradiției – inclusiv de cunoașterea genurilor, istoriei și scopurilor ei – pentru a determina dacă o operă aparține tradiției”¹⁷⁸.

La fel ca toate narațiunile, și narațiunea istorică ce identifică o operă ca făcând parte din categoria artei trebuie să aibă un început, o desfășurare

174 Noël Carroll, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction*, London, Routledge, 1999, p. 250.

175 „Multe dintre conceptele pe care le folosim cu eficiență surprinzătoare nu sunt guvernate de definiții esențiale” (*Ibidem*, p. 251).

176 *Ibidem*, p. 252.

177 *Ibidem*, p. 255.

178 *Ibidem*, p. 255.

și un sfârșit¹⁷⁹. Punctul de început implică descrierea unui context istoric al artei care este deja recunoscut, iar sfârșitul este descrierea modului în care obiectul vizat a fost produs și prezentat în calitate de candidat la statutul de artă în prezent. Între aceste două puncte trebuie să trasăm traectoria istorică care leagă opera de artă de contextul istoric descris la început. Așadar, arta este văzută ca un fel de familie în care contează cel mai mult descendența în care un anumit lucru se încadrează.

Chiar dacă și această viziune implică o cunoaștere împărtășită între artiști, critici și public, adică o „lume a artei”, accentul nu cade pe partea structurală a acestei lumi, ci pe cea istorică. Într-o singură situație, spune Carroll, este necesară analiza structurală și funcțională: aceea a „proto-sistemelor artistice¹⁸⁰” sau a artei care face parte din alte tradiții¹⁸¹. Cu alte cuvinte, dacă descoperim o civilizație pe o altă planetă ale cărei forme de creație diferă radical de cele ale noastre, noi putem să atribuim produselor acelei civilizații numele de „artă” dacă și numai dacă ele îndeplinesc aceleași funcții pe care arta le are în civilizația noastră. Indiferent de forma sau practicile prin care sunt produse acele obiecte, ele sunt artă dacă sunt destinate pentru a fi contemplate de către un public. La fel se întâmplă și în cazul primelor manifestări artistice: desenele oamenilor de Neanderthal pot fi considerate artă dacă se dovedește că îndeplineau, în acea civilizație timpurie, funcțiile pe care arta le îndeplinește în civilizația noastră. Astfel, problema statutului artei originare, care apărea la Levinson, este ocolită.

În concluzie, teoria istoric-narațională a artei se încadrează, prin abordarea sa, în coordonatele anti-esențialiste ale programului de filosofare analitic și își are originea, în cele din urmă, în gândirea lui Ludwig Wittgenstein. Odată cu ea, abordările istorice ale lumii artei, pe care ne-am propus să le prezentăm, sunt epuizate și totodată, este deschisă calea spre analiza structurală a lumii artei. Cele două teorii care ne-au mai rămas de analizat – cea a lui George Dickie și cea a lui Stephen Davies – vor privi lumea artei dintr-o perspectivă anistorică, considerând că, deși istoria artei este o disciplină importantă, ea nu trebuie invocată neapărat atunci când urmărim să dăm o definiție artei. În vederea acestei sarcini, ceea ce trebuie să analizăm nu este nimic altceva decât structura lumii artei și modul în care un anumit obiect este (sau nu) acceptat în ea.

179 *Ibidem*, p. 260.

180 „Metoda narațiunii istorice, câteodată suplimentată cu analiza funcțională a protosistemelor, pare cea mai plauzibilă [metodă de identificare a artei]. Ea este cu siguranță superioare metodelor alternative nondefiniționale” (*Ibidem*, 264).

181 „Metoda istorică de identificare a operelor de artă trebuie să fie suplimentată, în unele situații, cu o analiză funcțională a rolului anumitor practici în culturi străine” (*Ibidem*, p. 263).

6. George Dickie și teoria instituțională a artei

Teoria instituțională a lui George Dickie este una dintre cele mai influente teorii din peisajul gândirii analitice actuale și s-a format ca urmare a unor îndelungi dezbateri și critici la adresa teoriei lui Danto. Acesta din urmă susține că gândirea lui Dickie își are originea într-o interpretare eronată a articolului său privitor la lumea artei¹⁸², însă recunoaște în același timp și beneficiile culturale pe care aceste controverse le-au adus filosofiei artei în general. Motivul pentru care Dickie vrea să se distanțeze de Danto este acela că, în elaborările ulterioare *Lumii Artei*, acesta introduce „factori psihologici”¹⁸³ în teoria transfigurării locului comun atunci când discută despre asemănarea dintre artă și limbaj în ceea ce privește „caracterul direcțional” (*aboutness*). Acești factori psihologici leagă concepția lui Danton de o întregă tradiție filosofică a gândirii esențialiste care a încercat să definească arta pornind de la o presupuziție fundamentală: aceea că „natura de bază a artei derivă direct din unele mecanisme distinctive încorporate în natura umană”¹⁸⁴.

Din această perspectivă, toate teoriile filosofice despre artă – începând cu Platon și până în secolul al XX-lea – sunt viciate de ideea că omul este singura viețuitoare capabilă de creație și că arta este, într-un fel, dată în natura umană. Or, spune Dickie, această presupuziție nu poate fi susținută prin argumente științifice. Tot ceea ce putem spune este că arta a apărut, de-a lungul istoriei, în mai multe contexte culturale umane. Deci, ea ar trebui gândită ca un concept cultural, nu ca unul psihologic¹⁸⁵.

Scopul lui Dickie, începând cu anul 1969, a fost aceea de a construi o teorie culturală a artei, care să-și aibă originea științifică în antropologie și care să se concentreze în mod strict pe „fenomenele culturale ale practicilor și comportamentelor lumii artei”¹⁸⁶. De aceea, el încearcă să definească conceptele fundamentale ale filosofiei artei, cum sunt cele de artist, operă de artă, public sau lume a artei, astfel încât ele să nu depindă în nici un fel de elemente psihologice. Avantajul acestui demers ar fi acela că, dacă gândim structurile culturale ale artei independent de structura psihologică a omului, atunci obținem un cadru aplicabil oricărei forme de artă – fie ea trecu-

182 „Lor [lui Dickie și Sclafani] le sunt recunoscător, așa cum le sunt tuturor aceluia care au clădit ceea ce s-a numit teoria instituțională a artei, bazându-se pe analizele textului «The Artworld», chiar dacă teoria în sine este destul de străină de lucrurile pe care le cred eu: copii însă nu sunt mereu așa cum și-i doresc părinții. Cu toate acestea, după schema oedipiană clasică, trebuie să mă lupt cu propria-mi progenitură, deoarece cred că filosofia artei nu trebuie să cedeze acestei teorii a cărei paternitate îmi este atribuită” (Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun*, ed. cit., p. 11).

183 Dickie, G., *Art and Value*, ed. cit., p. 7

184 *Ibidem*, p. 3.

185 *Ibidem*, p. 6.

186 *Ibidem*, p. 7.

tă, prezentă sau viitoare. Astfel, arta nu ar mai fi dependentă de niște teorii istorice, care reflectă o anumită concepție privitoare la natura omului.

Așadar, „principala intuiție a abordării culturale este aceea că arta este o *invenție* colectivă a oamenilor și nu ceva ce un artist produce pur și simplu pornind de la natura sa biologică, așa cum un păianjen își produce plasa sau așa cum o pasăre-grădinar își produce cuibul”¹⁸⁷. Cu toate acestea, Dickie însuși recunoaște faptul că există cel puțin un element psihologic care trebuie să apară în orice teorie a artei, și acela este *intenția artistului*¹⁸⁸. În afară de aceasta însă, toate trimiterile la experiența estetică, la expresivitate sau imitație sunt eliminate. Motivul principal ar fi acela că, spre deosebire de cele din urmă, ideea de intenție a artistului vizează doar includerea obiectului produs în lumea artei și nu este, prin sine, o trăsătură ce ține de natura artei. Ea doar se asigură de faptul că opera de artă este produsă în vederea expunerii pentru un anumit public. Cu alte cuvinte, ea este necesară în vederea păstrării și asigurării caracterului instituțional și cultural al creației artistice. Un „artist singuratic”, care creează fără nici o intenție de a-și include opera în „lumea artei” nu este, propriu-zis, un artist. El poate folosi arta în scop terapeutic sau doar ca hobby, însă nu poate reclama statutul de artist de vreme ce, în mod intenționat, el respinge lumea artei care are tocmai rolul de a valida statutul de artist.

De-a lungul timpului, în încercarea de a-și rafina teoria și de a ocoli criticile ce i-au fost aduse, George Dickie a avansat un număr de patru versiuni ale definiției instituționale a artei. În lucrările sale mai recente¹⁸⁹ însă, el vorbește despre două forme principale ale teoriei instituționale: o primă formă pe care o vom numi *varianta inițială a teoriei instituționale*, avansată pentru prima oară într-un articol de doar patru pagini – *Definirea artei*¹⁹⁰, publicat în anul 1969 – și căreia i-au fost aduse mici îmbunătățiri până în 1974¹⁹¹. Ulterior, în cartea *The Art Circle*¹⁹², este avansată o a doua formă a teoriei pe care o vom numi *varianta îmbunătățită a teoriei instituționale*. Asupra acestei ultime variante ne vom concentra deoarece este mai completă și include, pe lângă definirea artei, și definițiile artistului și lumii artei, care sunt necesare pentru a înțelege modul în care Dickie restructurează teoria despre lumea artei a lui Danto. În ceea ce privește prima variantă, o vom aborda mai succint, ea fiind necesară mai ales în înțelegerea variantei teoriei instituționale propuse de Stephen Davies.

187 *Ibidem*, p. 10.

188 „Există un mecanism psihologic care este implicat cu necesitate, fie în mod explicit, fie implicit, în creația artei care ar trebui menționat, și acesta este acțiunea intențională (...) Folosirea mecanismului psihologic al acțiunii intenționale pare de neevitat pentru orice teorie a artei” (*Ibidem*, p. 9).

189 *Ibidem*, pp. 52-71; Dickie, G., *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 82-93;

190 George Dickie, *Defining Art*, in *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969), pp. 253-256.

191 George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.

192 George Dickie, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven Publications, 1984, pp. 80-82.

a. Varianta inițială a teoriei instituționale

Prima încercare de definire instituțională a operei de artă spune că „o operă de artă, în sensul descriptiv, este (1) un artefact (2) căruia o societate sau un anumit sub-grup al unei societăți i-a conferit statutul de candidat pentru apreciere”¹⁹³. După cum se vede, în această primă formă a teoriei, nu se face referire deloc la *intenția* artistului, elementul psihologic pe care, mai târziu, Dickie îl va considera necesar.

Principala problemă cu această formă o reprezintă faptul că este prea vagă. După cum însuși Dickie recunoaște, ea dă impresia că „operele de artă sunt create de societate sau de un subgrup al societății”¹⁹⁴. Chiar dacă, într-un anumit fel, instituția lumii artei „crează” artă prin faptul că, prin intermediul ei, un artefact poate dobândi statutul de operă de artă, acest lucru nu este valabil în sensul strict al cuvântului. De aceea, Dickie a simțit nevoia să adauge niște determinanți la această definiție în cartea sa publicată în 1974, *Art and the Aesthetic*. Conform acesteia, „o operă de artă în sensul clasificatoriu este (1) un artefact (2) un set al aspectelor care i-au conferit statutul de candidat pentru apreciere din partea unei sau unor persoane care acționează în numele unei anumite instituții sociale (lumea artei)”¹⁹⁵.

La fel ca în cazul primei definiții, și această definiție revizuită va avea să primească o serie de critici. Ea mai ridică problema modului în care o operă de artă poate dobândi acest statut. Este vorba despre un proces democratic de vot în cadrul „lumii artei”? Este o înțelegere tacită? Se pare că modul în care Dickie a formulat definiția artei în aceste două locuri a creat mai multă confuzie în rândurile filosofilor artei decât a adus lămuriri, motiv pentru care autorul ei se gândea din ce în ce mai mult să o reformeze.

După cum reiese din articolele și cărțile sale ulterioare, intenția lui era nu neapărat aceea de a sugera că avem de-a face cu un proces conștient prin care mai mulți membri ai „lumii artei” cad de acord în privința statutului artistic al unui obiect. Din contră, este nevoie de aprecierea unui singur membru (care poate fi chiar artistul) pentru ca un artefact să fie considerat operă de artă¹⁹⁶. Ceea ce dorește filosoful să spună prin aceasta este că artistul, ca membru al lumii artei, creează opera de artă cu intenția de a fi apreciată – fără însă a impune cu necesitate această apreciere.

Așa stând lucrurile, în varianta îmbunătățită a teoriei, Dickie nu se va concentra doar pe o singură definiție, care să stipuleze ce este o operă de

193 George Dickie, *Defining art, ed. cit.*, p. 254.

194 George Dickie, *Art and Value, ed. cit.*, p. 52.

195 George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis, ed. cit.*, p. 34.

196 „Faptul că un artefact atârna într-un muzeu de artă ca parte a unei expoziții sau al unui *performance* într-un teatru sunt semne sigure că statutul [de artă] i-a fost conferit. Aceste două exemple par a sugera că este nevoie de un număr de oameni pentru conferirea statutului în discuție. Este nevoie de un număr de oameni pentru a forma instituția culturală a lumii artei, dar este nevoie ca doar o persoană să acționeze de partea sau ca agent al lumii artei și să confere statutul de candidat pentru apreciere. În mod obișnuit, statutul respectiv este dobândit prin faptul că o singură persoană tratează un artefact drept un candidat pentru apreciere (...) de obicei [acest statut] este conferit de o singură persoană: de artistul care creează artefactul” (George Dickie, *Introduction to Aesthetics, ed. cit.*, pp. 83-84).

artă. Un set de cinci definiții care se întemeiază reciproc vor forma ceea ce gânditorul numește „cercul artei”. Ele vor defini toate conceptele importante pentru a înțelege lumea artei și structura acesteia. Totodată, cu ajutorul lor, se va lămuri modul în care un obiect intră în lumea artei în calitate de *candidat pentru apreciere*.

b. Varianta îmbunătățită a teoriei instituționale

Întrucât „lumea artei nu funcționează ca un corp legislativ”¹⁹⁷, mecanismele prin care un individ devine membru al acestei lumi sau un obiect devine candidat pentru apreciere, trebuie să fie într-un fel automate. Nu este vorba despre o decizie conștientă, deoarece nu avem nici un „for decizional” și, totodată, nu avem nici „carte de membru” în lumea artei. De aceea, lumea artei trebuie înțeleasă ca „un fundal pentru practicile de creație și de experimentare a artei”¹⁹⁸. Cu alte cuvinte, „lumea artei” nu este o instituție în sensul în care un guvern este o instituție a statului, ci ea acționează mult mai subtil: este o formă de organizare implicită a practicilor artistice, „o structură culturală în care operele de artă sunt produse și funcționează, iar structura însăși este specificată în termenii unei varietăți de roluri culturale”¹⁹⁹.

Pornind de la această idee a caracterului structural discret al lumii artei, unul dintre „rolurile culturale” fundamentale este cel jucat de artist. El este definit ca acea persoană „care participă cu pricepere (engl. *understanding*) în producerea unei opere de artă”²⁰⁰. În această definiție, înțelegerea sau priceperea artistului se referă la două aspecte: pe de o parte el trebuie să înțeleagă ideea de artă și, pe de altă parte, el trebuie să stăpânească practicile și modalitățile de manipulare a materialelor specifice domeniului său. Fără oricare dintre aceste două componente, creația nu poate fi considerată artistică: pe de o parte, artistului nu-i poate lipsi înțelegerea (fie ea și implicită) a conceptului de artă deoarece, în societate, rolul de artist este dobândit printr-un proces de educație care are în vedere tocmai familiarizarea cu acest concept; pe de altă parte, artistul are nevoie de pricepere tehnică pentru a putea produce opere de artă, aceasta fiind, de asemenea, dobândită prin procese de educație reglementate social.

După cum se vede însă, definiția rolului social al artistului ne deschide calea spre definiția operei de artă, pe care deja o presupune. În context instituțional, opera este „un artefact de un anumit tip creat pentru a fi prezentat unui public al lumii artei”²⁰¹. Spre deosebire de definițiile trecute, Dickie exclude atât condiția de *candidat pentru apreciere* a operei de artă, cât și conferirea acestui statut de către cineva. Astfel, el pune accentul pe *intenția artistului* de a crea un obiect în vederea expunerii pentru un public

197 George Dickie, *Art and Value*, ed. cit., p. 19.

198 *Ibidem*.

199 *Ibidem*, p. 28.

200 *Ibidem*, p. 58.

201 *Ibidem*, p. 59.

și ocolește problemele pe care le-am discutat mai devreme privitoare la modul în care opera de artă își dobândește statutul de artă. În această formulare, pentru ca un obiect să fie artă, nu este nevoie de nimic altceva decât de intenția artistului de a expune public acel obiect.

Cea de-a doua definiție a „cercului artei” ne obligă însă să gândim în continuare ideea de public și pe cea de „lume a artei”. Pentru Dickie, publicul este „un grup de persoane ai cărui membri sunt pregătiți într-o anumită măsură să înțeleagă un obiect care le este prezentat”²⁰². Așadar, ideea de public este construită în oglinda celei de artist. Dacă artistul este capabil să înțeleagă arta și practicile de producere a acesteia, publicul este capabil să înțeleagă un obiect *ca* operă de artă și practicile prin care el poate fi experimentat într-un anumit context cultural. Este foarte importantă această precizare deoarece, la fel ca practicile de producere, și practicile de experimentare a artei se schimbă în funcție de contextul cultural și social în care ne aflăm. Ele pot avea o devenire istorică, însă această devenire nu implică și schimbarea rolului social al publicului ca atare. Din punct de vedere structural, în orice moment istoric avem un public căruia îi este destinată opera de artă spre contemplare, chiar dacă practicile concrete de experimentare a artei diferă. Spre exemplu, în Grecia Antică, arta teatrală era experimentată ca parte a unor sărbători religioase dedicate lui Dionysos într-un mod destul de diferit de modul în care experimentăm astăzi o piesă de teatru. Cu toate acestea, din perspectivă instituțională avem de-a face cu artă atâta timp cât avem rolul social al publicului este prezent.

Pentru a defini „lumea artei”, Dickie trebuie să apeleze la două definiții distincte, deoarece el vede această noțiune complexă ca pe un ansamblu de mai multe sisteme ale lumii artelor individuale. Din această perspectivă, lumea artei, în calitate de concept generic, este suma acestor subsisteme²⁰³. Este necesară o astfel de distincție deoarece practicile artistice și de experimentare diferă destul de mult în funcție de diferitele arte. Într-un fel sunt definite acestea în cazul picturii, de exemplu, și în cu totul alt fel în cazul cinematografului. De aceea, într-un fel, există mai multe sisteme instituționale în care operele de artă de diferite tipuri pot fi experimentate. Din alt punct de vedere însă, există similitudini între aceste sisteme care le face să fie interconectate. Spre exemplu, chiar dacă practicile de creație și experimentare diferă, există aceleași roluri sociale atât în cazul sculpturii, cât și în cazul literaturii. Chiar dacă cele două arte sunt diferite, în ambele cazuri avem de-a face cu un artist care creează pentru un anumit public într-un anumit context cultural și social.

Dacă așa stau lucrurile, un sistem al lumii artei nu este nimic altceva decât un cadru care asigură prezentarea unei opere de artă de către un artist pentru un public²⁰⁴. Spre exemplu, sistemul de galerii și muzee constituie sistemul structural care adună laolaltă toate practicile de creație și

202 *Ibidem*, p. 59.

203 *Ibidem*, p. 60.

204 *Ibidem*, p. 61.

experimentare a lumii artei. Astfel, vedem că această ultimă definiție leagă laolaltă toate conceptele prezentate anterior – artist, operă de artă și public – dând astfel sens conceptului de lume a artei. Circularitatea teoriei instituționale nu este însă o „eroare de definiție”, după Dickie, deoarece noțiunile care sunt presupuse de aceasta nu sunt noțiuni tehnice, generate în cadrul teoriei, precum cele de „experiență estetică” sau „formă semnificantă” folosite de alți filosofi. Din contră, ele sunt concepte comune cu care ne obișnuim încă din clasele primare. Ceea ce se întâmplă în cadrul procesului de educație primară nu este nimic altceva decât familiarizarea cu rolurile culturale și cu practicile de experimentare a artei²⁰⁵. Astfel, noi avem deja o idee implicită atât despre ele, cât și despre relațiile dintre diversele componente și sisteme ale lumii artei. Cu alte cuvinte, făcând parte din „ambianța” noastră culturală, aceste noțiuni se referă într-un mod legitim unele la altele. Nici nu ar putea fi altfel deoarece ele formează, în cadrul societății, un ansamblu de sisteme care trebuie să fie interconectate.

În această formă îmbunătățită, teoria instituțională a artei oferă una dintre cele mai consistente mărturii despre felul în care funcționează la nivel structural lumea artei și despre relațiile dintre componentele sale. Ce trebuie să facem în continuare este să „umplem” acest cadru generic cu diversele roluri culturale necesare. Astfel, vom ajunge la o înțelegere mai bună a teoriei lui Dickie și a motivelor pentru care ea este teoria dominantă în gândirea actuală despre artă din lumea anglo-saxonă.

c. Instituții și roluri culturale. Elementele lumii artei

Lumea artei, ca orice instituție culturală, are și ea o dinamică istorică. Numărul de roluri culturale pe care aceasta îl cuprinde poate fi, de aceea, diferit de la o epocă la alta. După cum ne arată antropologia, tendința în ceea ce privește lumea artei este ca rolurile să se diversifice și să se specializeze odată cu trecerea timpului. Chiar dacă rolurile artistului și publicului „au fost inventate foarte timpuriu în societățile primitive și persistă de-a lungul timpului în toate societățile structurate”²⁰⁶, în lumea artei actuală avem o sumedenie de roluri noi care nu erau disponibile societăților mai vechi.

Aceste roluri noi „parazitează rolurile centrale ale artistului și publicului”²⁰⁷ și complică relațiile structurale din cadrul lumii artei. De aceea, și educația artistică a trebuit să se dezvolte astfel încât să cuprindă și noile structuri. Spre exemplu, un artist din Antichitate nu avea nevoie, pentru a putea funcționa ca artist, decât de un maestru care să-l învețe tehnicile de creație specifice artei sale și practicile de experimentare a artei specifice perioadei respective. Acum, un artist trebuie să aibă

205 „Ceea ce copiii sunt învățați sunt rolurile culturale de bază despre care fiecare membru competent al societății are măcar o înțelegere elementară.” (*Ibidem*, p. 61).

206 *Ibidem*, p. 62.

207 *Ibidem*.

noțiuni și despre roluri culturale precum cel de curator, antreprenor cultural, filosof al artei, muzeograf, critic de artă, teoretician al artei, manager de proiect artistic, PR ș.a.m.d.

Drept urmare, meseria de artist a devenit mai complicată și mai greu de stăpânit decât în trecut. Artistul nu mai trebuie să aibă doar noțiuni tehnice, ci, pentru ca relațiile sale cu oamenii care compun lumea artei să fie bune și poziționarea sa în această lume să fie favorabilă, trebuie să aibă minime noțiuni de filosofie, critică de artă, istoria artei, retorică, relații publice, *branding*, *marketing* și altele. Desigur că aceste cunoștințe pot fi suplinite de specialiști în respectivele domenii, motiv pentru care managementul unei cariere artistice a devenit o chestiune foarte complicată, costisitoare și care necesită o strategie pe termen lung. În jurul marilor artiști se strâng de obicei echipe întregi de specialiști și consilieri, iar gestionarea unui brand artistic devine încetul cu încetul o muncă de corporație mai degrabă decât o întreprindere individuală.

Acest lucru este mai ușor vizibil în muzică, unde bugetele de producție sunt de obicei simțitor mai mari decât în alte arte. Spre exemplu, la albumul lui Beyoncé, *Lemonade*, lansat în anul 2016, are o listă de nu mai puțin de optzeci și nouă de compozitori (textieri și producători). Există piese la care au contribuit chiar și nouăsprezece artiști, iar numerele acestea se referă doar pentru un singur rol cultural din „lumea artei”. Dacă adăugăm și echipa de marketing, PR și management, dacă adăugăm și dansatorii și echipa tehnică pentru concerte și dacă mai adăugăm și echipa de gestionare a turneelor sau echipa de producere a videoclipurilor, atunci ajungem la ideea că sute de specialiști (pe undeva în jur de patru sute) au contribuit într-un fel sau altul pentru ca un album muzical de doisprezece piese să ajungă cu succes în lumea artei. Este cu aproximare echivalentul unei galerii cu doisprezece tablouri la care au muncit, cu diverse roluri, *toți studenții unei universități de arte*.

Un astfel de calcul poate stârni reacții viscerale legate de practicile artistice actuale și de statutul comercial al artei contemporane. Cu toate acestea, ele scot la lumină complexitatea și nivelul de specializare la care a ajuns și ne putem aștepta ca această complexitate să crească în mod constant în următorii ani. De aceea, este imposibil să mai gândim arta din perspectiva romantică a geniului singuratic care creează în atelierul său, izolat de lume. Avem nevoie de un nou cadru teoretic de raportare la industriile artistice astfel încât să ținem pasul cu viteza de schimbare a lumii artei. Din păcate, la ora actuală sunt foarte puține demersuri teoretice care abordează această zonă, motiv pentru care arta contemporană este încă contaminată de prejudecățile trecutului.

d. Clasificare și evaluare. Teoria instituțională și valoarea artistică

O altă trăsătură specifică a teoriei instituționale, pe lângă cele analizate până acum, este aceea că își propune să ofere o perspectivă clasificatorie sau definitorie asupra artei. Cu alte cuvinte, George Dickie desparte în mod radical evaluarea de clasificarea artistică deoarece, o teorie a artei trebuie să accepte *ca* artă și operele mediocre sau de calitate inferioară²⁰⁸. În plus, problema evaluării implică alt tip de demers decât cel de definire. Atunci când un critic de artă spune despre o anumită operă că este bună, el dă anumite argumente privitoare la compoziție, stil, tehnică ș.a.m.d. Acestea pot urmări anumite principii teoretice sau pot fi rapsodice, important fiind însă faptul că ele întemeiază o anumită judecată valorică. În demersul de definire a artei, pe de altă parte, filosoful „descrie practicile de producere a artei”²⁰⁹. El nu se întreabă dacă o operă este bună sau nu, ci doar descrie modul în care un obiect oarecare poate dobândi statutul de operă de artă. Argumentele filosofului vizează structura lumii artei, contextul în care o operă de artă poate fi considerată ca atare, nu elementele care diferențiază operele între ele. Drept urmare, ceea ce oferă teoria instituțională este doar un cadru general în care operele de artă *pot fi* apreciate, dar care nu implică în mod necesar evaluarea²¹⁰.

Din acest punct de vedere, clasificarea operei *ca* operă de artă este un demers complet diferit de cel al *evaluării* ei. De altfel, Dickie și sugerează că rolurile culturale din lumea artei corespondente clasificării și evaluării pot fi diferite. Dacă de evaluarea artei se ocupă în mod special *criticii de artă*²¹¹, de definirea și clasificarea artei se ocupă în mod special filosofi. Desigur, există și teorii filosofice de evaluare a artei – dintre care chiar și Dickie avansează una²¹² – dar aceste teorii nu oferă criterii concrete de evaluare, ci doar principii și cadre evaluative generale. Spre exemplu, teoria evaluării propusă de Dickie propune întocmirea unor „matrici de evaluare” de o rigoare aproape matematică prin care criticii, *pornind de la criterii stabilite de ei* și, prin urmare, exterioare teoriei filosofice ca atare, să poată compara două opere de artă destul de diferite.

Această teorie a evaluării este un subiect foarte delicat, fiind contestată de mulți critici de artă pentru faptul că tinde să formalizeze la maxim procesul de evaluare a operelor. Nu vom intra în detalii deoarece evaluarea artei, propriu-zis, depășește scopurile demersului nostru, dar merită subliniat faptul că filosoful american folosește și aici același principiu pe care l-a folosit în teoria sa de definire a artei: filosofia oferă doar lămuriri conceptuale și principii de lucru, pe când disciplinele individuale – în cazul nostru

208 *Ibidem*, p. 94.

209 *Ibidem*, p. 98.

210 „O operă de artă în sensul clasificatoriu este un artefact evaluabil de felul celor create pentru a fi prezentate unei lumi a artei. Această definiție a „artei” nu încorporează evaluarea într-un fel care să garanteze orice grad de valoare, dar lasă arta deschisă unui spectru larg de aprecieri evaluative” (*Ibidem*, p. 107).

211 George Dickie, *Introduction to Aesthetics*, ed. cit., p. 127.

212 George Dickie, *Evaluating Art*, ed. cit., p. 78 sqq.

critica artistică – oferă conceptele și criteriile necesare pentru punerea în aplicare a teoriei. Spre exemplu, dacă suntem nevoiți să comparăm un tablou renescentist cu unul din perioada impresionistă și cu unul cubist, pentru ca evaluarea să fie obiectivă, trebuie stabilit un set de criterii (să zicem: compoziție, coloristică și dificultate tehnică). Criticii de artă vor nota fiecare dintre componentele tablourilor, iar filosofii artei vor construi o „matrice de evaluare” în care să se poată compara fiecare criteriu al fiecărui tablou cu criteriul corespunzător al celorlalte tablouri. Dickie propune punerea acestor rezultate într-o matrice care să arate raporturile valorice dintre tablouri, astfel încât evaluarea să fie cât mai lipsită de factorul subiectiv. Succesul acestei teorii este incontestabil, de vreme ce multe dintre evaluările de artă de la marile galerii din Statele Unite se ghidează deja după principiile propuse de Dickie. Avantajul acestei tehnici este acela că oferă posibilitatea comparării, evaluării și stabilirii unor cote obiective de preț pentru opere din epoci și curente foarte diferite.

În concluzie, filosofia artei la Dickie are două mari componente: una de *definire și clasificare a artei* prin cele cinci definiții circulare ale conceptelor și rolurilor principale aferente lumii artei, iar cealaltă de *evaluare obiectivă a operelor de artă*. Prin aceste două teorii, filosoful american dorește să ofere o abordare strict culturală și obiectiv-structurală a fenomenelor legate de lumea artei, creația artistică și experimentarea artei. Deși la ora actuală teoria lui Dickie este cea mai răspândită teorie din lumea anglo-saxonă, ea are și o sumedenie de variante alternative, mai mulți filosofi încercând să-i aducă adăugiri și completări. În paragraful următor ne vom opri doar asupra teoriei instituționale a lui Davies care, în esență, este foarte similară celei a lui Dickie, însă care scoate în prim plan conceptul de *autoritate* pentru a stabili raporturile dintre diferitele roluri culturale ale membrilor lumii artei și modul în care o anumită operă poate fi propusă spre apreciere.

7. Stephen Davies și teoria autorității instituționale

Davies, la fel ca și Dickie, consideră că singura abordare acceptabilă a artei trebuie să plece de la contextul cultural în care respectiva operă de artă este creată și apreciată²¹³. Cu toate acestea, o mare parte a operei sale se concentrează asupra unor probleme fundamentale de estetică. Principala sa convingere, dobândită ca urmare a studiilor sale de biologie evoluționistă a artei și neuroestetică, este aceea că oamenii au dezvoltat o tendință de favorizare a lucrurilor plăcute din punct de vedere estetic, care a început să ne modeleze gândurile și sentimentele²¹⁴. Acest fapt a dus, încetul cu încetul, pe parcursul a sute de mii de ani de evoluție, la o din ce în ce mai mare investiție de efort în producerea sau obținerea de obiecte ce au trăsături acceptate în diversele contexte culturale ca fiind „frumoase”. Astfel, „rolurile culturale” despre care vorbește Dickie sunt prefigurate într-o pre-istorie a artei pe care nu o putem studia în mod direct, ci doar prin vestigii ale trecutului date de arheologie. Importanța acestei epoci este aceea că, în ea, încep să se vadă rudimentele a ceea ce, mult mai târziu în cursul evoluției, va fi numită o „lume a artei”.

Problemele legate de preferința oamenilor pentru obiecte acceptate social ca fiind frumoase este, în sine, o discuție ce ține de domeniul esteticii și, de aceea, nu o vom dezvolta aici. Este important de subliniat însă legătura dintre aceste preferințe „subiective” și contextele sociale mai largi. Membrii primelor societăți umane își produc propriile podoabe estetizante sau le obțin pe diverse căi deoarece ele le reflectă, într-un fel, statutul social. Făcând un salt în timp de aproximativ patru sute de mii de ani, societățile moderne încă investesc timp și resurse materiale pentru producerea și achiziționarea de obiecte considerate „frumoase” într-un sens cât de larg posibil deoarece, la fel ca în societățile primitive, implicarea în lumea artei are puterea de a conferi un statut social și un anumit grad de autoritate individului.

Astfel, ajungem la conceptul central care-l diferențiază pe Davies de Dickie în ceea ce privește filosofia artei. Principala critică la adresa lui Dickie este aceea că „adesea discută despre conferirea statutului de artă ca și când ar fi un fel de acțiune, ca bărbieritul, mai degrabă decât un exercițiu de autoritate împuternicit de roluri definite social”²¹⁵. Cu alte cuvinte, conferirea statutului de artă este un act de autoritate artistică. Un non-artist sau un artist la început de carieră și fără autoritate în lumea artei nu ar

213 „Când vine vorba despre ontologia artei, prefer contextualismul. Cred că proprietățile semnificative din punct de vedere artistic ale unei opere depind în ceea ce privește existența și caracterul lor la fel de mult de circumstanțe ce înconjoară creația artistică ca și de proprietățile materiale.” (Stephen Davies, *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford, Oxford University Press, 2007).

214 Stephen Davies, *The Artful Species*, ed. cit., p. 8

215 Stephen Davies, *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press, 1991, p. 84.

fi putut propune opere precum *Cutiile Brillo* ale lui Andy Warhol. De aceea, într-un anumit sens, limitele posibilităților artistice ale unui anumit artist sunt date de limitele autorității cu care este investit de lumea artei la un anumit moment.

Urmând consecințele celor tocmai expuse, Davies dorește să definească artistul nu din perspectiva operei, cum o face Dickie, ci din cea a conceptului de autoritate: „un artist este cineva care a dobândit (într-o manieră corespunzătoare, dar informală) autoritatea de a conferi statutul [de artă]”²¹⁶. Prin autoritatea sa, artistul poate propune opere de artă în vederea aprecierii de către un public al lumii artei, iar această apreciere se transformă, la rândul său, în „capital de imagine” pentru artist. Astfel, deși Davies nu accentuează acest aspect, putem presupune că modul în care un artist dobândește și acumulează autoritate este pe principiul „bulgărelui de zăpadă”: artistul își exercită autoritatea propunând artă și o consolidează prin recunoașterea artei sale de către ceilalți membri ai lumii artei. De aceea, artiștii la început de drum își dobândesc un minim de autoritate necesar, mai întâi, prin discipolat sau, altfel spus, prin transfer de autoritate de niște membri ai lumii artei deja recunoscuți.

În ultimă instanță, conceptul de autoritate se rezumă la „îndreptățirea de a folosi cu succes convențiile după care statutul de artă este conferit obiectelor sau evenimentelor”²¹⁷. Pe perioada discipolatului sau a educației de specialitate, artistul ia la cunoștință aceste convenții și exersează folosirea lor. Îndreptățirea despre care Stephen Davies vorbește nu este nimic altceva decât ceea ce se obține ca urmare a procesului implicit prin care un artist este „acceptat” în lumea artei.

Ideea lui Davies privitoare la autoritatea artistică are o anumită justificare în măsura în care opera nu se reprezintă doar pe sine în lumea artei, ci reprezintă și artistul care a făcut-o. Cu cât artistul este mai cunoscut, cu atât operele sale au șanse mai mari la succes. Asta nu înseamnă însă că un artist puțin cunoscut nu poate avea opere „de succes” în lumea artei. Există o relație bidirecțională între operă și artist datorită căreia opera poate să confere autoritate artistului dacă se potrivește perfect cu convențiile după care este conferit statutul de artă și, invers, dacă artistul este deja foarte cunoscut, propunerile sale pot fi acceptate mai ușor în lumea artei. Avantajul teoriei lui Davies este acela că lămurește într-o anumită măsură relațiile dintre „opera de artă”, „public” și „artist” în cadrul lumii artei – relații care, în teoria lui Dickie, erau mai vagi.

216 *Ibidem*, p. 87.

217 *Ibidem*.

Capitolul IV

Estetica în abordări transdisciplinare

Peisajul esteticii analitice contemporane este dominat de o mare varietate de abordări domeniiale și metodologice. Încă din perioada modernității târzii și a începuturilor postmodernității, fenomenul creației artistice și a artei însăși, ca formă fundamentală a culturii, a început să fie studiat de diversele domenii științifice nou apărute, sociologia artei și psihologia artei, care au preluat conceptele fundamentale ale esteticii încercând să le dea o fundamentare științifică, cantitativă și experimentală.

Pe de altă parte, începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și, mai ales, la începutul secolului al XX-lea, s-a putut înregistra în peisajul cultural occidental o explozie de noi discipline de studiu, majoritatea în domeniul științelor socio-umane, care și-au propus să ofere diverse perspective de cercetare asupra omului. Printre acestea se pot enumera biologia evoluționistă, antropologia culturală, psihanaliza împreună cu psihologia analitică²¹⁸ și, mai nou, neuroștiințele, fiecare dintre ele abordând ființarea umană dintr-un unghi diferit. Această diferență de perspectivă presupune, la rândul său, concepte, metode și intuiții proprii asupra ființei omului, elemente care adesea au intrat în conflict cu abordările filosofice deja existente.

Odată cu efervescenta de noi discipline în domeniul studiilor socio-umane, filosofia s-a văzut nevoită să ia în seamă noile lor descoperiri cel puțin pentru o dezbateră critică, dacă nu chiar pentru integrarea în propriul orizont disciplinar. Astfel se face că putem surprinde elemente de transdisciplinaritate în ambele mari tradiții de filosofare existente la ora actuală. Pe de o parte, filosofia analitică s-a concentrat asupra lămuririi conceptelor fundamentale ale diverselor științe prin filosofia științei și prin studierea așa-numitelor științe ale cogniției. Astfel, filosofi precum Daniel Dennett²¹⁹ au ajuns să aibă un cuvânt important de spus în unele dintre cele mai spinoase probleme ale științei moderne – cum ar fi logica internă a evoluționismului sau problema emergenței conștiinței dintr-o mulțime de neuroni neconștienți. De cealaltă parte, tradiția continentală s-a dezvoltat pornind de la cercetările unui psiholog și filosof german, Franz Brentano, care i-a avut ca elevi atât pe Sigmund Freud, întemeietorul tradiției psihanalitice, cât și pe Edmund Husserl, întemeietorul fenomenologiei filosofice. De aici provine și apetența multor fenomenologi

218 Distincția dintre psihanaliză și psihologia analitică apare în special în opera lui Carl Gustav Jung, care intenționa să se distanțeze de anumite tehnici și presupuziții ale gândirii lui Sigmund Freud. Deși sunt lucrări contemporane care ignoră această distincție, în cele ce urmează ne vom referi la gândirea psihologică freudiană cu cuvântul „psihanaliză” și la cea jungiană cu cuvântul „psihologie analitică”.

219 Daniel Dennett este un filosof american, născut în 1942, care ocupă la ora redactării lucrării de față funcția de profesor de filosofie la Tufts University și co-director al unui important centru de cercetare în studiile cogniției din cadrul aceleiași universități.

pentru psihanaliză și psihologie analitică, discipline cu care filosofia continentală a fost în dialog continuu.

O asemenea turnură a cercetării filosofice poate fi pusă pe seama schimbărilor apărute în *Weltanschauung*-ul modern odată cu critica venită din partea Postmodernității. Dacă filosofia modernă, încă de la Descartes a încercat să urmeze modelul științelor exacte, odată cu venirea Postmodernității a apărut o turnură umanistă, pe care o putem observa și astăzi în plin efect. Mai mult decât atât, putem spune că apropierea mai degrabă de modelele științelor socio-umane decât de modelul științelor tradiționale ale naturii, așa cum au fost ele așternute în zorii modernității de Galileo Galilei și de Isaac Newton, este o trăsătură a *Weltanschauung*-ului postmodern ca atare. Chiar și în nucleul dur al științelor exacte, oamenii de știință au renunțat la o abordare reduționistă care are în spate presupuziția existenței unui unic adevăr care poate fi determinat în mod riguros și fără rest, orientându-se mai mult către o abordare statistică și către non-reduționism. Problema interpretării rezultatelor matematice apare, astfel, în fizică, matematică și cosmologie cu pregnanța cu care apare, în filosofie, gândirea hermeneutică.

Acesta este și motivul pentru care științele în genere și filosofia în mod special s-au deschis către cercetarea problemelor legate de artă și de trăirea estetică. În paradigma științei clasice, arta nici nu putea fi un subiect de discuție serios, deoarece este un fenomen non-reduționist. La ce ar putea fi redusă o operă de artă studiată de un fizician newtonian? La un obiect care se luptă cu forțele universale? Dar de un chimist? La o mulțime de molecule de vopsea care „se străduiesc” să-și mențină aderența la un suport?

Odată cu apariția disciplinelor enumerate însă, se poate observa cu ușurință o intersecție între domeniul cercetărilor privitoare la trăirea estetică – rezervate în mod tradițional în mod strict filosofiei – și domeniul cercetărilor științifice. Biologia evoluționistă s-a concentrat asupra cauzelor dezvoltării exponențiale a artelor de-a lungul istoriei omenirii, precum și asupra avantajelor evolutive pe care acestea le aduc. Antropologia a arătat că ceea ce numim noi „trăire estetică” este un fenomen cultural, care se manifestă în funcție de presupuzițiile și specificul unei anumite culturi și nu este resimțit identic în orice loc al planetei. Psihanaliza și psihologia analitică au studiat mecanismele inconștientului individual sau/și colectiv implicate în ceea ce numim trăire estetică, arătând că atât actul creator, cât și cel de receptare, pot fi influențate în mod substanțial de experiențe și sensuri care depășesc domeniul conștiinței noastre cotidiene, survenind ca un ecou al propriei noastre istorii personale sau de grup. În fine, neuroștiințele au început, în ultimele decenii, să studieze modul în care trăirea estetică ia naștere la nivel cerebral, urmărind funcționarea principalelor trasee neuronale din creier responsabile pentru apariția, la nivel mental, a ceea ce numim emoție sau sentiment estetic.

Toate aceste descoperiri au fost sau urmează în viitorul apropiat să fie preluate și prelucrate de filosofie, astfel încât estetica filosofică să aibă o punte de legătură cu estetica științifică. În filosofia analitică, această tendință a mers mână în mână cu ideea că științele sunt cele care ne pot oferi cunoașterea realității, în timp ce rolul filosofiei este acela de a oferi clarificări conceptuale. Pornind de la această idee, din ce în ce mai mulți gânditori analitici au preluat descoperirile științelor din domeniul esteticii și le-au integrat propriilor lor teorii filosofice.

În cele ce urmează, ne vom concentra asupra prelucrării rezultatelor din cele patru mari domenii amintite în vederea punerii într-o ordine filosofică a acelor descoperiri relevante pentru cercetarea noastră. Așadar, ne asumăm încă de la început o oarecare reinterpretare în ordinea propriului nostru context teoretic a conceptelor științifice la care ne referim, la fel cum ne asumăm și un caracter introductiv și deloc exhaustiv al expunerilor următoare, dictat de natura în primul rând didactică a lucrării de față.

1. Estetica evoluționistă

O influență puternică în contemporaneitate în domeniul filosofiei trăirii estetice vine dinspre biologie și, mai exact, dinspre teoria evoluționistă. Deși pentru un cititor obișnuit cu estetica filosofică tradițională o astfel de influență ar putea cauza circumspecție și sprâncene încruntate, în ultimele decenii studiile de estetică evoluționistă au câștigat din ce în ce mai mult teren în spațiile culturale occidentale și în Statele Unite ale Americii. Provenind din psihologia evoluționistă, disciplina ce își propune să studieze modul în care mecanismele noastre psihice au evoluat de-a lungul istoriei umanității, estetica evoluționistă își propune surprinderea în context evolutiv a trăsăturilor biologice care fac posibilă trăirea estetică și care, în același timp, o legitimează ca adaptare evolutivă de sine stătătoare.

Așadar, întrebarea centrală a acestui domeniu de studiu nou-format este „care sunt mecanismele prin care ceva de genul trăirii estetice a putut apărea de-a lungul evoluției?”. Prin urmare, chiar dacă estetica evoluționistă nu răspunde la exact aceeași întrebare ca filosofia trăirii estetice, anume „ce este trăirea estetică?”, ea ne poate oferi niște intuiții valoroase privitoare la suportul biologic al acesteia. Cu alte cuvinte, chiar dacă evoluționismul nu poate descrie în mod calitativ și fenomenologic felul în care trăirea estetică „se simte” pentru cel ce o experimentează, el ne poate oferi o incursiune interesantă în modalitățile în care o astfel de trăire a putut apărea încă de la primele specii umanoide, evoluând pentru a deveni ceea ce resimțim noi astăzi când privim opera de artă preferată. Pentru a înțelege această incursiune însă, trebuie să ne întoarcem la Darwin și la primele forme date de el teoriei evoluționiste, astfel încât să putem face distincția între ceea ce Darwin numește „selecție naturală” și „selecție sexuală”.

a. Selecția naturală și selecția sexuală

În celebra sa carte *Despre originea speciilor*, apărută în anul 1859 și revizuită un an mai târziu²²⁰, Charles Darwin își prezintă pentru prima oară într-o formă complexă și elaborată sistematic teoria evoluției. Oricât de bine construită și de riguros argumentată ar fi această teorie, un dezavantaj al ei este acela că trece cu vederea orice rol al emoțiilor și sentimentelor din perspectiva evoluției. Deși avem un capitol despre instincte²²¹, în el nu sunt abordate decât aspecte animalice ale emoției, aspectele specific umane fiind ignorate complet. Prin urmare, și reflecția privitoare la trăirea estetică sau la artă în genere lipsește cu desăvârșire din această primă formă a teoriei evoluției. În întreaga carte nu este făcută nici o trimitere la trăirea estetică și, în ceea ce privește arta, ea este menționată o singură dată, doar pentru a sublinia superioritatea naturii și a selecției naturale²²².

Darwin însuși era conștient de această lacună²²³ și a văzut-o ca pe o potențială slăbiciune a teoriei sale, motiv pentru care a meditat îndelung privitor la completarea teoriei sale astfel încât să includă, pe de o parte, și problema emergenței speciei umane și, pe de alta, o altă formă de selecție care să nu se facă pe baze strict utilitariste, cum este selecția naturală, ci și pe baze estetice²²⁴. Acest mecanism secund al evoluției este cel al selecției sexuale, un tip de selecție diferit de cel natural și care include suficiente elemente de arbitraritate și contingență pentru a servi ca o sugestie privitoare la modul în care înclinațiile omului pentru frumos și pentru plăcerea dezinteresată au putut să evolueze spre ceea ce astăzi numim „trăire estetică”.

Astfel se face că, la mai bine de zece ani după publicarea *Originii speciilor*, Darwin avea să publice două cărți care să completeze teoria evoluționistă cu importante observații privitoare la om și la emoțiile sale: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex / Descendența omului și selecția în raport cu sexul*, apărută pentru prima oară în anul 1871, și *The Expression of the Emotions in Man and Animals / Expresia emoțiilor la om și animale*, apărută pentru prima oară în anul 1872. În ambele lucrări avem un studiu comparat al comportamentelor de alegere a partenerilor sexuali, respectiv a fizionomiei emoțiilor la animale și la oameni din care se pot extrage o

220 Noi vom cita în cele ce urmează cea de-a doua ediție a capodoperei lui Charles Darwin.

221 Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection or The Preservation of Favoured Races in The Struggle For Life*, D. Appleton And Company, New York, 1861, cap. VIII (p. 185 sqq.)

222 „Dar selecția naturală, așa cum vom vedea în cele ce urmează, este o putere în continuu pregătită de acțiune și este atât de neînchiptuit superioară eforturilor plâpânde ale omului, cum sunt operele Naturii în fața celor ale artei” (Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, ed. cit., p. 61).

223 De-a lungul anilor mi s-a părut foarte probabil ca selecția sexuală să joace un rol în diferențierea raselor omenești; dar în lucrarea mea *Originea speciilor*, m-am rezumat doar la a face aluzie la această credință. Când a fost vorba de a aplica această viziune omului, am considerat indispensabilă tratarea subiectului în mod detaliat” (Charles Darwin, *The Descent of Man And Selection in Relation to Sex*, 2 vols., with an Introduction by John Tyler Bonner and Robert M. May, Princeton University Press, New Jersey, 1981, pp. 4-5).

224 Richard O. Prum, *Aesthetic evolution by mate choice: Darwin's really dangerous idea* in „Philosophical Transactions of The Royal Society B” (2012), nr. 367, p. 2255.

sumedenie de intuiții importante privitoare la evoluția afectivității omenești în genere și, în speța noastră, a trăirilor cu potențial estetic.

Argumentul lui Darwin, pe scurt, este următorul: pe de o parte, selecția naturală presupune lupta pentru supraviețuire, în care câștigător este cel care este cel mai bine adaptat mediului în care trăiește. Una dintre primele formulări ale acestui principiu în *Originea speciilor* este aceea că „datorită luptei pentru viață, orice variație, oricât de mică și provenind din orice cauză, dacă este într-un anumit grad profitabilă pentru un individ al oricărei specii în complexitatea infinită a relațiilor sale cu alte ființări organice și cu natura exterioară, va tinde spre protejarea aceluși individ și, în genere, va fi moștenită de urmașul său”²²⁵. Cu alte cuvinte, evoluția prin selecție naturală funcționează în vederea adaptării din ce în ce mai fine și mai profitabile la mediul natural și social în care ne dezvoltăm. Deși Darwin nu avea de unde să știe acest lucru, odată cu descoperirea ADN-ului s-au arătat cu precizie mecanismele genetice care duc la apariția și moștenirea așa numitelor mutații genetice favorabile supraviețuirii.

Pe de altă parte, supraviețuirea de una singură nu ajută la transmiterea genelor și, implicit, a mutațiilor favorabile. Așa că mai este nevoie să postulăm încă o formă de selecție, anume selecția sexuală, care „depinde de avantajul pe care anumiți indivizi îl au în fața altor indivizi de același sex și din aceeași specie în raport exclusiv cu reproducerea”²²⁶ și nu este o formă de selecție a „celui mai puternic”. În acest punct, Darwin acceptă faptul că, în selecția sexuală, influențele culturale au o importanță covârșitoare²²⁷. Cu alte cuvinte, teoria privitoare la selecția sexuală, cel puțin în cazul omului, depășește limitele stricte ale biologiei și pătrunde în domeniul culturii. Conform acestei teorii, deși înclinația noastră către frumos este împărtășită și de alte animale²²⁸, în cazul omului ea implică ceva mai mult. Dacă în cazul celorlalte animale, „gustul pentru frumos este limitat la atracția pentru sexul opus”²²⁹, în cazul omului el este determinat din perspectivă culturală. „Astfel vedem cât diferă rasele omenești în ceea ce privește gustul lor pentru frumusețe. În orice națiune suficient de avansată pentru a face statui ale zeilor sau ale conducătorilor deificați, sculptorii s-au căznit, fără îndoială, să și exprime cel mai înalt ideal de frumusețe și grandoare. Din acest punct de vedere este bine să-l comparăm în mintea noastră pe Jupiter sau Apollo al

225 Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, ed. cit., p. 61

226 Charles Darwin, *The Descent of Man And Selection in Relation to Sex*, vol. 1, ed. cit., p. 256.

227 „Faptul că în mintea omului există orice standard universal al frumuseții în raport cu corpul uman este cu siguranță neadevărat. În orice caz, este posibil ca anumite gusturi să devine, de-a lungul timpului, moștenite, deși nu cunosc nici o dovadă în sprijinul acestei credințe; (...) oamenii din fiecare rasă preferă ceea ce sunt obișnuiți să vadă și nu pot suporta schimbări mari, dar le place varietatea și admiră orice trăsătură caracteristică dusă la o extremă moderată” (*Ibidem*, vol. II, pp. 353-354).

228 „S-a declarat că simțul frumuseții ar fi specific omului. Dar când privim păsările masculine prezentându-și în mod elaborat penele și culorile splendide femelelor, în vreme ce alte păsări nu într-atât de decorate nu fac o asemenea expunere, este imposibil să ne îndoim de faptul că femelele admiră frumusețea partenerilor lor” (*Ibidem*, vol. 1, p. 63)

229 Charles Darwin, *The Descent of Man And Selection in Relation to Sex*, (ed.2.), p. 61 apud Richard O. Prum, *op. cit.* – Propoziția pare să fi fost introdusă în ediția a lucrării lui Darwin, ediție la care nu am avut acces.

grecilor cu statui egiptene sau asiriene; și pe acestea cu basoreliefurile hi-doase de pe construcțiile în ruină din America Centrală”²³⁰.

Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că, la Darwin însuși, avem o distincție între modurile în care selecția sexuală funcționează la oameni și la restul animalelor. În cazul oamenilor, selecția sexuală care stă la baza a ceea ce numim trăire estetică și se bazează pe o atracție mediată cultural, pe un *eros* care depășește sexualitatea animalică și schimbă chiar felul de a fi al trăirii estetice. Ceea ce este interesant însă este faptul că, în limbajul antropomorfic a lui Darwin, *eros*-ul care face posibilă selecția sexuală în ambele cazuri are la bază principiile seducției și farmecului. Vorbind despre păsări el menționează folosirea unor „ornamente de toate felurile, fie ele permanente sau dobândite, [care] sunt expuse ostentativ de masculi și aparent folosesc pentru a stârni, atrage sau fermeca (eng. *charm*) femelele”²³¹.

Atât de des este folosit verbul „*to charm*” în studiile lui Darwin despre descendența omului, încât putem, fără a ne fi frică de o eroare prea mare, să spunem că selecția sexuală poate fi redusă la diverse tehnici și strategii ale animalelor în genere și ale omului în mod special, de a fermeca și seduce sexul opus. Aparent muzica sau cântecul, și acest lucru este documentat de antropologie, a fost unul dintre cele mai vechi mecanisme concepute de om pentru a provoca trăiri estetice, pe calea seducției și farmecului, în mințile semenilor lor. Chiar și Darwin folosește această ipoteză în cartea sa²³², motiv pentru care putem intui deja asemănările de structură dintre concepția antropologică privitoare la trăirea estetică și concepția evoluționistă.

b. Trăsături evoluționiste ale trăirii estetice

Având în vedere cele tocmai expuse, putem vorbi despre o evoluție estetică a omului, bazată pe teoria selecției sexuale, care ar avea, pe de o parte, trăsături comune cu cele pe care le găsim la alte animale și, pe de alta, niște trăsături culturale și personale specifice fiecărui individ în parte. Din această perspectivă, la baza tuturor eforturilor artistice omenești stă o dorință de a seduce și fermeca care întâlnește, în persoana spectatorului, o dorință de a fi sedus și fermecat. Nu trebuie însă să uităm caracterul dual al acestei dorințe. Ea este, pe de o parte, o dorință biologică care are legătură cu reproducerea și, pe de alta, o dorință culturală, care are de-a face cu rolul asumat de un anumit individ în societate. După cum am văzut, teoria inițială a lui Darwin implica ambele aceste conotații, chiar și când cele biologic-reproductive erau mai bine accentuate. De-a lungul tradiției de cercetare evoluționiste însă, selecția sexuală a fost dusă aproape exclusiv în zona

230 Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, vol. 2, ed. cit., p. 350.

231 *Ibidem*, p. 86.

232 „Având în vedere că masculi unor animale cvadrumane (care pot folosi toate cele patru membre pe post de mână *n.n.*) au organele vocale mult mai dezvoltate decât femelele și că o specie antropomorfă poate reda o întreagă octavă de note muzicale, putându-se astfel spune că cântă, nu pare improbabilă bănuiala că strămoșii omului, fie ei masculi, femele sau de ambele sexe, înainte de a dobândi puțința de a-și exprima dragostea reciprocă în limbaj articulat, se căzneau să se farmece unul pe altul cu note muzicale și ritm” (*Ibidem*, vol. 2, p. 337)

biologicului, latura sa culturală fiind ignorată. În cele ce urmează vom încerca să schițăm, pornind de la sugestiile date de studiile contemporane, o asemenea teorie bioligico-culturală a trăirii estetice.

Dacă, urmându-l pe Stephen Davies, „considerăm stările afective care motivează acțiuni pentru animalele superioare, cum sunt mamiferele, ca fiind proto-estetice”²³³, atunci nu este nici o problemă în a presupune că „replacile estetice umane s-au născut din astfel de reacții”²³⁴. Peste aceste reacții proto-estetice însă, fundamentate adânc în structura noastră biologică, au apărut și reacții reflectate, învățate cultural și adaptate societății în care viețuim. Cu siguranță că trecerea nu a fost una bruscă, deoarece umanitatea nu a avut, încă de la primele sale exemplare, posibilitatea de a-și exprima trăirile privitoare la ce considerau a fi frumos altfel decât rudele lor apropiate, primatele. Am văzut deja că este posibil ca expresia muzicală să fi apărut înaintea limbajului, lucru ce este posibil și în cazul altor arte. Ceea ce ne interesează pe noi acum este însă prin ce mecanisme s-a putut ajunge la o atât de drastică evoluție de la reacțiile proto-estetice ale primatelor la trăirea estetică autentică ce pare a apărea odată cu omul. Din literatura de specialitate, decurge că procesul selecției sexuale care a încurajat dezvoltarea creației artistice și a reacțiilor estetice totodată²³⁵ poate fi definit prin trei caracteristici specifice: *co-evoluționaritatea*, *adaptabilitatea psihologică* și faptul că este bazat pe un *proces de evaluare senzorială*.

I. *Co-evoluționaritatea*

În ceea ce privește co-evoluționaritatea, aceasta implică faptul că, între actul creator și cel de receptare este o tensiune care motivează evoluția artei²³⁶. Cu alte cuvinte, pe măsură ce artiștii găsesc modalități din ce în ce mai complexe de a produce artă, publicul, la rândul său, își schimbă gusturile și standardele de gust, motivând artiștii să caute noi și noi metode de expresie artistică. Acesta ar fi motivul pentru care fiecare curent artistic are un început exploziv, urmat de un declin pentru ca, în fine, să cadă în desuetudine. Publicul își rafinează gustul și își schimbă viziunea și prejudecățile despre lume în genere, astfel încât, cu timpul, nu mai răspunde la același tip de stimuli ca în trecut. De aceea, pentru ca un artist să rămână relevant, el trebuie să țină pasul cu publicul său. Lucrul este valabil și în sens invers. Un artist care descoperă o formă de artă sau o tehnică complet inovativă, va cuceri un număr mare de spectatori, însă, cu timpul, va ajunge să fie imitat, spectatorii se vor plictisi de stilul lui și al discipolilor săi și, dacă artistul nu vine cu noi inovații, poate deveni nepopular.

233 Stephen Davies, *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*, Oxford University Press, Oxford, 2013, p. 10

234 *Ibidem*, p. 11

235 Aici filosofia artei se întâlnește cu estetica din perspectivă evoluționistă. Presupuziția este că actul de creație nu ar fi proliferat dacă nu ar fi fost atractiv pentru sexul opus (cazul speciilor umanoide primitive) sau față de societate în general (în cazul omului civilizat).

236 „Viziunea estetică a lui Darwin despre selecția sexuală era, de asemenea, în mod explicit co-evoluționară. Darwin gândea că expunerea trăsăturilor și preferințele de împerechere adesea evoluează împreună, printr-un proces istoric de reciprocitate” (Richard O. Prum, *op. cit.*, p. 2255).

Această trăsătură este valabilă atât pentru selecția sexuală în sens strict biologic cât și pentru selecția naturală. Păsările cu penaj luxuriant și divers colorat sunt într-un raport de co-evoluționaritate cu partenerii pe care vor să-i impresioneze astfel încât cu cât mai bogat va fi penajul lor, cu atât mai ridicate vor fi „standardele de gust” ale partenerilor. La fel se întâmplă, în cazul selecției naturale, cu speciile de prădători și cu prăzile lor. Cu cât o pradă aleargă mai repede, ea îl obligă pe prădător, la rândul lui, să-și îmbunătățească performanțele, deoarece, în caz contrar, va muri de foame. Ambele exemple arată că evoluția este „terenul de joc” pe care se joacă supraviețuirea unui anumit bagaj genetic sau, în termeni mai puțini tehnici, ai unei specii. În cazul selecției sexuale, găsirea unui partener angajează la mai multe specii o luptă pentru cosmetizare sau estetizare – fie ea naturală sau artificială –, pe când, în cazul selecției naturale, supraviețuirea angajează toate speciile de animale în investirea unor resurse din ce în ce mai mari de energie pentru perfecționarea metabolismului, pentru creșterea vitezei de reacție, pentru modificarea formei diverselor membre ale corpului etc.

După cum se poate vedea, din perspectiva co-evoluționarității, artistul se deosebește doar parțial de exemplele enunțate deja, prin faptul că el se raportează la un mediu cultural și la o poziție câștigată în lumea artistică. În rest, un artist care ratează lupta de a rămâne relevant în ochii publicului, se supune acelorași riscuri ca și animalele supuse selecției naturale și sexuale, cărora li se adaugă un risc cu factor mare de disconfort psihologic, anume pierderea statutului privilegiat în lumea artei. Cu alte cuvinte, implicațiile eșecului artistic nu au impact numai în vederea supraviețuirii sau a găsirii de parteneri, ci și în ceea ce privește poziția individului în contextul său cultural, cu reflexii la nivel psihologic.

II. *Caracterul psihologic-adaptativ*

De aceea, putem spune că, spre deosebire de procesul de selecție naturală și sexuală al celorlalte animale, evoluția speciei umane se bazează, în plus și cel mai probabil în primul rând, pe ceea ce evoluționiștii numesc adaptabilitate psihologică. La fel ca și adaptările biologice în vederea supraviețuirii, adaptările psihologice au principala trăsătură de a ne face mai apti să funcționăm în mediul socio-cultural în care trăim. De aceea, „adaptarea psihologică stă la baza tuturor sentimentelor, emoțiilor, instinctelor, creativității, învățării și comportamentului”²³⁷ nostru. Nu trebuie însă să uităm că această adaptare nu este niciodată nici strict culturală, nici strict biologică, ci este una bio-culturală. Pe măsură ce trăsăturile noastre psihologice – care pot fi văzute la nivel fenomenal – se schimbă, această schimbare este corelată cu o schimbare în configurația neurologică a creierului nostru. Acesta este și motivul pentru care adaptările psihologice importante răspund de legitățile generice ale teoriei evoluției. Spre exemplu, apariția inteligenței umane poate fi pusă în legătură cu creșterea neașteptat de mare

237 Randy Thornhill, *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics* in Eckart Voland, Karl Grammer (Eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin, 2003, p. 12.

a craniului, lucru ce a prilejuit o creștere a creierului. Toate acestea, după cum sugerează mai multe studii moderne²³⁸, au avut la bază o mutație genetică, apărută într-un număr foarte mic de indivizi, dar care, de-a lungul a sute de mii de ani, s-a răspândit în toată populația.

În ceea ce privește caracterul psihologic-adaptativ al trăirii estetice, acesta se referă la faptul că plăcerea, ca și alte trăiri estetice, au evoluat de-a lungul a celor aproape două milioane și opt sute de mii de ani de când *homo habilis*, cea mai veche specie a genului *homo*, a apărut pe Pământ. Așadar, nu știm exact cum se resimțeau diversele reacții proto-estetice ale oamenilor cavernelor, însă putem cu siguranță spune că, în măsura în care creierul nostru a evoluat conform teoriei evoluției, înseamnă că și trăirile noastre au evoluat în același ritm, poate augmentate în ceea ce privește diversitatea culturală, însă în nici un caz depășind capacitățile noastre fiziologice. Odată cu apariția geneticii și cu descoperirea mecanismelor biologice prin care adaptarea are loc prin intermediul mutațiilor aproape imperceptibile în structura ADN-ului, a fost însă nevoie de extinderea teoriei adaptării și la fenomenele psihologice care se exprimă în termeni culturali, cum este, în cazul nostru, trăirea estetică. O astfel de extindere a venit din partea celui mai de seamă biolog evoluționist contemporan, Richard Dawkins, care a dezvoltat o teorie a „noilor replicatori culturali” sau, cum mai este ea numită, o *teorie a memelor*²³⁹.

În esență, *memele* sau *mimemele*²⁴⁰ sunt echivalentul cultural al genelor și funcționează pe principii similare. Ele sunt ideile, expresiile, clișeele și prejudecățile care formează „fința noastră culturală”. Vocabularul nostru, gândurile noastre, modul în care ne comportăm în societate, toate sunt influențate de ceea ce Richard Dawkins numește „meme”. Așa cum o modificare la nivel genetic se traduce prin diferențe în trăsăturile biologice, cum ar fi culoarea ochilor, de exemplu, o modificare la nivel „memetic” se traduce prin diferențe culturale, cum ar fi apartenența la o anumită religie. La fel ca și genele, *memele* tind să se transmită într-o oarecare descendență, doar că în cazul celor din urmă nu avem de-a face cu o descendență strict familială, ci cu una socială. Ideile pe care le avem provin de la profesori sau de la prieteni, care și ei, la rândul lor, le-au auzit de la prietenii și profesorii lor ș.a.m.d.

La fel ca și în cazul genelor, *memele* pot suferi mutații²⁴¹. Ideea noastră despre Dumnezeu, despre realitate sau despre moralitate se schimbă odată cu fiecare epocă și, chiar în cadrul aceleiași epoci. Prin urmare,

238 V. Hansell H. Stedman et. al., *Myosin Gene Mutation Correlates With Anatomical Changes in The Human Lineage* in *Nature*, nr. 428 (2004), pp. 415-418.

239 Deși Richard Dawkins vorbește în mai multe locuri despre meme, una dintre cărțile în care subiectul este tratat mai pe larg este celebra sa carte *Gena Egoistă*. Pentru traducerea română, v. Richard Dawkins, *Gena egoistă*, traducere din engleză și note de Dan Crăciun, Editura Publica, București, 2013, în special cap. XI, intitulat „Memele, noii replicatori”.

240 După cum însuși Richard Dawkins menționează, *memă* face trimitere, mai degrabă, la o memorie culturală, în timp ce *mimemă* face trimitere la actul mimetic prin care internalizăm cunoștințele și prejudecățile societăților în care trăim. (Richard Dawkins, *Gena egoistă*, ed. cit., pp. 327-328)

241 *Ibidem*, pp. 333-334.

avem de-a face cu o transmitere culturală a memelor care este similară transmiterii biologice a genelor, al cărei grad de fidelitate nu este nici perfect, dar nici prea mic. Așa cum pot apărea mutații genetice odată la câteva mii, zeci de mii sau sute de mii de nașteri, pot apărea și mutații memetice la fiecare câteva mii, zeci de mii sau sute de mii de replicări ale unei anumite idei. Să luăm exemplul profesorului care comunică o idee studenților. Această idee, va fi percepută de majoritatea studenților atenți și, chiar dacă vor fi anumite diferențe individuale, în esență toți studenții se vor raporta la una și aceeași idee. Cu toate acestea, sunt cazuri în care din neatenție sau alte motivații psihologice, ideea va fi percepută diferit de un mic număr de studenți.

Spre exemplu, în loc de „mitul peșterii la Platon”, un student va auzi „mitul peștelui la Platon”. Această neînțelegere este echivalentul cultural al unei mutații genetice și, la fel ca ea, poate fi în beneficiul individului, în detrimentul său sau indiferentă. Să luăm exemplul dat mai devreme. Dacă studentul va merge la examen vorbind despre „mitul peștelui la Platon”, cel mai probabil mutația memetică va fi în detrimentul său. Dacă, în schimb, merge cu această idee la examen, dar va avea alt subiect, mutația va fi indiferentă. Dacă, în fine, se gândește să transpună ceea ce a înțeles el din „mitul peștelui” într-o operă de artă, este posibil ca – deși înțelegerea sa este, în sens strict, eronată – această mutație să fie în beneficiul său.

Această teorie poate fi transpusă și în orizontul adaptabilității psihologice a trăirii estetice și poate da seama, din perspectivă evoluționist-culturală, de o sumedenie de schimbări în preferințele noastre estetice. Ca și ideile, aceste preferințe pot fi văzute ca niște *meme* care se transmit pe cale culturală. Ele suferă mutații și, astfel, pot modifica preferințele estetice ale unui individ sau chiar pot crea, prin replicare, noi *trenduri* în lumea artei.

III. Evaluarea senzorială

A treia trăsătură a trăirii estetice din perspectivă evoluționistă bazată pe selecția sexuală este aceea că orice astfel de mecanism implică o evaluare senzorială²⁴². Orice apreciere estetică, fie că este privitoare, în cazul animalelor, la un partener sexual, fie că este privitoare, în cazul omului, la o operă de artă, implică o evaluare care ia în calcul, în primul rând, aspectul exterior. Abia într-o fază secundă, după ce evaluarea senzorială a fost făcută, pot fi implicate și diverse procese cognitive și evaluative mai complexe. Chiar și în cazul oamenilor, faptul că ne place de cineva este, cel puțin în primă instanță, o evaluare senzorială – ne place chipul său, tonul vocii, constituția fizică, etc. „Sufletul” nu este vizibil și nu ne poate place decât după ce pătrundem dincolo de această suprafață exterioară.

Prin urmare, ceea ce numim judecată de gust ar trebui gândită ca un fel de „judecată perceptuală” pe care o avem profilată la nivelul sensibilității încă din primul moment în care intrăm în contact cu un obiect estetic. De aceea, nici nu avem nevoie de motive ca să ne placă un tablou.

În primă instanță, el ne place indiferent de numele pictorului care l-a creat, de dimensiunile sale, de tehnica prin care este făcut, de materialul din care este făcut etc. Abia ulterior, când ne implicăm cunoașterea conceptuală, putem oferi și anumite motive ale acestei prime evaluări senzoriale.

Punând aceste trei caracteristici laolaltă, putem spune că obținem o privire de ansamblu asupra a ceea ce se numește estetică evoluționistă. Ea presupune cercetarea evoluției bazelor biologic-culturală ale trăirii estetice umane, prin punerea acesteia în conexiune cu niște așa-numite „trăiri proto-estetice” pe care le putem observa și în cazul altor animale. În tot acest proces, evoluția culturală pare să aibă o altă natură decât cea strict biologică, motiv pentru care trăirea estetică umană diferă substanțial de trăirile „proto-estetice” ale altor animale. Faptul că este o disciplină nouă și că datele cu care lucrează sunt încă incomplete face ca teoriile actuale din domeniul esteticii evoluționiste să nu se ridice la nivelul celor din antropologie, de exemplu, în ceea ce privește sistematicitatea și anvergura. Cu toate acestea însă, estetica evoluționistă, împreună cu neuroestetica și cu estetica informațională, despre care vom vorbi mai târziu, se anunță a fi principalele discipline științifice care au șanse de a dezlega, în viitor, secretul înțelegerii riguroase a propriilor noastre emoții și sentimente.

2. Estetica antropologică și antropologia culturală

Antropologia este disciplina de studiu care își propune să studieze omul în toate mediile sale de viață – de la aborigenii australieni, până la triburile de eschimoși din Siberia – și în toate ipostazele sale concrete de la omul ca individ până la omul în înțeles generic de „antroposferă”²⁴³. Prin cercetări de teren care presupun o observare participativă a culturilor pe care le studiază, antropologii se cufundă în societățile tribale timp de ani la rând, învățându-le limba și obiceiurile, luând parte la ceremoniile și la actele lor de creație, în vederea găsirii specificului cultural al unui anumit popor. Înarmați cu cunoștințe provenite din alte zone ale lumii, ei încearcă apoi să compare comportamentele sau trăsăturile fizice între ele pentru a putea da seama de o umanitate holistică, care să înglobeze toate manifestările speciei umane.

Întrucât omul este o ființă complexă, în înțelegerea căreia intră în joc o sumedenie de factori, antropologia este, prin chiar definiția ei, o disciplină ramificată. Avem, în primul rând, antropologia biologică sau fizică, care studiază asemănările și deosebirile biologice dintre diversele populații,

243 „Pornind de la cea cu sfera de minimă extensiune până la cea cu sferă de maximă extensiune, aceste ipostaze sunt: individul, familia, comunitatea, națiunea, antroposfera” (Gheorghită Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Criterion Publishing, București, 2005, p. 71).

începând de la nivelul fizic-perceptibil, până la nivelul genetic. Pe urmă, avem antropologia socială și antropologia culturală, care studiază normele sociale și culturale. O altă ramură a antropologiei este antropologia lingvistică, care studiază modul în care limbajul folosit de un grup de oameni are impact asupra vieții și a organizării sociale. În fine, în măsura în care omul poate fi studiat și „post-mortem”, prin rămășițele sale fosilizate, unele tratate de antropologie, în special din Statele Unite ale Americii, includ printre ramurile acestei discipline și antropologia arheologică²⁴⁴, cu toate că tradiția europeană, în general, plasează arheologia ca disciplină de studiu separată de antropologie.

Dintre ramurile tocmai enumerate, antropologia culturală este, probabil, cea mai relevantă din punct de vedere filosofic deoarece ecourile ei s-au simțit foarte puternic în gândirea unor filosofi importanți ai secolului XX. Ne gândim în special la gânditorii care au meditat asupra morfologiei și filosofiei culturii. Ei au preluat o problemă ridicată de descoperirile antropologiei culturale, anume cum putem gândi omul adunând laolaltă toată diversitatea de chipuri culturale sub care acesta se manifestă? Această întrebare, deși ne pare simplă astăzi, pune în pericol întregul edificiu al filosofiei din secolul trecut și asta deoarece, de-a lungul întregii istorii, gândirea filosofică occidentală s-a ghidat după principiile rațiunii și a deducției logice, care erau considerate a fi universale și necesare.

Odată cu marile descoperiri geografice din secolele XV-XVI, specia umană a început să-și arate chipul său complet și nedistorsionat de umbrele uitării. După milenii în care scena istoriei a fost restrânsă la o parte relativ mică a teritoriilor din jurul Mării Mediterane și a Orientului Mijlociu, omul a putut să-și vadă și „celelalte fețe, acelea ascunse în desișurile junglei și în conul de umbră al timpului”²⁴⁵. După milenii în care drama umanității s-a jucat într-un spațiu aproape claustrofobic care cuprindea mai puțin de o pătrime din planetă, omului european i s-au deschis alte teatre geografice, în care umanitatea își exprima altfel tristețile și bucuriile.

Așa se face că, odată cu apariția antropologiei ca disciplină de studiu aparte în secolul al XIX-lea²⁴⁶ s-a constatat că multe dintre conceptele de bază ale filosofiei nu sunt nici universal răspândite printre culturile lumii și, prin urmare, nici necesare. Antropologia și, în special, antropologia culturală au adus în atenția europenilor niște diferențe culturale și structurale în modul oamenilor de a privi lumea care au pus în lumină faptul că „formele de gândire și acțiune pe care suntem înclinați să le considerăm ca fiind bazate pe natura umană nu sunt valide la modul general, ci sunt caracteristice

244 v. H. James Birx (ed.), *21st Century Anthropology. A Reference Handbook* (2 Vols), Sage Publications, London, 2011.

245 Gheorghiu Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, ed. cit., p. 68.

246 „Ca discurs empiric-întemeiat asupra omului, antropologia este o fiică a secolului al XIX-lea, adică a secolului în care întrebările privind originea fenomenelor umane și procesualitatea lor ulterioară – întrebări care l-au frământat întotdeauna pe om – primesc primele răspunsuri sistematice, bazate pe un material empiric cuprinzător, pe date pozitive convingătoare” (Gheorghiu Geană, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, ed. cit., p. 30).

culturii noastre specifice²⁴⁷. Asemenea descoperiri, imposibil de trecut cu vederea, au făcut ca filosofia însăși, în cele din urmă, să-și schimbe în mod fundamental modul de abordare a problemelor și conceptele de lucru pentru a se orienta către o gândire hermeneutică, interpretativă, care să ia în considerare diversele perspective posibile asupra unui unic obiect.

În ceea ce privește filosofia artei și filosofia trăirii estetice, antropologia culturală a adus, de asemenea, în gândirea filosofică un relativism care, în perioada modernă nu putea fi sesizat. Deși ideea că judecata de gust este una subiectivă era prezentă în gândirea europeană încă de la începutul epocii moderne, prin operele empiriștilor englezi și, mai ales, prin gândirea estetică kantiană, ea a fost întotdeauna gândită în limitele unei raționalități dezinteresate și educate, care putea da seama de un „standard al gustului”. Filosofii de la Hume la Hegel au încercat să înțeleagă modul în care ne raportăm la artă și mecanismele trăirii estetice prin prisma rațiunii și a unei logici specifice filosofiei occidentale. În toate marile sisteme filosofice post-kantiene – ne gândim acum la Fichte, Schelling și Hegel – s-a încercat construirea unei „filosofii științifice” despre artă, care să dea seama, prin prisma rațiunii gândite ca natură a ființării umane, de întregul domeniu al artei. Astfel, trăirea estetică și problema judecăților de gust poate fi gândită, în Modernitate, ca un fel de înstăpânire a rațiunii suverane asupra domeniului afectivității umane. Cu alte cuvinte, „standardul gustului” a fost întotdeauna dat de rațiune.

Odată cu apariția antropologiei, au devenit accesibile publicului european și alte mărturii privitoare la trăirea estetică, unele dintre ele atât de exotice încât erau imposibil de prins în conceptele filosofiei tradiționale. Acesta, credem noi, este și unul dintre motivele disipării valorilor estetice în Postmodernitate, precum și al tendinței explorării unor noi categorii estetice de artiștii contemporani. Încă din epoca post-impresionistă artiștii precum Gauguin și-au stabilit rezidența în locuri exotice, au trăit printre oamenii acelor locuri și și-au căutat inspirația pentru creațiile lor în obiceiurile și în estetica populațiilor autohtone, la fel ca pionierii antropologiei dinaintea lor. Un tablou precum *De unde venim? Ce suntem? Încotro ne îndreptăm* (1897) trădează o complet altă viziune despre artă decât cea europeană, o viziune care ascunde în spatele său un anumit specific al trăirii estetice. Arta și trăirea estetică fiind legate în mod intim, nu putem schimba una fără a o schimba pe cealaltă, motiv pentru care, putem spune că pictorii ca Gauguin au explorat noi posibilități, nebănuite de predecesorii lor, de a trezi în mințile privitorilor emoții estetice.

Vorbind despre estetica antropologică trebuie, așadar, să avem în vedere faptul că percepția însăși – fie ea simplă sau estetică – este, în ultimă instanță, un fenomen cultural²⁴⁸. Ochiul nostru nu are, precum apa-

247 Franz Boas, Wm. H. Dall, *Museums of Ethnology and Their Classification in Science*, vol. 9, no. 228 (Jun 17, 1887), p. 589

248 Jeremy Coote, „*Marvels of Everyday Vision*”. *The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes in Howard Morphy, Morgan Perkins (Eds.), „The Anthropology of Art. A reader”, Blackwell Publishing, Oxford, 2006, p. 283.*

ratul Xerox, capacitatea de a înregistra lucrurile în mod nedeformat, ci experiența de viață și convențiile mediului cultural în care trăim aplică diverse „filtre” privirii care pot modifica „realitatea” însăși. De aceea, nu putem vorbi niciodată despre un ochi biologic pur, ci doar despre ochii culturali pe care-i avem și care funcționează la nivelul inconștient-organic al vieții noastre. Aceste filtre culturale ce predetermină percepțiile noastre și lumina în care ele apar pot fi numite, într-un sens larg „categoriile estetice” ale unei anumite societăți și determină ceea ce am putea numi privirea estetică a respectivei societăți. Nefiind un act pasiv, orice percepție implică și o reacție, fie ea emoțională, verbală, cognitivă etc. De aceea, modul în care oamenii văd lucrurile din jurul lor este strâns legat de modul în care ei vorbesc despre ele și de emoțiile care le sunt trezite în suflet. Prin urmare, schimbarea privirii estetică a unei societăți implică, la rândul său, un vocabular estetic diferit și niște emoții specifice.

În paginile ce urmează vom încerca să explorăm, având ca punct de plecare studiile antropologiei culturale contemporane, acest univers al variației culturale a trăirii estetice prin două studii de caz punctuale. Pe de o parte vom studia dominația esteticului natural în unele populații de crescători de bovine ce trăiesc pe valea Nilului, în Africa. Pe de alta, vom încerca să punem în lumină caracterul de tabu al artei la unele populații aborigene din Australia.

a. Domația esteticului natural și categoriile estetice ale niloților²⁴⁹ crescători de bovine

Populațiile nilote ale Africii de Est, în special cele care locuiesc Sudanul de Sud, manifestă o foarte ciudată gândire estetică. În primul rând, ele nu au nici o formă de arte vizuale, în afară de figurinele de lut și desenele făcute, în joacă, de copii. Adulții nu se preocupă deloc cu pictura sau sculptura, cum se întâmplă în mai multe societăți primitive, iar cea mai mare parte a timpului și-o dedică creșterii bovinelor și diverselor ritualuri și ceremonii religioase²⁵⁰. Prin urmare, aceste comunități nu au pictură sau sculptură tradițională, dar nici alt tip de artă în sensul profesionalizat al cuvântului. Dansurile și cântecele lor sunt fie limitate la un uz ritualic, fie practicate în scop recreativ, dar nu de către o categorie aparte de „artiști profesioniști”. Cu toate acestea, niloții au o gândire estetică bine dezvoltată și un vocabular foarte bogat de expresii care denotă calități sau categorii estetice. În mod ciudat, gândirea lor estetică s-a dezvoltat independent de artă și este centrată în special în jurul celei mai valoroase activități din viața unui nilot de rând, anume creșterea animalelor, în special a bovinelor.

249 Niloții sunt populațiile indigene africane ale văii Nilului care se găsesc în regiuni din Sudanul de Sud, Uganda, Kenia și nordul Tanzaniei. În rândul acestor populații se numără mai multe grupuri etnice, care însă vorbesc toate limbi strâns înrudite din categoria așa-numitelor „limbi nilo-sahariene” și au obiceiuri culturale asemănătoare.

250 Jeremy Coote, „*Martels of Everyday Vision*”. *The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes*, ed. cit., p. 292.

Studiile antropologice au arătat că majoritatea acestor populații fac distincția dintre utilitate și estetică, având termeni separați pentru obiectele plăcute privirii și pentru cele ce sunt utile. Spre exemplu, populația Pokot²⁵¹ are termenul de *pachigh*, care desemnează ceea ce este frumos și termenul *karam* care desemnează ceea ce este util²⁵². Acești termeni sunt ambii aplicați animalelor, însă în contexte diferite. În genere, bovinele sunt considerate *karam*, însă culoarea sau combinațiile de culori pe care le au sunt considerate *pachigh*²⁵³. Putem deduce, astfel, că aceste culturi își concentrează gândirea estetică mai degrabă asupra calităților obiectelor percepute ca frumoase mai degrabă decât asupra unei anumite clase de obiecte, operele de artă. Spre deosebire de societățile europene moderne care favorizează arta ca obiect al discursului estetic, niloții, neavând artă, nici nu au o anumită categorie de obiecte favorizate din punct de vedere estetic. De aceea, am putea spune chiar că gândirea estetică a niloților este tocmai inversul esteticii europene. Dacă noi avem o atitudine estetică ce privilegiază arta și, când vorbim despre calitățile estetice ale unui peisaj natural, o facem doar pornind de la ideea de artă²⁵⁴, pentru ei, esteticul natural, privit din perspectiva calităților estetice, este cel predominant, restul obiectelor fiind considerate estetice doar dacă oglindesc, într-un fel sau altul, esteticul natural²⁵⁵.

Totodată însă, așa cum noi avem critici de artă, care dezbat calitățile estetice ale operelor de artă, populațiile nilote dezbat calitățile estetice ale coloritului bovinelor. Și aceste dezbateri sunt poate chiar mai complicate decât cele din critica de artă occidentală, deoarece unele populații au până la treizeci de termeni simpli²⁵⁶ pentru a desemna culorile sau pattern-urile de culoare de pe pielea animalelor, care cel mai adesea apar în combinații complexe de termeni. La un simplu calcul matematic, niloții au peste o mie de termeni care se referă strict la culoarea pielii bovinelor²⁵⁷, fapt ce face gândirea estetică una destul de nuanțată și complexă, poate chiar mai complexă decât cea europeană.

Se întâmplă astfel deoarece, încă din copilărie, sensibilitatea estetică sau „experiența vizuală a tinerilor Dinka²⁵⁸ [și din alte populații nilote] este concentrată asupra bovinelor și a semnalmentelor lor, iar terminologia culorii bovinelor este învățată pe calea ascultării zilnice a discuțiilor despre bovine”²⁵⁹. Mai mult decât atât, cântecele populare nilote sunt abundente în metafore care asociază diverse fenomene naturale (cum ar fi iarba care strălucește dimineața în lumina soarelui) cu trăsături ale bovine-

251 Pokoții trăiesc în Kenia și în Uganda și la ultimele recensăminte din anul 2009 numărau în jur de șapte sute de mii de indivizi.

252 *Ibidem*, p. 284.

253 *Ibidem*.

254 Trimitere Kant

255 *Ibidem*, p. 286-287.

256 *Ibidem*, p. 285.

257 *Ibidem*, p. 287.

258 Dinka este un grup etnic care face parte din populațiile nilote și care trăiesc în Sudanul de Sud și în Sudan. La ultimul recensământ din 2008, ei numărau patru milioane și jumătate de indivizi.

259 Jeremy Coote, „Marvels of Everyday Vision”. *The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes*, ed. cit., p. 289.

lor. Sunt unii antropologi care merg până la a spune că „bălțat”, un termen care denotă în mod primar caracterul multicolor al animalelor domestice, și „frumos”, una dintre principalele categorii estetice, sunt concepte intersanjabile²⁶⁰ pentru aceste populații.

Dacă așa stau lucrurile, putem spune că modul în care niloții percep realitatea este radical diferit de al nostru și că, la rândul ei, o „filosofie a trăirii estetice” care să ia în calcul aceste categorii exotice ar trebui să fie tot atât de diferită. Dar ne-am înșela. Antropologii au arătat multe trăsături comune ale esteticii nilote și ale esteticii occidentale. Pe de o parte, cuvântul *dheeng*, folosit de populația Dinka și care este principalul termen ce denotă ideea de „frumos”, desemnează, totodată, și ideea de virtute și caracter moral²⁶¹, la fel cum o făcea și termenul *to kalon* din limbajul estetic al Greciei Antice. Pe de altă parte, ei fac, de asemenea distincția dintre estetic și utilitar, esteticul desemnând, ca și în tradiția occidentală, ceea ce oferă plăcere dezinteresată²⁶². De aceea, bovinele considerate frumoase sunt crescute doar pentru etalare, ele neavând nici un rol utilitar²⁶³. Încă de la naștere, ele sunt tratate diferit de celelalte animale din turmă, în funcție de coloritul pe care-l au. Aceste animale care de obicei merg în fața turmei, sunt hrănite mai bine, îngrijite mai bine, li lasă coarnele să crească foarte mari și le sunt tăiate astfel încât să aibă un aspect estetic cât mai plăcut.

Vedem astfel că, în primul rând, trăirea estetică este gândită de aceste popoare pornind de la plăcerea dezinteresată, la fel ca și filosofia trăirii estetice în Modernitate. În al doilea rând, frumosul este, după cum am văzut, pus în legătură cu farmecul dar și cu virtutea morală, cuvântul *dheeng* având, printre altele, ambele aceste sensuri. Principala diferență constă însă în faptul că privirea lor estetică nu privilegiază arta, ci orice frumusețe este judecată pornind de la niște criterii care se aplică, în mod normal, animalelor domestice. Pentru aceste popoare, vocabularul estetic este cristalizat în jurul acelor obiecte care, prin prisma importanței pe care o joacă în acele societăți, trezesc cel mai adesea trăiri estetice. După cum am văzut însă, caracterul utilitar al animalelor domestice nu este amestecat cu cel estetic. Există bovine crescute în scopuri strict estetice și altele crescute în scopuri strict utilitare.

Având în minte aceste lucruri, ne putem gândi la faptul central al discursului estetic al civilizației europene asupra artelor vizuale este o contingentă istorică. Faptul că, de-a lungul timpului, artiștii vizuali (în

260 *Ibidem*, p. 296.

261 „*dheeng* (...) este un cuvânt cu multiple semnificații, toate pozitive. Ca substantiv, desemnează noblețea, frumusețea morală și fizică (eng. *beauty, handsomeness*), eleganța, farmecul, grația, blândețea, ospitalitatea, generozitatea, bunele maniere, discreția și bunătatea. (...) Cu excepția rugăciunii și altor circumstanțe religioase, cântatul și dansatul sunt *dheeng*. Decorațiile personale, ceremoniile de inițiere, celebrarea căsătoriilor, etalarea «bovinelor cu personalitate» și, de fapt, orice demonstrație a valorii estetice este considerată *dheeng*. Fundalul social al unui om, înfățișarea sa fizică, modul în care merge, vorbește, mănâncă sau se îmbracă, precum și toate celelalte comportamente față de semenii sunt toți factorii care-i determină *dheeng*-ul” (Francis Mading Deng, *The Dinka of the Sudan*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1972, p. 14)

262 Jeremy Coote, „*Martvels of Everyday Vision*”. *The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes*, ed. cit., p. 286.

263 *Ibidem*.

special pictorii și sculptorii) au dobândit un rol pregnant în societatea occidentală și că arta a ajuns să fie apreciată la scară extinsă a condus la concentrarea unor energii intelectuale enorme în înțelegerea acestui fenomen. La nivel generic uman însă, obiectul artistic este doar una dintre multiplele categorii de ființări care pot trezi trăiri estetice. În cazul niloților, avem de-a face cu o *estetică fără artă* care, similar esteticii occidentale, este legată de emoții umane fundamentale precum plăcerea dezinteresată. Așadar, oricât de diferită ar fi atitudinea acestor popoare față de artă, găsim niște puncte comune în ceea ce privește trăirile lor estetice. Acest lucru se poate explica prin faptul că *omul poartă cu sine aceeași umanitate pretutindeni, iar trăirile, emoțiile și sentimentele sale sunt elemente de care nu se poate lipsi fără a se lipsi de umanitatea însăși*. Spre deosebire de viziunea filosofiei tradiționale, din punct de vedere antropologico-filosofic, afectivitatea cu totul specială și infinit nuanțată din punct de vedere cultural pe care o avem ne poate defini ca specie aparte, nu rațiunea

b. Artă ca tabu și estetica sacrului la aborigenii Yolngu din Australia

Yolngu este o populație indigenă a Australiei, care trăiește în nordul acestui teritoriu, numără aproximativ 3500 de indivizi²⁶⁴ și apar uneori în literatura de specialitate sub numele de Murngin, Wulamba sau Miwuyt²⁶⁵. Spre deosebire de exemplul niloților, tocmai discutat în paragraful precedent, în societatea Yolngu toți membrii știu să picteze²⁶⁶, deși se pare că unii sunt mai specializați decât alții²⁶⁷. Pentru ei, pictura este un fel de artă sacră, folosită în majoritatea momentelor cheie ale vieții unui individ, începând cu ritualurile de inițiere de la vârsta adolescenței, până la ritualurile mortuare. Cu toate acestea, foarte rar sunt evocate motivații de ordin estetic ale creației artistice²⁶⁸ în sensul plăcerii dezinteresate despre care vorbim în societățile europene, deoarece „în cazul artei Yolngu, ceea ce europenii interpretează, în genere, ca un efect estetic, un Yolngu interpretează ca manifestarea unei puteri ancestrale care emană din trecutul ancestral”²⁶⁹. Cu alte cuvinte, în aceste societăți, frumusețea nu este o calitate a obiectelor estetice, ci o putere spirituală pe care artistul o face vizibilă prin opera sa. Pentru populația Yolngu, arta în genere este considerată ca provenind direct de la întemeietorii mitologici ai acestor societăți și este folosită pentru a recrea evenimente ancestrale în scopuri rituale²⁷⁰. De aceea, ea este, prin excelență, artă sacră, care nu numai că exprimă conținuturi mitologice,

264 Roy Willis, *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World*, Routledge, London, 2005, p. 80.

265 *Ibidem*.

266 Charles P. Mountford, *The Artist and his Art in an Australian Aboriginal Society* in Marian W. Smith (ed.), „The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Symposium held at the Royal Anthropological Institute”, Routledge & K. Paul, 1961, p. 8.

267 Howard Morphy, *From Dull to Brilliant. The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu* in Howard Morphy, Morgan Perkins (Eds.), „The Anthropology of Art. A reader”, Blackwell Publishing, Oxford, 2006, pp. 303-304.

268 *Ibidem* p. 303.

269 *Ibidem*.

270 *Ibidem*, p. 306.

ci face parte din esența ființării ancesrale însele²⁷¹, având calitatea de a integra individul într-un trecut mitologic, făcându-l să ia parte în mod activ la istoria mitologică a comunității sale²⁷².

În calitate de manifestare a unei puteri ancesrale, arta Yolngu comunică spectatorului mesajul estetic în mod diferit de arta profană europeană, deoarece există două straturi principale de semnificație: modelul și culoarea²⁷³. În primul, modelele geometrice sau motivele naturale ce apar în arta acestei populații au calitatea de a desemna în mod direct ființările ancesrale și puterile divine pe care le reprezintă. În calitate de modele sacre, ele au apărut, pentru prima oară pe corpul divinităților și au fost create direct de acele ființări ca parte a unei legi sacre. De asemenea, ele pot codifica sensuri care trimit la evenimente mitologice semnificative în viața comunității și sunt încărcate cu puterea acestor ființări mitologice. De aceea, în scopuri rituale, modelele sacre ale picturii Yolngu sunt reproduse în mai multe forme, ca o sculptură de nisip sau prin pictură pe corp, pe scoarță de copac sau pe stâlpii ceremoniali²⁷⁴.

Procesul de producție a unei picturi sacre implică două etape principale. Prima etapă este cea în care modelul sacru este desenat cu o foarte mare atenție, deoarece un model greșit face ca toate calitățile estetico-rituale ale picturii să se năruie. Cea de-a doua etapă este cea a colorării acestui model sacru cu culori vii prin hașurarea diverselor zone ale picturii și are rolul de a conferi picturii strălucire (*bir'yun*), calitate estetică ce este asociată cu puterea și frumusețea spirituală²⁷⁵ și operează independent de sensurile codificate în modelul geometric sau natural²⁷⁶. Această strălucire este un „efect al picturilor hașurate cu atenție care proiectează [în operă] luminozitatea care emană de la ființările *wangarr*²⁷⁷ însele”²⁷⁸.

Se spune că tocmai această strălucire (*bir'yun*) sau lumină spirituală, are puterea de a pătrunde în „lăcașul emoțiilor”, localizat de Yolngu în zona intestinilor, și face omul fericit. Practic, virtutea estetică a artei Yolngu constă în această putere spirituală, gândită ca strălucire, care emană din opera de artă și este pricinuită de coloratura unui model geometric sau natural sacru. Cu toate acestea, deși în majoritatea cazurilor *bir'yun* este „asociată cu emoții pozitive cum ar fi veselie (*wakul*) sau fericirea (*ngamathirri*)”²⁷⁹, există și cazuri în care *bir'yun* are sensuri negative deoarece această forță spirituală exprimată prin strălucirea picturii „poate fi periculoasă pentru oricine este slab din punct de vedere spiritual, pentru oamenii tineri, pentru persoanele în doliu, pentru persoanele care se recuperează după o boală

271 Ibidem.

272 Ibidem.

273 Ibidem, p. 304.

274 Ibidem, p. 306.

275 Ibidem, p. 308.

276 Ibidem.

277 *Wangarr* este un termen care desemnează trecutul ancesral, acel timp mitologic al începuturilor civilizației Yolngu.

278 Howard Morphy, *From Dull to Brilliant. The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu*, ed. cit., p. 309.

279 Ibidem, p. 311.

gravă și, până la un punct, pentru întreaga categorie a femeilor”²⁸⁰. Dacă cineva din aceste categorii vede o astfel de pictură sacră, se crede că va avea probleme grave de sănătate sau chiar că va fi lovit de moarte. Acesta este unul dintre principalele motive pentru care, înainte de a fi expuse public, picturile sacre sunt, de obicei, mângălite, astfel încât să-și piardă strălucirea și să devină „șterse”, monotone. De aceea, oamenii evită să se uite direct la picturi atunci când sunt produse sau înainte de a fi mângălite²⁸¹.

Ca urmare a acestor obiceiuri, contemplarea estetică are, pentru populația Yolngu, un caracter similar unui *tabu*. Adesea obiectele artistice care prezintă motive sacre nu ajung să fie contemplate de către un public, ci doar văzute „cu colțul ochiului”. Prin urmare, putem concluziona că „privirea lungă, contemplativă, nu este singura cale de a aprecia o pictură (subl. n.). Întrezărirea scurtă cu colțul ochiului ar putea, într-adevăr, produce un efect estetic în armonie cu modul în care arta Yolngu este intenționată a fi experimentată și înțeleasă”²⁸². Se întrevede, așadar, posibilitatea conceperii unei filosofii a trăirii estetice non-contemplative, în care avem experiență estetică fără contemplarea operei de artă. După cum am văzut, zărirea scurtă a strălucirii (*bir’yun*) unei opere poate „face sediul emoțiilor fericit”²⁸³, adică poate stârni o emoție a sacrului care să culmineze într-o stare sufletească asemănătoare fericirii sau beatitudinii.

Vedem astfel că structura trăirii estetice se păstrează – avem de-a face cu o emoție care-și găsește împlinirea într-o stare sufletească. Cu toate acestea, mecanismele prin care se ajunge la această punere în mișcare a sufletului întru beatitudine sunt radical diferite de cele ale esteticii europene. În primul rând, emoția estetică fundamentală este una asociată cu zona sacrului și apropiată de sens cu *reverentia* latină. Este vorba despre respect amestecat cu iubire și frică, adică exact sentimentul pe care credinciosul în resimte în preajma divinității. Din cauza acestei emoții, contemplarea sau privirea îndelungată a unei opere este gândită ca un fel de act de impietate, un fel de „provocare” sau „invocare” a puterii divine, în care se pot aventura doar cei mai avansați spiritual dintre membrii comunităților Yolngu.

Ar mai fi interesant de remarcat și faptul că, în cultura europeană, estetica luminii s-a dezvoltat tot într-un context de credințe religioase, anume în creștinism. Lumina necreată a lui Dumnezeu, la care doar sfinții se pot uita și pe care păcătoșii o pot vedea doar pentru scurt timp la Judecata de Apoi are niște similitudini cu conceptul de *bir’yun*. Diferențele dintre cele două viziuni despre lume sunt, în rest, enorme. Dacă creștinismul a dezvoltat estetica luminii ca o estetică a contemplării, populația Yolngu a dezvoltat estetica strălucirii *bir’yun* ca pe o estetică a tabuului.

280 *Ibidem*.

281 *Ibidem*.

282 *Ibidem*, p. 307.

283 *Ibidem*, p. 310.

Pornind de la aceste două succinte studii de caz, am văzut cum cercetările antropologice ne-ar putea deschide ochii către configurații exotice ale trăirii estetice, necunoscute omului european până în epoca marilor descoperiri geografice care au avut loc în secolele al XV-lea și al XVI-lea. Privind la aceste configurații putem avea o imagine de ansamblu mai precisă și mai bogată asupra filosofiei trăirii estetice. După cum am văzut, deși elementele fundamentale rămân constante, ele prind o puternică coloratură culturală, influențată de tradițiile, cutumele și credințele popoarelor studiate. La o scară mai mică și cu variații mai puțin spectaculoase, am văzut acest fenomen și în interiorul culturii europene folosind o privire istorică sau diacronică. Studiind cultura estetică europeană, am văzut anumite schimbări de sens și de context conceptual în care este exprimată trăirea estetică odată cu trecerea de la o epocă la alta și cu schimbarea *Weltanschauung*-ului specific. Acum vedem însă că variațiile din viziunea asupra lumii au și un caracter geografic. Ele cresc exponențial dacă luăm în considerare celelalte culturi, diferite de cea europeană și, totodată, ne putem aștepta la schimbări istorice considerabile în sânul fiecărei culturi în parte.

Având în vedere aceste lucruri, putem spune că antropologia estetică a extins domeniul de studiu al esteticii filosofice și, în special, al gândirii privitoare la trăirea estetică dincolo de orice granițe imaginabile omului modern. Această extindere, ce poate fi pusă în legătură cu trecerea de la Modernitate la Postmodernitate, a oferit posibilități teoretice inedite, care încă nu au apucat să fie explorate cum se cuvine de către filosofi. O astfel de sarcină, credem noi, ar putea oferi mai multe indicii în vederea dezvoltării unei gândiri estetice solide, care să ia în considerare nu numai fenomenele „autohtone”, ci care să treacă testul universalității pe o cale hermeneutică, interpretativă, nu pe calea raționalității rigide.

3. Estetică, psihanaliză și psihologie analitică

Tradiția psihanalitică, instituită de Sigmund Freud, și cea a psihologiei analitice, instituită de Carl Gustav Jung, sunt două dintre curente care au schimbat radical chipul psihologiei moderne și contemporane. În termenii filosofului francez Michel Foucault, care spune acest lucru explicit doar despre Freud, i-am putea considera pe cei doi părinți ai psihologiei inconștientului nu sunt doar cercetători importanți în domeniile lor de activitate, ci chiar „instauratori de discursivitate”²⁸⁴. Cu alte cuvinte, ei nu doar că au făcut anumite descoperiri importante în psihologie, dar „au deschis spațiul pentru ceva diferit de ei înșiși, dar care participă totuși la ceea ce au inaugurat ei”²⁸⁵. Ei au deschis un domeniu care, timp de decenii întregi, a fost explorat, cercetat și extins de sute și chiar mii de oameni de știință, în încercarea de a găsi și pietruii „calea regală” către misterele inconștientului.

Această deschidere a unui nou spațiu de reflecție are implicații majore și pentru estetica filosofică în genere, deoarece, odată cu apariția psihanalizei, a apărut o poziționare cu totul nouă a minții teoreticienilor față de artă. După cum am văzut în cercetările noastre de filosofia artei, psihanaliza a oferit pentru prima oară posibilitatea ca arta să fie definită ca o sublimare a unor pulsuni libidinale provenite din inconștient. Odată cu această definiție însă, și viziunea psihologică asupra trăirii estetice avea să se schimbe de vreme ce, în psihanaliză, concepte precum cel de libido sau eros au ajuns să fie înțelese într-un sens mai larg și, în același timp, mai nuanțat, decât până la acel moment. În paginile ce urmează vom încerca să vedem care este traiectoria teoretică a conceptelor de libido și de eros în disputa care s-a născut asupra acestui subiect între Sigmund Freud și Carl Gustav Jung. După cum vom vedea, schimbul de idei dintre cei doi va deschide, în cele din urmă, posibilitatea abordării neurologice a filosofiei trăirii estetice.

a. Teoria timpurie a pulsuniilor la Freud și conceptul de libido

Una dintre cele mai importante contribuții pe care Sigmund Freud le-a avut la înțelegerea mecanismelor psihice ale omului a fost conceptul de libido, concept ce nu poate fi înțeles în afara contextului mai larg al teoriei pulsuniilor. Deși traducerea românească poate fi derutantă, cuvântul originar din limba germană, *Treib*²⁸⁶, trimite în mod direct către o

284 Michel Foucault, *Ce este un autor?* În Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt Înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bilbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004, p. 49.

285 *Ibidem*.

286 Sunt și traduceri care echivalează acest termenul german *Treib* cu „instinct”. Acestea sunt chiar mai derutante decât traducerea cu „pulsune” deoarece pot duce la o înțelegere eronată a multor opere freudiene. Motivul este acela că, în gândirea acestuia, apare și termenul *Instinkt*, care trebuie tradus ca atare și pare a fi înțeles

tensiune, o împingere, o presare, exercitată dinspre inconștient spre domeniul conștiinței. De aceea, pulsuniile pot fi văzute ca niște împingeri a conținuturilor inconștiente în spațiul conștiinței, resimțite în special, în registrul sexualității, ca impulsuri emoționale și sexuale.

Deși cuvântul „libido” este preluat din limba latină, unde ocurențele ne încurajează să-l gândim mai degrabă apropiat de eros-ul platonice, adică în calitate de dorință pasională, el este înțeles în registrul biologic de Freud, lucru ce se poate observa din chiar începutul operei reprezentative pentru teoria timpurie a libidoului freudian²⁸⁷. Pentru gânditorul austriac, libidoul este o „forță variabilă cantitativ, permițându-ne să măsurăm procesele și transformările din domeniul excitației sexuale”²⁸⁸, care trebuie distinsă de „energia pe care trebuie s-o presupunem la baza tuturor proceselor psihice în general”²⁸⁹. Motivul pe care Freud îl invocă pentru o astfel de distincție este ceea ce el numește „un chimism special”²⁹⁰, presupunând că pulsuniile sexuale sunt procesate altfel, la nivel chimico-biologic, decât cele de nutriție. De aceea, apare și un sens calitativ al libidoului freudian, posibil de descris la nivel fenomenologic²⁹¹. Aspectul calitativ al libidoului este determinația sexuală, prin care el poate fi diferențiat de energia psihică în genere, care se poate manifesta în alte sensuri, cum ar fi sentimentul de foame care nu are legătură cu reproducerea, ci cu supraviețuirea.

Totodată, acest libido conceput la nivel fiziologic ca un mecanism de reglare al organismului dobândește, prin sensul său calitativ, și o reprezentare psihică, adică se manifestă în planul conștiinței subiective ca un libido subiectiv (ger. *Ich-Libido*)²⁹². Cu alte cuvinte, deși nu este explicit enunțat în acest context, Freud face diferența dintre procesele chimice care au loc în creierul nostru (nivelul fiziologic) și manifestarea lor pentru conștiință (nivelul subiectiv). Una este mecanismul neuro-chimic prin care o anumită emoție (precum dorința) apare în creierul nostru și alta este senzația subiectivă pe care o resimțim la nivelul conștiinței ca o tensiune ce anticipează un sentiment de plăcere. Această distincție este foarte importantă deoarece conceptul de pulsune, inclusiv cel de „pulsune libidinală”, este gândit în mod expres pentru a face legătura dintre cele două domenii distincte.

mai degrabă ca un comportament ereditar, specific unei întregi specii de animale decât ca un transfer de conținuturi inconștiente în spațiul conștiinței.

287 „Pentru a explica nevoile sexuale la om și la animal, în biologie se utilizează ipoteza existenței unei pulsuni sexuale. la fel cum, pentru a explica foamea, se presupune existența pulsunii de nutriție. Cu toate acestea, din limbajul popular este absent un cuvânt corespunzător celui de „foame”. Știința folosește pentru asta termenul de Libido” (*trad. n. – Cf. Sigmund Freud, Trei eseuri privind teoria sexualității*, traducere de Nicolae Anghel, Editura „Măiastra”, București, 1991, p. 7; Pentru a facilita verificarea surselor de către cititor, în capitolul de față vom face trimiteri la această traducere românească. În unele cazuri însă, cum este cel de față, vom simți nevoia de a modifica traducerea astfel încât să eliminăm eventualele inconsecvențe sau opțiuni terminologice îndoielnice. De fiecare dată vom semnală această intervenție prin sigla *trad. n.*)

288 *Ibidem*, pp. 83-84.

289 *Ibidem*, p. 84.

290 *Ibidem*.

291 *Ibidem*.

292 *Ibidem*.

Cu toate acestea, libidoul gândit astfel nu poate fi descris „decât atunci când el pune stăpânire pe obiecte sexuale, adică atunci când a devenit Libido obiectiv”²⁹³. Asta înseamnă că pulsunile sexuale se concentrează întotdeauna asupra unui anumit obiect și că niciodată nu poți iubi „în genere”, ci mereu iubești pe cineva sau iubești ceva. În tradiția filosofică fenomenologică, această relație dintre un act psihic și un obiect vizat de acel act se numește caracter intențional. De aceea, putem spune că Freud are o teorie intențională a libidoului, chiar termenii în care el descrie aceste relații nu sunt fenomenologici²⁹⁴. El a intuit faptul că libidoul, ca pulsione erotică, vizează întotdeauna un anumit obiect în care își caută împlinirea, împlinire care nu este nimic altceva decât starea de satisfacție²⁹⁵.

Tot un obiect asupra căruia libidoul se poate înstăpâni este chiar propriul sine. În acest caz, „libidoul obiectiv (...), detașat de obiectele sale, rămâne în suspensie în condiții particulare de tensiune și, în final, se întoarce în Eu, astfel încât redevine Libido Subiectiv”²⁹⁶. Acest libido întors asupra sa este ceea ce numește Freud, „libidoul narcisismului”²⁹⁷ și poate fi punctul de plecare pentru o teorie hermeneutică a psihanalizei, în măsura în care acest libido „apare ca formând marea rezervă de unde pleacă determinatele obiective și spre care ele sunt apoi readuse”²⁹⁸.

Din perspectiva trăirii estetice aceste elemente sunt foarte importante deoarece opera de artă este, de fapt, unul din multele obiecte asupra cărora libidoul în înțeles freudian se poate înstăpâni, însă un obiect de un fel special. Opera de artă este, după cum am văzut în cercetările noastre de filosofia artei o sublimare a libidoului artistului²⁹⁹, care face ca anumite conținuturi inconștiente de tip libidinal să intre în domeniul conștiinței cu o formă schimbată. Asta face ca expresia vizuală în genere să fie „cea care trezește Libidoul și aceasta este mijlocul de care se servește selecția – dacă este permisă întrebuintarea noțiunilor teleologice – pentru a descoperi la obiectul sexual calitățile frumuseții”³⁰⁰. Așa cum, la Platon, eros-ul stătea la baza oricărei recunoașteri a ideii de frumos în lucruri, la fel, la Freud, libidoul este cel care trezește în noi interesul pentru o expresie vizuală în gene-

293 *Ibidem.*

294 Este posibil ca Freud să fi preluat acest mod de gândire intențional de la profesorul său Franz Brentano, care dezvoltase un concept al intenționalității ce este considerat de exegeții moderni ca un precursor al conceptului fenomenologic de intenționalitate.

295 „Atunci, [când libidoul pune stăpânire pe obiecte] îl vedem concentrându-se asupra obiectelor, fixându-se asupra lor sau abandonându-le, părăsindu-le pentru a se orienta spre alte obiecte, atunci vedem pozițiile pe care le stăpânește, comandând activitatea sexuală a indivizilor, ducând, în sfârșit, la satisfacție și ajungem la o stingere parțială și temporară a Libido-ului” (Sigmund Freud, *Trei eseuri privind teoria sexualității*, ed. cit., p. 84).

296 *Ibidem.* (trad. n.)

297 *Ibidem.*

298 *Ibidem.*, pp. 84-85

299 „Excitațiile excesive, care provin din diferite surse ale sexualității, își găsesc o derivare și o utilizare în alte domenii, astfel încât dispozițiile periculoase la început vor produce o creștere apreciabilă a aptitudinilor și activităților psihice. Aici se află una dintre sursele producției artistice și analiza caracterului indivizilor dotați în mod ciudat ca artiști va indica raporturi variabile între creație, perversiune și nevroză, după cum sublimarea a fost completă sau incompletă.” (*Ibidem.*, p. 104).

300 *Ibidem.*, p. 27.

re și una artistică în mod special. Deși, după cele enumerate mai sus, se pot distinge mai multe diferențe între conceptul freudian de libido și cel platonian de eros, putem spune fără teama de a greși că, în context psihanalitic, libidoul este trăirea estetică fundamentală care își va găsi, după cum vom vedea, împlinirea în satisfacția estetico-erotică a privitorului.

b. Critica jungiană la teoria freudiană a libidoului

Prima întâlnire față în față dintre Jung și Freud a avut loc în anul 1907, când Freud deja era renumit pentru teoria sa psihanalitică iar Jung era un tânăr psihiatru, abia trecut de vârsta de treizeci de ani. Discuția purtată între cei doi la acea ocazie a fost una foarte lungă, de aproximativ treisprezece ore³⁰¹, timp în care cei doi au dezbătut pe larg atât probleme teoretice ale teoriei psihanalitice, cât și probleme concrete ale muncii cu pacienții. Oricât de fascinat a fost însă de teoria freudiană, Jung a avut încă de la început două obiecții principale la aceasta: prima se referea la faptul că Freud părea a explica orice caz patologic – de la niște simple nevroze până la schizofrenie – cu ajutorul teoriei libidoului înțeles în sens strict sexual și cea de-a doua privitoare la faptul că, după Freud, nu exista o latură colectivă a inconștientului, toate fenomenele psihice putând fi explicate prin mecanismele inconștientului personal.

Aceste două obiecții au fost și principalele direcții în care teoria jungiană a libidoului se diferențiază de cea freudiană. În colecția de scrieri denumită *Freud și psihanaliza*, publicată în volumul al 4-lea al *Operele Complete jungiene*³⁰², psihologul elvețian critică teoria freudiană în special pe seama caracterului strict sexual al libidoului, pe când în *Simboluri ale transformării*³⁰³ el pune accentul pe legătura dintre libido și inconștientul colectiv, arătând prin exemple clinice, că adesea pulsunile inconștientului intră în conștiință într-o formă simbolică. Această formă simbolică, la rândul său, poate fi pusă în legătură cu ideea de arhetip, care reprezintă, pentru gândirea jungiană, o structură a inconștientului colectiv, o tendință spre reprezentări paralele, prezente în toate culturile, care ascund o fundație inconștientă comună a întregii umanități³⁰⁴.

În ceea ce privește prima dintre probleme, anume caracterul strict sexual al libidoului freudian, Jung încearcă să propună o viziune în care accentul cade pe o înțelegere dinamică sau energetică a acestui fenomen, surprinzându-l în toate transformările sale, mai degrabă decât una pur descriptivă, cum apare la Freud. În vederea acestei sarcini, psihologul elvețian

301 Peter Gay, *Freud: A life for Our Time*, J. M. Dent & Sons, London, 1988, p. 202.

302 Pentru traducerea românească, v. C.G. Jung, *Opere complete 4. Freud și psihanaliza*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Cuvânt Înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003.

303 Pentru traducerea românească, v. C.G. Jung, *Opere complete 5. Simboluri ale transformării. Analiza preluului unei schizofrenii*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2003.

304 „Nu este vorba, desigur, despre reprezentări moștenite, ci despre o predispoziție înăscută de a forma reprezentări paralele, respectiv despre structuri universale, identice ale psihicului, pe care le-am numit ulterior drept inconștientul colectiv” (*Ibidem*, p. 212).

observă că „întrebuințarea clasică a acestui cuvânt (*libido, n.n.*) la Cicero, Sallust și alții nu cunoaște numai această definiție unilaterală (cea de dorință sexuală, *n.n.*), ci cuvântul clasic avea și o întrebuințare generală în sensul dorinței pasionale”³⁰⁵. Prin urmare, ideea de *libido* ar trebui și ea extinsă astfel încât să cuprindă întregul domeniu al energiei psihice ca atare³⁰⁶, nu doar ceea ce Freud numește „pulsioni sexuale”. Principalul motiv biologic pentru a concepe astfel ideea de *libido* vine din faptul că „în natură nu există desigur această separație artificială (*libido/instinct de conservare, n.n.*). Aici vedem numai o pulsione continuă de viață, o voință de a exista care dorește să obțină, prin conservarea individului, reproducerea întregii specii”³⁰⁷. Drept urmare, concepția lui Jung despre *libido* se apropie, dintr-un anumit punct de vedere, de ideea lui Schopenhauer de voință, gândită ca „avânt orb și aspirație inconștientă”³⁰⁸, în măsura în care „noi putem înțelege launtric o mișcare văzută din afară doar ca pe o voință sau o dorință sau imbold”³⁰⁹. *Libidoul* este voință, în măsura în care, la fel ca aceasta, lucrează la nivel inconștient și ne orientează scopurile noastre conștiente într-o direcție sau alta. În funcție de ipostazele sale, *libidoul* jungian poate fi gândit ca voință de a iubi, voință de a mânca, voință de a crea etc. De aceea, „*libido* trebuie să fie numele pentru energia care se manifestă în fenomenele vitale și care este percepută subiectiv ca năzuință și dorință”³¹⁰

Din acest punct de vedere, la fel ca voința schopenhauriană, ideea de *libido* a lui Jung dobândește, în formele sale prelucrate de conștiința umană, o anumită reprezentare. Dorința concretă, atunci când ne răsare în mințe, este, cum observăm mai devreme, întotdeauna intențională: ne dorim ceva, iubim pe cineva, râvnim după un anumit lucru. De aceea, „acest mod de a privi lucrurile ne duce la un concept de *libido* care se amplifică până la conceptul unei intenții în general”³¹¹. Jung face astfel distincția dintre *libido* – în calitate de concept generic al energiei psihice – și manifestările sale concrete sau ipostazele sale – în calitate de configurații concrete ale acestei energii în sentimentul de foame, voința de putere, ura etc.³¹² Așa cum, la Schopenhauer, „voința ca lucru în sine este total diferită de manifestarea ei și complet liberă de toate formele fenomenale pe care le adoptă abia atunci când se manifestă, forme ce privesc așadar numai obiectivi-

305 Carl Gustav Jung, *Opere complete 4. Freud și psihanaliza, ed. cit.*, p. 153.

306 „În munca mea analitică, am observat însă o dată cu creșterea experienței, o modificare progresivă a conceptului meu de *libido*: în locul definiției descriptive din *Trei eseuri* a trecut treptat o definiție genetică a *libidoului* care mi-a dat posibilitatea să înlocuiesc expresia de energie psihică prin termenul de *libido*.” (Ibidem, p. 165)

307 Ibidem, p. 166

308 Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere din germană și Glosar de Radu Gabriel Pârnu, Humanitas, București, 2012, p. 189.

309 Carl Gustav Jung, *Simboluri ale transformării, ed. cit.*, p. 186.

310 Carl Gustav Jung, *Opere complete 4. Freud și psihanaliza, ed. cit.*, p. 167.

311 Carl Gustav Jung, *Simboluri ale transformării, ed. cit.*, p. 186.

312 „...este mai prudent, dacă vorbim despre *libido*, să înțelegem prin el o valoare de energie care se poate transmite unui oarecare domeniu, puterii, foamei, urii, sexualității, religiei etc., fără să fie vreodată o pulsione specifică” (Ibidem).

tatea ei, fiind străine voinței înseși³¹³, la fel și libidoul, ca energie psihică în genere, își dobândește o manifestare concretă doar când este proiectat asupra unui anumit obiect.

Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că obținem, în principiu, același mecanism generic al pulsionii libidinale ca la Freud. Libidoul poate fi analizat doar atunci când este proiectat asupra unui anumit obiect, niciodată „în sine”. De fapt, un „libido în sine” este atât de abstract și vag cum este o dorință în sine, care nu dorește nimic anume. Diferența constă însă în faptul că, pe de o parte, libidoul proiectat asupra obiectului nu are întotdeauna o semnificație erotică și că, pe de alta, el poate surveni în domeniul conștiinței, în chip simbolic, sub diverse reprezentări arhetipale³¹⁴. Asupra acestei dinamici a libidoului, prin care noi dăm sens și reprezentare unei simple tensiuni nedefinite ce presează asupra limitelor conștiinței noastre dinspre inconștient se concentrează întreaga operă jungiană.

Viziunea despre pulsionea psihică gândită ca un flux nedeterminat care, în spațiul conștiinței, este susceptibil de a fi determinat în felurite chipuri constituie ceea ce Jung numește concepția genetică sau, cum a fost numită mai sus, energetică a libidoului. Față de concepția descriptivă de la Freud, care-l concepe în mod explicit ca pulsionea sexuală printre alte pulsioni de tipuri diferite³¹⁵, viziunea lui Jung aduce un plus de sistematicitate și de claritate construcției teoretice a psihologiei analitice. El pune în mod explicit viziunea energetică asupra psihicului omenesc în legătură cu turnura energetică care a avut loc în științele naturii și postulează o „lege a conservării energiei psihice” în corespondență cu „legea conservării energiei fizice”³¹⁶. Trecând peste detaliile mai tehnice, această „lege” spune că omul are o cantitate finită și constantă de energie psihică pe care o poate investi în diversele sale activități și că, cu cât circumstanțele vieții sale se schimbă, cu atât această energie psihică se distribuie în mod diferit. În timpul copilăriei, energia psihică este, în cea mai mare parte, dedicată hrănirii și dezvoltării organismului. Pe urmă, în timpul adolescenței, o parte din această energie se mută în domeniul sexualității, urmând ca, cu cât viața psihică a omului devine mai complexă, energia psihică să se distribuie în diverse configurații.

313 Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, ed. cit., p. 149.

314 „Revenim astfel la ipoteza noastră că nu instinctul sexual, ci o energie în sine indiferentă este cea care duce la formarea simbolurilor luminii, focului, soarelui etc.” (Carl Gustav Jung, *Simboluri ale transformării*, ed. cit., pp. 189-190).

315 Punctul de vedere descriptiv al psihanalizei vede mulțimea pulsionilor, printre ele ca fenomen parțial pulsionea sexuală, în afara de aceasta el recunoaște anumite suplimente libidinale ca fiind pulsioni nesexuale. Altfel procedează punctul de vedere genetic: el vede că mulțimea pulsionilor rezultă dintr-o unitate relativă, libidoul, el vede cum se scindează continuu valori parțiale din libidoul funcției de propagare, se asociază ca suplimente libidinale activităților care tot se formează și în cele din urmă, se dizolvă în ele. (Carl Gustav Jung, *Opere complete 4. Freud și psihanaliza*, ed. cit., pp. 168-169).

316 „Cred că vedeți deja unde ajungem cu această reflecție: suntem pe cale să realizăm consecvent viziunea energetică, lăsând să treacă în locul funcționării pur formale modul de acțiune energetic. Așa cum, în vechea știință a naturii, a fost mereu vorba despre interacțiunile din natură și acest mod de a privi lucrurile a fost înlocuit apoi cu legea conservării energiei, așa încercăm noi aici să înlocuim în domeniul psihologic interacțiunea unor forțe psihice coordonate reciproc printr-o energie gândită omogen.” (*Ibidem*, p. 167).

Teoria jungiană privitoare la libido are, ca și cea freudiană, importante implicații pentru filosofia trăirii estetice. De această dată însă, raporturile dintre libido și creație sunt mult mai complexe, în măsura în care emoția care împinge sufletul pe calea contemplării estetice și își găsește împlinirea în satisfacția estetică nu mai poate fi gândită ca simplă pulsione sexuală, ci poate avea explicații mult mai diverse. Libidoul investit în contemplarea artistică și în preocuparea față de artă în genere, se poate răsfrânge asupra întregului domeniu al psihicului, nu doar asupra sexualității. Datorită complexității acestor configurații libidinale, nu vom putea urmări, în acest context, întregul mecanism al trăirii estetice jungiene, deoarece un astfel de demers ar necesita o lucrare de sine stătătoare. Ne vom concentra însă asupra teoriei tipurilor psihologice, care arată, în linii mari, că trăirea estetică poate fi experimentată în două configurații principale de ordin tipologic, anume *apolinical* și *dionisiacul*.

c. Tipurile psihologice și trăirea estetică. Apolinical și dionisiacul

Teoria tipurilor psihologice, publicată pentru prima oară în 1921, este rodul experienței empirice dobândite de Jung ca psihiatru clinician în aproximativ douăzeci de ani și ne poate scuti în acest context de efortul de a urmări transformările complexe ale libidoului în cadrul trăirii estetice individuale. Ne rezumăm, așadar, la o scurtă expunere tipologică a ceea ce psihologul austriac numește „subtipuri estetice”. În vederea acestui lucru însă, trebuie ca, mai întâi, să oferim coordonatele generale ale teoriei tipurilor psihologice.

Lucrând îndelung cu pacienții săi, Jung a observat că „pe lângă numeroasele diferențe individuale de psihologie umană, există și deosebiri tipice”³¹⁷, mai generale. Ele ne oferă posibilitatea de a grupa oamenii în două mari categorii, în funcție de preponderența anumitor mecanisme psihologice de centrare a atenției și focalizare a energiei psihice. Pe de o parte, există oameni care sunt atrași mai degrabă către obiectele percepute ca exterioare sinelui³¹⁸ decât de propria lor persoană, de propriul lor sine. Aceștia ajung până la a „se abandona cu totul obiectului”³¹⁹, făcând din această abandonare „vocația absolută, sensul vieții și al destinului subiectului”³²⁰. Putem recunoaște cu ușurință acest tip, numit de Jung tipul extrovertit, în omul de afaceri care-și trăiește toată viața doar pentru afacerea sa sau în corporatistul care-și înțelege întreaga menire pe Pământ doar prin prisma

317 Carl Gustav Jung, *Opere complete 6. Tipuri psihologice*, ediție revizuită și întregită, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2004, p. 15.

318 Atragem atenția asupra faptului că obiectele, după cum am văzut la începutul lucrării de față, nu sunt niciodată la propriu exterioare conștiinței. Nici în psihologie nu se poate concepe un „obiect” complet exterior conștiinței deoarece, după cum am văzut, obiectul poate fi gândit din perspectiva unei *obiectivări a libidoului*, care este energia psihică însăși. De aceea, am folosit expresia de „exterior sinelui”, pentru a sublinia relația intențională dintre *libido* și *obiectele sale*.

319 Carl Gustav Jung, *Opere complete 6. Tipuri psihologice*, ed. cit., p. 17.

320 *Ibidem*.

carierei sale și a locului său în ierarhia companiei. La fel de bine s-ar putea încadra aici însă și artistul care aleargă doar după expoziții, producând pe bandă opere de artă „în trend” sau în teoreticianul care trăiește doar pentru a scrie pe subiectele „la modă” ale vremurilor sale.

Acestui tip psihologic extrovert, concentrat preponderent pe obiect și pe exterior, îi contravine un tip psihologic introvert, concentrat pe viața sa sufletească, pe trăirile sale, pe mecanismele din spatele gândurilor. În acest caz, „întreaga energie a subiectului s-ar cheltui pe căutarea neîntreruptă a unor modalități de a împiedica obiectul să capete o influență covârșitoare asupra sa”³²¹. Acesta este artistul sau scriitorul care se gândește atât de mult la subiectul operei sale încât nu apucă niciodată să se apuce (sau să-și termine) opera, este cel ce „stă mereu pe gânduri”, fără a mai ajunge să acționeze, cel care „supra-gândește” totul, rămânând astfel într-un fel de „suspensie cognitivă” care-i paralizează întreaga activitate.

Introversia și extraversia, adică orientarea energiei fizice către interior, către sine, respectiv către exterior, către obiect, sunt cele două tipuri psihologice principale, care însă se pot ramifica, prin compensare, atunci când omul își caută echilibrul sufletesc, într-o sumedenie de caractere sau tipuri secundare³²². Se întâmplă astfel deoarece „fiecare om posedă ambele mecanisme, atât pe cel al extraversiei, cât și pe cel al introversiei, și doar relativa predominanță a unuia sau a altuia determină tipul”³²³. Prin urmare, nimeni nu este „extrovert pur” sau „introvert pur”, ci între aceste două extreme există, potențial, o infinitate de configurații sau tipuri intermediare ale folosirii energiei psihice.

Printre aceste tipuri secundare se numără și așa-numitele „tipuri estetice”, pe care Jung le analizează folosindu-se de distincția făcută de Friedrich Nietzsche între „apolinic” și „dionisiac” în Nașterea tragediei³²⁴. Ne vom rezuma în cele ce urmează la punerea în lumină a elementelor specifice interpretării jungiene, cu accentul pe relevanța lor în cadrele filosofiei trăirii estetice.

Ne amintim că, în opera citată, Nietzsche concepe apolonicul și dionisiacul ca „forțe artistice care izbucnesc din natura însăși, fără intermedierea artistului uman, și în care instinctele ei artistice se potolesc întâi și-ntâi și pe cale directă”³²⁵. Aceste două tipare ale afectivității artistice și estetice, asociate din perspectivă mitologică cu Apollo, respectiv cu Dionysos, își regăsesc, la nivelul afectivității umane, niște echivalențe în starea de visare, respectiv cu cea de beție și pot fi înțelese întotdeauna prin contrast re-

321 *Ibidem*.

322 „În fiecare tip declarat sălășluiește o anumită *tendință către compensarea unilateralității sale*, tendință oportună din punct de vedere biologic, căci slujește păstrării echilibrului sufletesc. Prin compensare, apar caractere secundare sau *tipuri* care oferă o imagine extrem de greu descifrabilă, atât de greu, încât de simți îndemnat să negi existența în genere a tipurilor și să o mai accepți doar pe aceea a diferențelor individuale” (*Ibidem*, p. 16).

323 *Ibidem*.

324 Friedrich Nietzsche, *Opere complete*, vol. II, ediție critică și științifică în 15 volume de Giorgio Colli și Mazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Editura Hestia, Timișoara, 1998, pp. 9-102.

325 *Ibidem*, p. 23.

ciproc³²⁶. Pe de o parte avem calmul netremurat al contemplației și, pe de alta, avem tumultul emoționalității brute, animalice, care se înstăpânește asupra sufletului și îl cufundă în adâncul ființei, făcându-l unu cu natura. În această dihotomie, apolinicul este specific, în special, artelor vizuale și poeziei epice, pe când dionisiacul este specific artelor performative - dansul, muzica și performance-ul în genere. De aceea, spune Nietzsche, că cele două impulsuri contrarii ale trăirii estetice își găsesc împăcarea în tragedia antică, formă artistică ce îmbină contemplarea pură a artelor vizuale cu dansul și muzica.

Pornind de la aceste idei, Jung încearcă o interpretare psihologică a operei nietzscheene, prin care apolinicul și dionisiacul, ca „forțe care izbucnesc din natura însăși”, să fie temeiul pentru două subtipuri psihologice, numite tipuri estetice, anume *tipul intuiției* și *tipul senzației*. Pentru Jung, dionisiacul este un „torent de puternică simțire universală care izbucnește irezistibil și ametește simțurile”³²⁷, o stare la care „elementul psihologic al «senzației», senzorială sau afectivă, participă într-o foarte mare măsură”³²⁸. Ca și în cazul beției, care elimină inhibițiile sociale, trăirea estetică specifică *performance*-ului în genere este una de extraversie. Prin urmare, din perspectivă psihologică, dionisiacul este „o extraversie de sentimente, legate indistinct de elementul senzație, motiv pentru care le numim senzații afective (subl. n.)”³²⁹. Accentul pus în trăirea estetică dionisiacă este pe obiectul trăirii – melodia, în cazul muzicii – cu care subiectul devine una. Chiar și la nivelul limbajului comun spunem că dansatorul care se cufundă în muzica pe care o dansează „simte piesa”.

Apolinicul, pe de altă parte, este „perceperea imaginilor interioare ale frumuseții, ale măsurii și ale sentimentelor în proporții temperate”³³⁰. Nu degeaba arta apolinică – fie ea poezie epică, pictură sau sculptură – a fost dintotdeauna asociată cu contemplația, cu intuirea propriilor stări interioare pe care arta ni le prilejuiește. Spre deosebire de cazul trăirii estetic dionisiace, unde efortul este de contopire a subiectului cu opera, în cazul trăirii estetice apolinice, este vorba de o preluare a obiectului contemplat în sfera subiectului. Astfel, obiectul artistic devine doar un suport pentru contemplarea propriilor simțăminte sau, cu alte cuvinte, devine obiect estetic. Avem, așadar, de-a face cu o introversie, apolinicul fiind „o percepție interioară, o intuiție a lumii ideilor”³³¹, de unde și accentul pus, în artele vizuale tradiționale pe reprezentare în detrimentul *performance*-ului. Dacă *tipul senzației* urmărește, prin trăirea estetică, o conexiune afectivă cu obiectul său, care se împlinește în indistincția totală, *tipul intuiției* pune accentul pe

326 „Spre a înțelege mai bine cele două impulsuri, să ni le închipuim întâi ca pe distinctele lumi artistice ale visului și beției; fenomene fiziologice între care e de observat un contrast corespunzător celui dintre apolinic și dionisiac” (*Ibidem*, p. 20).

327 Carl Gustav Jung, *Opere complete 6. Tipuri psihologice*, ed. cit., p. 156.

328 *Ibidem*, p. 157.

329 *Ibidem*.

330 *Ibidem*.

331 *Ibidem*.

o contemplare a propriilor simțăminte, iar obiectul apare doar ca „suport” sau „pretext”. Se vede acum cu claritate modul în care aceste două tipuri de trăire estetică, apolinicul și dionisiacul, se diferențiază reciproc din perspectiva tipurilor psihologice principale ale introversiei și extraversiei. Acestea din urmă, proiectate în domeniul esteticului, vor da ceea ce Jung numește tipul intuiției și tipul senzației.

Pe de o parte, „tipul intuitiv ridică perceperea inconștientă la rangul unei funcții diferențiate prin care se produce și adaptarea sa la lume”³³². Cu alte cuvinte, pentru cel ce-și urmează intuițiile, perceperea inconștientă, neridicată la nivel conceptual, neexprimată în cuvinte, nereprezentată în imaginație este „acul” busolei care îl orientează în lume. Deși o astfel de atitudine este „irațională”, Jung o compară cu „daimonion-ul lui Socrate; cu deosebirea însă că atitudinea neobișnuit de rațională a lui Socrate refuza funcția intuitivă, în așa fel încât ea trebuie să se impună într-o formă concret halucinatorie, deoarece nu avea acces psihologic direct în conștiință”³³³. Cu alte cuvinte, daimonul lui Socrate nu era decât un fel de „voce a inconștientului” care, fiindu-i refuzat accesul în conștiință ca intuiție nelegitimată logic, se prezenta sub forma unei entități semi-divine care-i „comunica” filosofului propriile-i intuiții. Pe de altă parte, „tipul senzației este în orice privință o răsturnare a celui intuitiv”³³⁴. El pune accentul pe senzația pură, nu pe intuiție, pe trăire, nu pe contemplare. Pentru tipul senzației, stimulii pentru trăirea estetică sunt percepuți întotdeauna ca venind din exterior, iar el este cel care, unindu-se cu ei, îi percepe în mod imediat. Dansatorul nu are „intuiții” despre ce ar trebui să reprezinte pe scenă, ci el trăiește „în pielea” personajului, încearcă să-i simtă acestuia caracterul. Vectorialitatea celor două acte, ambele de percepție estetică, este contrară. În cazul tipului intuitiv, trăirea estetică izvorăște oarecum „din interior”, pe când, pentru tipul senzitiv, trăirea estetică vine din contopirea cu obiectul estetic, adică din exterior.

Acestea fiind spuse, putem urmări, în rezumat, mecanismul trăirii estetice în psihologia analitică jungiană. Fundamentul trăirii estetice este libidoul, gândit ca energie psihică generică ce pune sufletul în mișcare. În termenii noștri, acest libido corespunde emoției estetice fundamentale, cu singura mențiune că ceea ce Jung numește libido nu trebuie neapărat să se manifeste în registrul afectivității ca emoție, ci se poate ipostazia în oricare dintre palierele psihicului uman. Acest libido poate fi, pe de o parte, „retras nu numai din obiectul exterior, ci și din obiectul interior, adică din gândire”³³⁵, rămânând astfel scufundat în inconștient, de unde răzbate în domeniul conștiinței ca intuiție în genere. Când se întâmplă astfel, satisfacția estetică este dobândită prin contemplare intuitivă și ne aflăm în fața tipului estetic intuitiv. Când însă libidoul este investit în obiectul

332 Ibidem, p. 158.

333 Ibidem.

334 Ibidem.

335 Ibidem, p. 128.

estetic, atunci satisfacția estetică este produsă de simțirea care se traduce, în termenii psihicului nostru, ca afectivitate în genere și avem de-a face cu tipul estetic al senzației.

Trebuie să remarcăm, pe lângă faptul că gândirea jungiană se potrivește mecanismelor indicate de noi la începutul primului volum al filosofiei trăirii estetice, că ea se potrivește și celor două mari direcții ale filosofiei trăirii estetice observate de noi în zorii Modernității. Pe de o parte, tipul intuiției continuă, în context conceptual psihologic, estetica cognitivă a propusă de Baumgarten în calitate de știință a cunoașterii intuitive, gândită în calitate de cunoaștere „inferioară” și neconceptuală. Pe de altă parte, tipul senzației continuă linia esteticii emotiviste a empiriștilor englezi, unde accentul era pus pe „sentimentul de plăcere și neplăcere”. Ca ultimă etapă în disputa dintre Jung și Freud, care a marcat psihologia începutului de secol XX, trebuie acum să urmărim replica dată de Freud acestei critici jungiene și încercarea de a trece „dincolo de principiul plăcerii”, prin fenomenul eros-ului.

d. Freud și trecerea „dincolo de principiul plăcerii”

După critica venită din partea lui Jung, în perioada de bătrânețe, Sigmund Freud are o serie de scrieri în care se vede în mod constant efortul de rafinare al teoriei sale psihanalitice. Printre aceste scrieri se numără și cea intitulată *Dincolo de principiul plăcerii*, în care psihologul austriac încearcă să treacă dincolo de libidoul gândit ca pulsione sexuală și să definească un nou concept, cel de eros, care ar reprezenta pulsionile vieții în contrapondere cu cele ale morții. Dacă teoria libido-ului, cel puțin în formele sale mai timpurii, avea în spatele său principiul tendinței către plăcere și repulsiei față de neplăcere, erosul funcționează la un nivel mai adânc, biologic, ca o pulsione de supraviețuire care, în vederea perpetuării vieții, are tendința de a „forța împreună și păstra împreună părțile substanței vii”³³⁶. Principiul plăcerii se referă la faptul că „cursul acelor evenimente [al evenimentelor mentale *n.n.*] este pus în mișcare de o tensiune neplăcută și este nevoie de o reacțiune astfel încât rezultatul său final să coincidă cu o scădere a acelei tensiuni, adică cu o evitare a neplăcerii sau o producere a plăcerii”³³⁷. Cu alte cuvinte, orice activitate mentală pornește de la ceea ce am putea numi „nevoie” și vizează o satisfacere a acelei nevoi, producând astfel ceea ce resimțim ca plăcere. Deși pot fi felurite, nevoile noastre se manifestă toate la fel: printr-o tendință spre agitație, spre creștere a stimulării psihice, lucru ce poate fi corelat cu senzația de neplăcere și de stres. La polul opus, scăderea stimulării psihice este în mod natural asociată cu o stare de plăcere și relaxare. Întreaga noastră viață psihică tinde spre această stare plăcută de satisfacție însă, întrucât problemele apar tot timpul,

336 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, translated and edited by James Strachey, Introduction and notes by Gregory Zilboorg, W. W. Norton & Company, New York, 1961, p. 54.

337 Ibidem, p. 1.

suntem prinși într-o perpetuă luptă pentru calmarea tensiunilor noastre interioare și dobândirea unei stări de plăcere.

Freud observă însă că, la un nivel mult mai adânc al ființei noastre, acțiunile nu vizează toate bunăstarea sau plăcerea, ci, din contră, supraviețuirea cu orice preț, chiar și pe calea durerii. Puși în fața eventualității morții suntem cu toții dispuși să îndurăm cele mai mari neplăceri, să ne amputăm părți ale corpului, să trecem prin intervenții chirurgicale complicate doar pentru a reuși să ne prelungim existența. Freud numește această „lege universală” a psihicului uman care tinde, dincolo de asigurarea plăcerii, în primul rând la asigurarea existenței, *principiul realității*. Se poate spune, așadar, că „sub influența pulsionilor de auto-conservare a ego-ului, principiul plăcerii este înlocuit de principiul realității”³³⁸.

Odată cu această schimbare de accent, apare necesitatea definirii unui alt concept, separat de libido, care să denote această dorință biologică de a trăi. Libidoul freudian, după cum am văzut, era definit ca pulsione sexuală în sens larg și funcționează în limitele principiului plăcerii. Acum însă, avem nevoie de o dorință mai adânc înrădăcinată în structura noastră biologică, care să dea seama nu numai la oameni, ci și la alte forme de viață, de dorința perpetuă de supraviețuire. Această dorință „secretă”, ascunsă adânc în codul nostru genetic, este ceea ce Freud numește eros.

După modul în care Freud vorbește despre eros, avem de-a face cu un concept mai extins decât cel de libido, care include pulsionile libidinale dar și ceea ce putem numi generic „pulsionile de supraviețuire”, care tind să se opună tendinței naturale a oricărui organism de a se degrada și, în ultimă instanță, de a muri, tendință numită de Freud „pulsione de moarte”. Erosul, pulsionea de viață, este, la fel ca libidoul, orientat către obiecte³³⁹, însă, de această dată, obiectele nu sunt privite din perspectiva plăcerii pe care o pot pune de dispoziție, ci din perspectiva avantajului lor pentru supraviețuire. Astfel, avem deja prefigurate, din perspectivă psihologică, două tipuri de trăire estetică: pe de o parte, *trăirea supusă libidoului* care duce la o stare sufletească de satisfacție plăcută și, pe de alta, *trăirea estetică supusă erosului*, care ia în calcul, pe lângă frumusețe, și utilitatea sau valoarea pentru viață a anumitor creații.

Se observă astfel să cele două fenomene analizate din perspectivă psihanalitică de Freud se suprapun oarecum distincției moderne dintre arte frumoase și arte decorative. Pe această cale, filosofia trăirii estetice ar putea dobândi intuiții importante în vederea dezvoltării unei înțelegeri a trăirii specifice artelor decorative, domeniu ignorat de tradiția filosofică modernă, concentrată aproape exclusiv pe ceea ce Freud numește „principiul plăcerii”.

De-a lungul timpului artele decorative au fost definite ca arte care, pe lângă plăcerea dezinteresată, oferă spectatorului sau, mai bine spus,

338 Ibidem, p. 4.

339 „Privim ceea ce numim de obicei «pulsioni sexuale» ca parte a Erosului care este orientat către obiecte. Speculațiile noastre au sugerat că Erosul operează încă de la începutul vieții și apare ca un «pulsione de viață» în opoziție cu «pulsione de moarte» care a apărut prin venirea la viață a substanței anorganice” (*Ibidem*, pp. 54-55).

utilizatorului, și o anumită menire funcțională. Astfel însă, artele decorative au fost percepute ca un fel de arte „impure”, care renunță la idealul plăcerii dezinteresate în vederea unei utilizări concrete. Privite însă din perspectivă psihanalitică, artele decorative dobândesc primul plan. În măsura în care pot fi puse în legătură cu erosul, cu pulsionea de viață care cuprinde în sine și principiul plăcerii, dar îl depășește, ele oferă o anumită satisfacție ce poate fi citită inclusiv în registrul estetic. Există o anumită „*plăcere estetică interesată*” pe care o dobândim prin artele decorative care este mai adânc înrădăcinată în inconștientul nostru biologic decât plăcerea dezinteresată a artelor frumoase și care, la rândul ei, reclamă o abordare filosofică.

Survolând sugestiile date de psihanaliză și de psihologia analitică filosofiei trăirii estetice, am văzut cum este posibilă o perspectivă abisală asupra acestui fenomen, adică o perspectivă care să ia în calcul și vastul spațiu al inconștientului uman. Asta ne-a condus însă în domeniul biologiei, unde erosul gândit ca pulsione de viață are sarcina de a pune energiile psihice în slujba conservării vieții. Coborând însă mai mult în acest domeniu al fiziologicului și încercând să cercetăm mecanismele din creierul uman care sunt responsabile pentru formarea trăirii estetice, ajungem în domeniul nou apărut al neuroesteticii care, după cum vom vedea, preia problema exact din punctul din care a lăsat-o psihanaliza și psihologia analitică. Dacă disciplinele din urmă încearcă să determine modul în care diversele pulsuni intră în conștiință, neuroestetica urmărește, la nivel fiziologic, chiar circuitele neuronale implicate în trăirea estetică.

4. Neuroestetica și substratul fiziologic al trăirii estetice

Față de disciplinele enumerate mai sus, neuroestetica este cel mai recent deschis domeniu de studiu. Motivul pentru acest lucru este faptul că, pe de o parte, creierul uman a fost opac pentru cercetarea științifică până aproape de jumătatea secolului al XIX-lea, când anatomistul Johannes Evangelista Purkinje, născut pe teritoriul actualei Republici Cehe, a prezentat la un Congres al fiziologilor și oamenilor de știință din Praga prima descriere științifică și reprezentare grafică a neuronilor. Acesta este momentul în care studiul științific al creierului uman a început să devină posibil, după mii de ani în care oamenii și-au manifestat curiozitatea pentru acest domeniu. Cu toate acestea, dificultățile nu s-au oprit aici. Chiar și cu o descriere destul de riguroasă a neuronilor, din cauza constrângerilor tehnologice, oamenii de știință nu au putut observa un creier viu în acțiune decât după aproape un secol, când descoperirea razelor X a făcut posibilă prima angiografie cerebrală³⁴⁰.

340 Angiografia cerebrală este o metodă prin care se înregistrează imagini statice ale creierului cu ajutorul injectării unei substanțe de contrast în organismul pacientului. Sunt mai multe astfel de substanțe, principala lor

Studierea fenomenelor neurologice privitoare la trăirea estetică a început chiar mai târziu din cauza faptului că, pe de o parte, trăirea estetică este un proces neurologic complex și, pentru a putea fi abordat, a necesitat o anumită bază de cunoștințe prealabile și o anumită maturitate metodologică. Pe de altă parte însă, dezvoltarea neuroesteticii a fost mult timp îngreunată deoarece a existat în rândul neurologilor o prejudecată pregnant cognitivă conform căreia problema modului în care arta ne influențează creierul și a substratului neurologic al trăirii estetice nu sunt probleme care merită atenția oamenilor de știință. Acesta a fost și motivul pentru care, până pe la începutul anilor 1990, majoritatea studiilor neurologice au fost centrate pe rațiune și probleme legate de cunoaștere și memorie. Odată cu avansarea înțelegerii despre evenimentele ce au loc în creierul uman însă, oamenii de știință și-au dat seama că, din punct de vedere neurologic, ceea ce noi numim „rațiune”, nu numai că implică și aspecte ale afectivității, dar nici nu poate funcționa fără afectivitate³⁴¹. Astfel s-a deschis calea, alături de cercetarea afectivității umane în genere, și spre cercetarea neurologică a emoției, care este întâiul pas în vederea apariției neuroesteticii.

Prima definiție formală a acestui domeniu de studiu, precum și prima utilizare a termenului de „neuroestică” a avut loc, după câte am putut cerceta, spre sfârșitul anilor 1990, odată cu apariția cărții *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, semnată de Semir Zeki³⁴². În această carte, neuroestetica este definită ca domeniul de studiu care se ocupă cu „bazele biologice ale experienței estetice”³⁴³ și sunt abordate teme precum funcționarea creierului în timpul trăirii estetice, trăsăturile pe care un obiect trebuie să le aibă pentru a trezi astfel de trăiri, precum și niște descrieri succinte ale unor forme artistice precum pictura și literatura. Cu toate acestea, Semir Zeki nu avansează, în cartea tocmai citată, un model teoretic complet al trăirii estetice. Unul dintre primele astfel de modele au fost descrise abia în anul 2004 de un grup de neurologi ce-l aveau în frunte pe Helmut Leder³⁴⁴ și, după cum vom vedea în paginile următoare, este compatibil și astăzi cu descoperirile de laborator ale neurologilor. Până la a putea descrie acest model teoretic privitor la neurologia trăirii estetice, trebuie să vedem, mai întâi, modul în care neurologii în genere înțeleg termenii fundamentali ai esteticii, anume cel de emoție și de sentiment. După cum vom vedea, pentru a putea înțelege atât diferențele dintre cele două

calitate fiind aceea că absorb razele X, astfel încât zona activă a creierului apare ca fiind mai opacă decât zonele cu activitate redusă. Pe acest principiu al folosirii diverselor substanțe de contrast funcționează mai multe tehnici neuroimagistice moderne.

341 Argumente solide în vederea acestei legături se pot găsi în numeroase cărți, printre care enumerăm Antonio Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, rațiunea și creierul uman*, traducere din engleză de Irina Tănăsescu, Humanitas, București, 2005 (cu prima ediție în engleză apărută în 1994), Jean-Pierre Changeux, *Raison et Plaisir*, Odile Jacob, Paris, 1994; Antonio Damasio, *În căutarea lui Spinoza. Cum explică știința sentimentele*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, Humanitas, București, 2010 (cu prima ediție în engleză apărută în 2003).

342 Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

343 *Ibidem*, p. 2

344 Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D., *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments*. *British Journal of Psychology*, 95 (2004), 489–508.

abordări, cât și modul în care neurologia poate ajuta cercetarea filosofică a trăirii estetice, trebuie să stabilim, mai întâi, niște distincții fundamentale.

a. Distincțiile fundamentale ale neuroesteticii

În primul rând, dacă neuroestetica se ocupă de bazele neurologice ale trăirii estetice, înseamnă că ea nu se concentrează asupra *trăirii estetice ca atare*, ci asupra *mecanismelor fiziologice* care o fac posibilă. Așadar, avem de-a face cu două nivele de descriere diferite: *nivelul biologic sau neurologic* și *nivelul fenomenal sau mental*. Primul dintre acestea se concentrează asupra modurilor în care miliardele de neuroni interacționează între ei după legile fizicii și chimiei, pe când cel din urmă vizează *manifestarea conștientă a acestor interacțiuni* care rulează ca un film, în fiecare clipă de veghe, pe ceea ce am putea numi „ecranului conștiinței”. Pe de o parte avem o aglomerare inimaginabilă³⁴⁵ de celule neconștiente care lucrează într-un mod orb după niște legi ale naturii și, de cealaltă, o manifestare a acestor interacțiuni pentru conștiință. Deși aceste două nivele se influențează reciproc, ele sunt în mod fundamental diferite. Acesta este și motivul pentru care *mintea* sau *conștiința* noastră este rezultatul activității neuronale, însă nu poate fi redusă la această activitate. A face asta este exact cum ai reduce un film la circuitele electrice ale televizorului. Într-adevăr, filmul nu poate rula pe ecran fără acele circuite, însă nici nu putem „prinde acțiunea” acestuia dacă privim în interiorul televizorului.

Se întâmplă astfel deoarece, fără să ne dăm seama, noi analizăm cele două nivele în moduri diferite și cu instrumente diferite, descrierile care rezultă neputând fi astfel echivalente³⁴⁶. Pe de o parte, activitatea cerebrală se descrie în termenii rețelelor neuronale și a impulsurilor ce circulă prin acestea, pe când, de cealaltă parte, stările mentale se descriu în termenii rețelelor de semnificații și a diverselor relații de sens ce au loc între conceptele pe care le gândim. Chiar dacă „evenimentele mentale sunt echivalente anumitor tipuri de evenimente cerebrale”, ele sunt ordonate după o altă logică și plasate în contexte conceptuale diferite, motiv pentru care analiza lor necesită eforturi teoretice cu orientări diferite.

Dacă filosofia se ocupă, în genere, cu nivelul fenomenal de descriere al trăirii estetice, considerând această trăire ca un „*eveniment mental*”, neuroestetica se ocupă cu descrierea nivelului biologic al trăirii estetice,

345 Cu toate descoperirile făcute în neurologie în ultimii ani, încă nu se știe numărul *exact* de neuroni din creierul uman din cauza mărimii foarte mici a unui neuron și a densității foarte mari de astfel de celule din creier. În funcție de metodele de aproximare folosite, se consideră că un creier uman are, în medie, între 80 și 100 de miliarde de neuroni. Acest număr este atât de mare încât, dacă cineva s-ar apuca să numere efectiv aceste celule cu o viteză rezonabilă de 1 neuron/secundă, el ar termina de numărat în mai bine de trei milenii, care este vârsta aproximativă unei bune părți din scrierile vedice sau a evenimentelor războiului troian, relatate în poemele homerice.

346 „În practică, adoptăm două feluri de optică atunci când ne analizăm ființa: vedem mintea cu ochi care privesc spre interior; și vedem țesuturile biologice cu ochi care privesc spre exterior. (...) În aceste condiții, nu e surprinzător că mintea pare a fi de natură nonfizică și că fenomenele mentale par a aparține unei alte categorii.” (Antonio Damasio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, traducere din engleză de Doina Lică, Humanitas, București, 2016, p. 23)

considerând-o ca un „*eveniment cerebral*”. Putem vedea astfel că, deși obiectele de studiu ale filosofiei și neuroesteticii sunt diferite, există între ele o strânsă relație de luminare reciprocă. În măsura în care nu putem obține o manifestare conștientă a trăirii estetice fără un substrat neurologic, neuroestetica ne poate oferi o sumedenie de indicii privitoare la acele componente ale trăirii estetice care, chiar dacă nu le resimțim la nivel conștient, lucrează la nivel biologic. O astfel de corelare a descrierilor făcute între cele două științe a dus, spre exemplu, la abandonarea conceptului de gust din câmpul de cercetare al filosofiei contemporane. După cum vom vedea, trăirea estetică nu are, la nivel neurologic, un anumit „sediul” sau „centru” de acțiune, ci în majoritatea cazurilor de contemplare estetică, sunt implicate foarte multe sisteme neuronale. Asta înseamnă că, nici la nivel fenomenal, nu ne putem mulțumi cu un concept de gust, pe jumătate dogmatic, pe jumătate rațional, care ar exprima unitatea experienței estetice, ci trebuie să abordăm problema într-un mod mai nuanțat, mai hermeneutic, după cum o arată tradiția filosofică contemporană.

Interesant este faptul că, această interdependență a celor două descrieri a fost observată chiar de filosoful Paul Ricoeur, care a fost unul dintre primii filosofi ce s-au aventurat într-un extins dialog interdisciplinar cu un neurolog, concretizat într-o carte, încercând astfel să pună în legătură lumea fenomenală a conștiinței cu activitatea cerebrală de substrat³⁴⁷. Ca urmare a acestei colaborări, neurologia a început să fie văzută, în mediile occidentale, ca un aliat de încredere al filosofiei în încercarea de a înțelege mai bine subiectivitatea prin punerea ei în legătură cu activitatea neuronală ce poate fi exprimată în mod cantitativ și înregistrată obiectiv.

Pe urma acestei distincții dintre nivelul fenomenal sau mental și cel biologic sau neurologic al descrierii putem intui și o altă distincție foarte importantă pentru cercetarea noastră, anume distincția dintre *emoție* și *sensiment*. Întrucât până acum am lucrat strict la nivel fenomenal, am înțeles aceste două concepte în mod sistematic ca *evenimente mentale*. În cazul neuroesteticii însă, unde intră în joc și nivelul cerebral de descriere, emoțiile sunt gândite ca *evenimente cerebrale* iar sentimentele ca *evenimente mentale*. Cu alte cuvinte, emoția este „punerea în mișcare” a corpului prin intermediul circuitelor neuronale care sunt activate la interacțiunea cu un stimul perceptiv. Atunci când privim o operă de artă, în creierul nostru se activează o sumedenie de circuite neuronale care constituie răspunsul nostru *corporal* la acel stimul care, deși există, nu este resimțit în toate nuanțele sale de conștiință. De aceea, emoțiile sunt cel mai adesea automate și ascund resorturi inconștiente. Dacă s-ar întâmpla altfel și noi am simți efectiv fiecare componentă emoțională, ar trebui să simțim tot ce se întâmplă în creierul nostru, să fim conștienți în fiecare secundă de curenții ce circulă prin rețelele neuronale, să simțim deplasarea impulsurilor neuronale ca un fel de gădilătură ușoară ce străbate de la un capăt la altul spațiul dinlăuntrul capului nostru.

347 Cf. Jean-Pierre Changeux, Paul Ricoeur, *Ce qui nous fait penser. La Nature et la Règle*, Odile Jacob, Paris, 1998.

Dar nu se întâmplă astfel, și nici nu ar fi bine să se întâmple astfel deoarece simțirea efectivă a multitudinii de curenți neuronali care circulă în fiecare secundă prin creierul nostru ne-ar pune în imposibilitatea de a simți orice altceva. De aceea, evoluția ne-a făcut să simțim la nivel mental doar acele sentimente generice care ne ajută într-un fel sau altul să interacționăm cu mediul ambiant. La fel, în cazul trăirii estetice, ceea ce simțim când privim o operă de artă este o *stare generală de plăcere, angoasă sau frică*, eliminând eventualele reacții ne semnificative care nu ar face decât să ne bruiereze experiența.

Această stare generală, spre deosebire de emoția inițială inconștientă, este un *eveniment mental*, adică o reprezentare pentru conștiință a activității neuro-chimice din organismul nostru. Prin urmare, din perspectiva neuro-esteticii, emoțiile sunt stări corporale inconștiente³⁴⁸, pe când sentimentele sunt „*percepții mixte a ceea ce se întâmplă în corpul și în mintea noastră când ne lăsăm cuprinși de emoție*”³⁴⁹. Această distincție este foarte importantă pentru a înțelege faptul că, din punct de vedere neurologic, trăirea estetică începe înainte ca noi să resimțim, la nivel conștient, vreun sentiment. Ea începe prin procesarea automată a stimulilor perceptuali la nivel corporal prin emoția în sens neurologic, iar ceea ce noi resimțim din perspectiva conștiinței nu este decât *rezultatul* acestui proces.

Având în minte aceste distincții, putem acum trasa coordonatele generale ale unui *model neurologic* al trăirii estetice care să dea seama de modul în care sentimente precum satisfacția estetică, frica sau angoasa pot lua naștere pornind de la interacțiunile dintre miliarde de neuroni fără simțire și de la reacțiile chimice declanșate în acest proces. Trebuie însă să menționăm că, deși sunt mai multe astfel de modele teoretice la ora actuală în peisajul științific occidental, nici unul nu este confirmat în totalitate ca fiind adevărat, deoarece oamenii de știință abia încep să descifreze misterele creierului uman. Cu toate acestea, s-a ajuns la o aproximare suficient de riguroasă a modului în care creierul nostru funcționează în timpul experiențelor estetice și a principalelor circuite neuronale implicate.

b. Modelul teoretic al trăirii estetice ca hermeneutică afectiv-cognitivă

Primul lucru ce trebuie luat în considerare pentru a înțelege modul în care creierul nostru „vede” arta este faptul că experiența estetică nu apare într-o singură zonă cerebrală. Din contră, numeroase zone ale creierului nostru sunt puse la lucru în timpul experienței estetice, printre care putem enumera unele arii responsabile pentru procesarea diferențiată a informației vizuale sau auditive, după caz, precum și arii responsabile pentru cogniția abstractă, structuri specializate în formarea diverselor forme de

348 „Emoțiile sunt programe complexe, în mare măsură automate, de acțiuni inventate de evoluție. (...) lumea emoțiilor este, în mare măsură, o lume a acțiunilor efectuate de corpurile noastre, de la expresii faciale și poziții ale corpului până la modificări în organele interne și mediul intern.” (Antonio Damasio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, ed. cit., p. 127)

349 *Ibidem*, p. 128.

răspunsuri afective sau în procesarea mișcării. Această ultimă componentă, cea cinetică, apare în mod surprinzător, pe lângă muzică și dans³⁵⁰, chiar și în artele vizuale statice, unde ne-am aștepta ca creierul să nu aibă nevoie de procesarea mișcării. Există dovezi solide privitoare la faptul că perceperea direcției tușelor dintr-un tablou corespunde activării zonelor motoare ale cortexului privitorului³⁵¹. Cu alte cuvinte, atunci când ne uităm la un tablou, creierul nostru recrează în mod automat gesturile pictorului, reconstruind astfel la nivel cerebral ceea ce pictorul a făcut la nivel artistic³⁵². Această reconstrucție însă, nu este accesibilă conștiinței decât parțial, ca vârful vizibil al unui aisberg care arată privitorului doar o fracțiune infirmă din dimensiunile sale reale, deoarece majoritatea proceselor constitutive au loc la nivel inconștient. Prin urmare, pentru a surprinde toată bogăția trăirii estetice, avem nevoie de un cadru teoretic integrativ care să explice, cel puțin în principiu acolo unde metodele actuale de experimentare nu ne permit mai multe, sinergia circuitelor neuronale implicate în formarea trăirii estetice.

Un astfel de model care a reușit, până acum, să explice cu succes intricațiile trăirii estetice este cel citat mai devreme și propus pentru prima oară în anul 2004 de un grup de cercetători în frunte cu Helmut Leder. Acest model a rezistat testului timpului, fiind reanalizat din perspectiva descoperirilor recente de Leder în 2014, fără a prezenta nevoia unei revizurii drastice³⁵³. Pe scurt, ideea centrală în jurul căreia se concentrează autorii este aceea că „experiențele estetice apar din interacțiunea între sistemele neurale sensorio-motorii, emoțional-evaluative și semantico-cognitive”³⁵⁴. Asta înseamnă că trăirea estetică este, din punct de vedere neurologic, un proces stratificat. Mai întâi, stimulii vizuali/auditivi sunt receptați de cortexul vizual sau auditiv, fapt ce declanșează și părți ale cortexului motor, responsabile pentru planificarea, controlarea și executarea mișcărilor. Prin urmare, chiar dacă contemplarea estetică poate să nu ducă la o mișcare concretă a privitorului, ea prefigurează automat și în mod inconștient niște

350 „Suntem o specie muzicală în aceeași măsură în care suntem o specie lingvistică. Faptul se manifestă în diverse forme. Cu toții (cu foarte puține excepții) putem percepe muzica, tonurile, timbrul, intervalele, liniile melodice, armonia și (poate în primul rând) ritmul. Punem laolaltă toate acestea și «construim» muzica în min-te, activând numeroase zone din creier. Acestei aprecieri structurale a muzicii, în mare parte inconștientă, i se adaugă o reacție adesea intensă și profund emoțională (...) Acțiunea de a asculta muzica nu e doar auditivă și emoțională, ci și motorie: cum scria Nietzsche, «ascultăm muzica prin mușchi». Batem ritmul pe muzică, fără să vrem, chiar când n-o ascultăm în mod conștient, și oglindim prin expresie și postură «povestea» spusă de melodie, gândurile și sentimentele pe care ni le provoacă” (Oliver Sacks, *Muzicofilia. Povestiri despre muzică și creier*, traducere din engleză de Anca Bărbulescu, Humanitas, București, 2009, pp. 9-10).

351 J. E. T. Taylor, J. K. Witt & P. Grimaldi, *Uncovering the connection between artist and audience: Viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer* in *Cognition*, 125 (2012), pp. 26-36.

352 „Contemplarea tabloului devine o reconstrucție mentală tranzitorie, o re-creație care îmbină, în termeni neurali, actul artistului de a picta și experiența personală a spectatorului” (Suzanne Nalbantian & Jean-Pierre Changeux, *Neuroaesthetics: neuroscientific theory and illustration from the arts* in „*Interdisciplinary Science Reviews*”, 2008, Vol. 33, No. 4, p. 358).

353 Helmut Leder & Marcos Nadal, *Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics* in „*British Journal of Psychology*”, nr. 105 (2014), pp. 443-464

354 Ibidem, p. 446.

„traietorii de mișcare” care ar putea fi urmate dacă, spre exemplu, începem să dansăm când auzim o melodie sau dacă am începe să imităm gesturile de trasare a tușelor de către artist.

Ulterior, după ce informația vizuală este procesată, începe să se profileze un răspuns emoțional care, din punct de vedere neurologic, poate fi văzut ca un fel de „evaluare tacită” a operei de artă. Sunt experimente care au arătat că circuitele neuronale implicate în construcția unei experiențe estetice pozitive sunt diferite de cele implicate în construcția unei experiențe estetice negative. Cu alte cuvinte, creierul nostru procesează altfel operele de artă considerate de noi „frumoase” față de cele considerate „urâte”³⁵⁵. Trebuie avut însă în vedere faptul că această evaluare emoțional-afectivă nu se referă ca *calitatea artistică* a operei, ci la modul în care subiectul percepe opera ca întreg. Spre exemplu, o operă în care este reprezentată o temă care trezește dezgust poate avea o valoare artistică foarte pronunțată, însă va fi evaluată afectiv în mod negativ. După cum ne-am putea aștepta, o astfel de evaluare implică atât fundalul cultural, cât și experiențele de viață pe care privitorul le are³⁵⁶. În funcție de acestea, opera de artă poate fi evaluată afectiv în moduri diferite de oameni din culturi diferite.

Dacă astfel stau lucrurile, înseamnă că această etapă a evaluării afective a operei, în care sunt implicate mai multe zone subcorticale ale creierului, este parțial conștientă, parțial inconștientă. Accesarea amintirilor noastre pe termen lung are însă mai multe de a face cu afectivitatea decât am crede și asta deoarece amintirea nu este un proces cognitiv. Din punct de vedere neurologic, noi nu depozităm amintirile în sertare așa cum bibliotecarul depozitează fișele cărților, ci doar ca „habitudini”, ca „pattern-uri senzorio-motorii” asociate cu contextul afectiv și perceptual în care s-a întâmplat evenimentul³⁵⁷. Cu alte cuvinte, noi „stocăm” în creierul nostru doar instrucțiunile de asamblare a amintirilor, nu amintirile însele, motiv pentru care de fiecare dată când ne reamintim, amintirile vechi devin contaminate de amintiri recente și, într-o oarecare măsură, alterate. În cazul specific al trăirii estetice, evaluarea afectivă a unei opere de artă ce ne este prezentată în momentul de față depinde în mare măsură de experiențele noastre estetice anterioare și de pattern-urile de activare neuronală pe care ele le-au „săpat” în creierul nostru. De aceea, chiar dacă la nivelul conștiinței ni se pare că răspunsul emoțional la un tablou apare imediat, din perspectivă neurologică există un decalaj semnificativ între perceperea stimulului și perceperea răspunsului emoțional la nivelul conștiinței. Creierul nostru are nevoie de aproximativ 300 de milisecunde (0,3 secunde) pentru a-și

355 Hideaki Kawabata & Semir Zeki, *Neural Correlates of Beauty* în „Journal of Neurophysiology”, vol. 91 (apr. 2004), pp. 1699-1705.

356 „Procesul de memorare este implicat de vreme ce pictorul scoate la iveală amintirile inconștiente, de termen lung, stocate de privitor și le pune în dialog cu memoria conștientă pe termen scurt. Această actualizare este într-o oarecare măsură deschisă, polisemică și dependentă, de asemenea, de identitatea culturală a publicului și la recursul la memoria pe termenul lung” (Suzanne Nalbantian, *Neuroaesthetics: neuroscientific theory and illustration from the arts*, ed. cit., p. 359).

357 Antonio Damasio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, ed. cit., p. 153 sqq.

forma o „păreră” despre opera de artă pe care o privim³⁵⁸. Chiar dacă, după standardele conștiinței, acest interval este minuscul, din perspectivă neuro-estetică el este unul relativ mare și imposibil de trecut cu vederea. Această primă evaluare afectivă a operei nu este însă singura făcută de creierul nostru pentru a construi experiența estetică. Ulterior, la aproximativ 600 de milisecunde de la expunerea la stimul, creierul începe să construiască o evaluare estetică mai complexă, care este corelată cu o activitate neuronală accentuată în emisfera stângă a creierului³⁵⁹, cea care, în mod tradițional, a fost pusă în legătură cu arta și creativitatea.

Dar studiile arată că, în mod deloc surprinzător, timpul petrecut în fața unei opere este, de obicei, cu mult mai mare. Deși variază în funcție de numărul de exponate³⁶⁰ și de tipul de artă³⁶¹, timpul de contemplare al unei opere este de obicei peste zece secunde. Asta înseamnă că este de aproximativ șaptesprezece ori mai mare decât timpul de care creierul nostru are nevoie pentru a-și forma evaluările. Motivul acestei discrepante impresionante este acela că, după toate probabilitățile, creierul începe ulterior primei evaluări un proces prin care obiectului estetic îi este atribuită o anumită semnificație cognitivă conștientă, spre deosebire de semnificația afectivă pre- sau inconștientă implicată mai înainte. În termeni neurologici, acest lucru poate fi gândit ca „o serie de cicluri de influențare cu reglare prin reacție (eng. *feedback and feedforward influence cycles*) între procesele legate de percepție, cogniție și emoție”³⁶². La nivel mental asta se traduce prin faptul că experiența estetică se formează în creierul nostru prin mai multe serii de evaluări succesive în care cunoștințele noastre (inclusiv amintirile și experiențele anterioare) intră într-un joc liber (eng. *interplay*) cu afectivitatea și cu stimulii perceptivi. Este ca și când creierul nostru „caută” sensul tabloului pe bâjbâite, fără să știe ce anume caută, încercând să formeze trăirea estetică din diferite fragmente de patternuri de activare neuronală, așa cum am încerca să construim un puzzle fără vreo imagine care să ne ghideze. În acest proces, resurse variate și centri neuronali diferiți sunt implicați în mod inconștient pentru ca, în fața conștiinței, întreaga „hermeneutică afectivă” cerută de experiența estetică să se prezinte sub forma unei judecăți estetice pozitive sau negative, a unui sentiment de plăcere sau neplăcere și a unor motivații discursive care să susțină aceste impresii.

Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că, lăsând la o parte procesele perceptivă care sunt implicate și în experiențele perceptuale non-estetice, specificul neurologic al trăirii estetice este dat de „interacțiunea dinamică

358 Helmut Leder & Marcos Nadal, *Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics*, ed. cit., p. 448

359 Ibidem.

360 Oamenii tind să petreacă, în medie, un timp mai îndelungat în fața unei opere de artă atunci când expoziția numără mai puține exponate.

361 În genere, se acceptă faptul că arta reprezentățională (sau figurativă) necesită mai puțin timp de contemplare decât arta abstractă (sau conceptuală).

362 Helmut Leder & Marcos Nadal, *Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics*, ed. cit., p. 449.

dintre circuitele de procesare cognitivă și afectivă din creier”³⁶³. Cu alte cuvinte, experiența estetică este, fie o „gândire afectivă”, fie o „afectivitate reflectată”. Dacă transpunem aceste concluzii la nivelul fenomenal al conștiinței, găsim o asemănare izbitoare între aceste două sintagme și cele două tradiții de gândire estetică ale modernității – cea „cognitivistă” și cea „emotivistă”. După cum ne sugerează neuroestetica, cele două tradiții au pus accentul doar pe una dintre cele două componente ale trăirii estetice – cea cognitivă sau cea afectivă – motiv pentru care ambele direcții pot fi văzute ca unilaterale.

Pe post de concluzie a capitolului de față putem observa că filosofia trăirii estetice nu este o enclavă în orizontul mai larg al cercetărilor contemporane și că ea poate oferi sau primi intuiții, sugestii și idei de la alte domenii de studiu. Dacă aceste intuiții sunt preluate în mod metodologic și transpuse în planul gândului filosofic, am putea obține o filosofie mai riguroasă din punct de vedere științific și mai puțin supusă speculației neîntemeiate. Avantajul pentru estetică ar fi, astfel, unul considerabil, de vreme ce speculația și lipsa dovezilor experimentale pentru opiniile susținute sunt principalele critici ridicate de comunitatea științifică filosofiei în genere și filosofiei trăirii estetice în mod special. După cum am încercat să arătăm în paginile anterioare, gândirea estetică filosofică nu este complet desprinsă la nivel fundamental de celelalte eforturi științifice de a explica trăirea estetică și, în anumite limite impuse de metodologia și contextul conceptual specific fiecărei științe, poate comunica cu ele. Mai mult decât atât, cum o sa demonstrăm în capitolul următor, putem vorbi despre o „turnură științifică” în estetica contemporană, care are în centru efortul de redefinire a conceptelor esteticii în termeni informatici riguroși, folosind statistica.

Acest efort nu face însă ca filosofia să se preocupe doar cu „lămuriri conceptuale”. Din contră, aportul filosofiei pentru domeniile analizate mai sus poate fi foarte semnificativ din perspectiva înțelegerii inter- și transdisciplinare a problemei date. Într-o astfel de înțelegere, nu se formează ierarhii și nici nu avem discipline „principale” sau „secundare”. O abordare transdisciplinară a filosofiei trăirii estetice ar implica agregarea intuițiilor provenite din mai multe domenii de studiu în contextul conceptual și metodologic al filosofiei, fără o „trădare” a specificului filosofiei înseși.

Capitolul V

Estetica informațională și dezvoltările sale contemporane

1. Estetica informațională și conștiința tehnică a omului modern

Încă de la mijlocul secolului trecut, odată cu dezvoltarea tehnologiilor de calcul și cu apariția primelor computere, o mutație foarte interesantă s-a produs în conștiința umană, mutație ale cărei implicații le putem observa astăzi la fiecare pas: existența noastră s-a digitalizat și s-a virtualizat. În fiecare moment al vieții noastre trăim într-o lume mozaicată, în care realul se îmbină cu digitalul și virtualul, formând din ce în ce mai multe tipuri noi de entități artificiale, față de care dezvoltăm comportamente dintre cele mai paradoxale și ciudate. Până la un anumit punct, chiar identitatea individuală, raportarea la sine a omului obișnuit, este o astfel de entitate artificială, deoarece ea este exprimată și construită într-un mediu digital, care oferă resurse și posibilități care nu sunt disponibile realității obișnuite.

Pentru a înțelege acest lucru, trebuie să ne gândim la faptul că avatarurile noastre de pe rețelele de socializare formează o „identitate digitală” care, după cum arată studiile, cel mai adesea, nu dublează pur și simplu identitatea noastră reală, ci o completează³⁶⁴. Filtrele pe care le folosim în editarea fotografiilor pe diversele aplicații de socializare nu doar reproduc înfățișarea cuiva, așa cum o făcea fotografia tradițională, ci o modelează și idealizează, astfel încât ea să corespundă identității digitale construite. Tocmai de aceea, putem spune că, într-o măsură mai mică sau mai mare, identitatea fiecăruia dintre noi este un construct, în care realul și artificialul este negociat la fiecare pas. Pentru prima oară în istoria omenirii, putem să „fabricăm tehnologic” modul în care ne raportăm la noi înșine și modul în care am dori ca alții să se raporteze la noi.

Lucrurile merg însă și mai departe. Nu numai că imaginea de sine și relația cu ceilalți este modelată artificial prin intermediul tehnologiei, ci chiar și comportamentele noastre cele mai personale sunt modelate digital. În primul rând, căutăm scurtături digitale pentru orice problemă reală, fapt ce nu se reduce doar la problemele „exterioare” ale gestionării vieții, cum ar fi cumpărăturile online sau chemarea unui taxi, ci și la aspectele mai intime ale folosirii capacităților noastre cognitive. Încercăm, de exemplu, să ne

364 MajidAltuwairiqi, NanJiang, RaianAli (2019), „Problematic Attachment to Social Media: Five Behavioural Archetypes”, în *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(12), 2136.

amintim lucruri căutându-le pe Google mai degrabă decât în propria noastră memorie³⁶⁵, fapt care adesea ne poate face să credem că știm mai multe lucruri decât știm în realitate³⁶⁶. Tocmai de aceea, am ajuns să ne gândim la lume ca la un ansamblu de aplicații³⁶⁷ și la existența noastră ca la o super-aplicație care aduce laolaltă și combină funcțiile diverselor aplicații pe care le folosim.

Așa se face că apariția și dezvoltarea internetului în direcția satisfacerii nevoilor noastre de zi cu zi a dus la transformarea lui în ceva mai mult decât un simplu instrument. Internetul este locul în care noi ne exprimăm sentimentele și viziunile despre lume mai ușor decât în spațiul public tradițional, la care apelăm pentru a ne relaxa și pe care îl folosim pentru a satisface unele dintre cele mai intime nevoi ale ființei umane, cum ar fi socializarea, afirmarea identității, extinderea cunoașterii ș.a.m.d. Tocmai de aceea, relațiile interumane sunt și ele, în cea mai mare parte a timpului, mediate digital. Prin faptul că în acest mediu ținem legătura cu cei dragi și ne împrietenim cu persoane noi, cunoaștem mai întâi identitatea digitală a cuiva mai degrabă decât identitatea reală. Tocmai de aceea, în conștiința noastră actuală, artificialul are întâietate în fața realului și naturalului.

Această conștientizare a faptului că tehnica modernă creează, cu ajutorul tehnologiilor de calcul digital actuale, o „lume artificială” la care aderăm cu toții într-o anumită măsură este ceea ce filosofi au numit, încă de la jumătatea secolului trecut, „conștiința tehnică a omului modern”³⁶⁸. După cum am văzut, această conștiință tehnică nu se rezumă doar la nivelul administrării vieții noastre cotidiene, ci se poate argumenta că schimbă, în chiar esența sa, raportarea omului la sine și la lume. Tocmai de aceea, ea preia și unele dintre funcțiile spirituale ale umanității, care vizează cunoașterea, expresia sentimentelor, sociabilitatea și chiar creativitatea. În acest context, în măsura în care putem vorbi, în mod oarecum paradoxal, despre o „spiritualitate artificială” a vremurilor noastre, nu este decât un pas în a gândi o „artă artificială”, care să își propună să folosească metodele de calcul informatic actuale în scopuri creative.

Aceasta este ideea fundamentală pe care se fundează ceea ce, în genere, se numește „estetică informațională”, împreună cu dezvoltările ei actuale, anume „estetica bazelor de date” și „estetica inteligenței artificiale”. Aceste forme de expresie și analiză estetică nu sunt nimic altceva decât adaptări la conștiința tehnică a epocii noastre a nevoilor spirituale ale omului, dintre care arta este una dintre cele mai importante. Cu alte cuvinte, ideea unei „arte artificiale”, în care rolul creativității umane să fie preluat de algoritmi,

365 Howard Gardner, Katie Davis, *The App Generation. How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World*, London, Yale University Press, 2013, p. 7

366 Ward, A. F., „People Mistake the Internet's Knowledge For Their Own” in PNAS, 2021, 118 (43); doi: 10.1073/pnas.2105061118.

367 Howard Gardner, Katie Davis, *op. cit.*, p. 7.

368 „Existența noastră într-o lume, a cărei realitate poate fi în mare măsură numită artificială, tehnică, face rezonabil să vorbim despre conștiința tehnică a omului modern” (Max Bense, *Aesthetica: Einführung in die neue Ästhetik*, Baden, Agis, 1965, p. 126).

nu este nimic altceva decât expresia unei tendințe unitare a vremurilor noastre de a „digitaliza” existența umană. Așa cum relațiile interumane sunt digitalizate din intermediul internetului, așa cum raportarea și stima noastră de sine este digitalizată prin intermediul avatarurilor noastre digitale cu ajutorul algoritmilor de expunere ai rețelelor de socializare, și arta actuală devine din ce în ce mai digitalizată și artificializată cu ajutorul algoritmilor de inteligență artificială.

Pentru a putea însă înțelege corespunzător acest fenomen, ar trebui ca, cel puțin în primă fază, să ne abținem de la o valorizare a sa și să nu dezvoltăm un fel de „nostalgie a naturalului”, specifică unei idealizări a trecutului, dar nici un entuziasm exacerbă în ceea ce privește artificialul, care tinde să șteargă orice contribuție a tradiției. Tocmai de aceea, pentru a înțelege fenomenul în cauză, trebuie să vedem cum a putut lua el naștere din tradiția gândirii occidentale și care sunt mecanismele sale de funcționare. Cu alte cuvinte, problema care se pune nu este dacă artificializarea existenței noastre este un lucru „bun” sau „rău”, ci care este logica ei internă și cum se raportează această logică la celelalte etape prin care spiritul uman a trecut de-a lungul existenței sale.

2. Conștiința tehnică și emanciparea spiritului uman de sub dominația naturii

Condiția umană a fost, dintotdeauna, supusă fragilității și pericolelor mediului, pe care a încercat să le controleze cu ajutorul gândirii și tehnologiei. Este suficient să ne gândim la situația pandemică recentă, care ne-a reamintit, într-o epocă în care omul a reușit să înțeleagă și să controleze o bună parte din fenomenele naturii, cât de fragili putem fi în fața ei. Acest lucru ne face să redescoperim sensul adânc al cugetării lui Blaise Pascal, care spune că „omul nu este decât o trestie, cea mai fragilă din natură: dar este o trestie gânditoare. Ne e nevoie ca universul întreg să se înverșuneze împotriva lui pentru a-l zdrobi. Un abur, o picătură de apă sunt de ajuns pentru a-l ucide”³⁶⁹. În același timp însă, „toată demnitatea noastră stă în gândire”³⁷⁰, înțeleasă în toată complexitatea ei, începând cu gândirea obișnuită și continuând cu gândirea filosofică, științifică și artistică. Prin această gândire, noi nu numai că reușim să controlăm anumite aspecte ale naturii și să le folosim în interesul nostru, ci putem chiar produce lucruri pe care natura nu le-ar putea niciodată produce, cum sunt operele de artă, operele literare, compozițiile muzicale ș.a.m.d.

369 Blaise Pascal, *Cugetări*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Oradea, Aion, 1997, p. 296.

370 Loc. cit.

Prin urmare, în ciuda fragilității noastre, noi avem capacitatea de a depăși natura. Orice astfel de produs care, produs al gândirii umane fiind, transcende capacitățile naturii, poate fi numit „artificial”, în măsura în care nu este generat de procesele fizice și chimice care guvernează lumea exterioară, ci își are originea în propria noastră minte. Dacă privim la istoria umanității, încă din cele mai vechi timpuri, omul a fost tentat să se elibereze de limitele pe care condiția sa finită și mediul de viață le-au impus asupra existenței sale cu ajutorul gândirii. Strămoșii noștri care trăiau încă în peșteri și în grupuri restrânse au dezvoltat tehnici de supraviețuire care implicau confecționarea de unelte și, mai târziu, de adăposturi, prin care să poată face față pericolelor multiple la care erau supuși. În același timp, ei au dezvoltat încă de la începuturile umanității forme de artă, prin care își exprimau miturile și ritualurile religioase, rod al imaginației lor, dar care erau, în același timp, și instrumente de supraviețuire prin transmiterea cunoașterii de la o generație la alta.

Odată cu dezvoltarea civilizației și a scrisului, produsele gândirii noastre, atât în domeniul cunoașterii, cât și în cel al creativității artistice, au putut fi mai bine conservate și comunicate celorlalți, fapt ce a făcut ca, pentru prima oară în istoria omenirii, să se poată produce „depozite de cunoaștere”, adevărate „baze de date” care au capacitatea de a înmagazina toată cunoașterea generațiilor anterioare. Tocmai de aceea, putem spune că, într-un sens larg, primele baze de date au fost cărțile și bibliotecile care le adăpostesc, care au asigurat, într-un timp relativ scurt dacă îl raportăm la timpul necesar evoluției umane, o creștere exponențială a cunoașterii și creativității.

Această creștere exponențială a cunoașterii a dus, o dată cu stăpânirea naturii și cu asigurarea unui nivel ridicat de confort, și la o continuă artificializare a existenței umane, prin faptul că ne-am înconjurat, din ce în ce mai mult, de propriile noastre produse, confecționate artificial pentru a ne servi scopurilor zilnice. Prin urmare, tendința care astăzi se vede în forma sa aproape desăvârșită în artificializarea vieții prin intermediul lumii digitale este o tendință inerentă gândirii umane, încă din cele mai vechi timpuri. În mod paradoxal, prin chiar natura ei, gândirea își propune să depășească natura și, într-un anume fel, să se auto-depășească continuu.

Din acest punct de vedere, gândirea umană poate fi definită, în același timp, ca o capacitate de procesare a informației și ca un „instrument de virtualizare” al lumii prin concepte. În măsura în care gândirea produce o lume bazată pe reprezentări ale obiectelor și pe procese interne de deducție și raționare, ea confecționează, cu de la sine putere, o „lume virtuală” a gândurilor, care are perpetua tendință de a se desprinde de natură și de a funcționa autonom. Creăm continuu „modele de înțelegere” a lumii exterioare și folosim aceste modele pentru face predicții despre realitate. Mai mult decât atât, creația artistică însăși poate fi văzută ca un astfel de model de înțelegere a lumii, eminentamente personal, izvorât din conștiința artistului de geniu. Prin urmare, și creația ține tot de vastul domeniu al gândirii umane și, la rândul său, se exprimă prin perpetua tendință de a artificializa

natura, de a o re-produce într-un obiect care, în sine, nu este natural. Probabil că acesta este și sensul mai adânc al ideii de *imitație a naturii* prin artă. Imitația nu este copiere, ci artificializare și umanizare a naturii.

În această lumină, produsele inteligenței artificiale nu mai par chiar atât de ne-naturale, ci devin o urmare a modului în care natura gândirii umane înseși s-a manifestat la nivel istoric. Tocmai de aceea, conștiința tehnică a epocii noastre și algoritmi de inteligență artificială pot fi văzuți ca o evoluție firească în desfășurarea istorică a gândirii noastre, care a ajuns să înțeleagă și să reproducă tehnologic procesele gândirii înseși. Acesta este și motivul pentru care estetica informațională sau „noua estetică”, așa cum o numește Max Bense, unul dintre fondatorii acestui domeniu, poate fi văzută ca o emancipare a spiritului uman din lucrul cu materia, o formă de creativitate pură, care „permite generarea metodică de stări estetice prin descompunerea acestei generări printr-un număr finit de etape singulare descriabile și diferentiabile”³⁷¹ care pot fi procesate algoritmic, fără efortul fizic al omului.

Așa stând lucrurile, estetica informațională, împreună cu dezvoltările sale concretizate în estetica bazelor de date și în estetica inteligenței artificiale, sunt, din multe puncte de vedere, împlinirea idealului artistic al artelor liberale, prezent în cultura europeană încă din Antichitate. Conform acestui sistem al artelor liberale, după cum l-am prezentat în *Cursul de Filosofia Artei*³⁷², principalul criteriu de ierarhizare a artelor era acela al muncii fizice depuse în vederea obținerii obiectului artistic. Motivul mai profund pentru alegerea acestui criteriu era chiar atitudinea față de munca fizică a oamenilor din Antichitate până în Renaștere. Aceasta era privită ca fiind nedemnă pentru un om liber, degradantă și, într-o anumită măsură, ne-etică, lucru ce se vede clar în *Etica Nicomahică* a lui Aristotel, care spune că omul, pentru a fi virtuos și fericit, trebuie să se preocupe cât mai mult cu contemplarea (gr. *Theoria*)³⁷³. Prin urmare, activitatea demnă pentru un om este cea intelectuală, nu cea fizică³⁷⁴. Aceeași mentalitate este preluată, prin intermediul creștinismului, și perpetuată de-a lungul întregului Ev Mediu creștin, motiv pentru care sistemul artelor frumoase a rămas, chiar și după sfârșitul Antichității, principalul sistem de ierarhizare a artelor folosit de lumea intelectuală.

371 Max Bense, *Aesthetica*, p. 335.

372 Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 1: Filosofia artei în Pre-modernitate, București, Editura Universității Naționale de Arte din București, 2017, pp. 78-81.

373 „...limitele contemplării sunt și cele ale fericirii: cu cât contempli mai mult, cu atât ești mai fericit; și asta nu în mod accidental, ci în virtutea contemplării înseși, a cărei valoare este intrinsecă. Fericirea trebuie să fie deci o formă de contemplare” (Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1178b).

374 „Omul care-și exersează intelectul și-l cultivă pare să fie dotat cu cea mai desăvârșită dispoziție și, în același timp, cel mai iubit de zei; căci dacă există din partea zeilor vreo preocupare pentru problemele umane, după cum se crede în general, e firesc, de asemenea, să considerăm și că ei se bucură de ceea ce este în om mai elevat și mai înrudit cu natura lor (iar acest lucru nu poate fi decât intelectul) și că-i recompensează pe cei ce iubesc și prețuiesc intelectul mai presus de orice; pentru că acești oameni manifestă grijă față de ceea ce ei înșiși iubesc și se comportă drept și frumos” (Ibidem, 1179a).

Acest lucru se schimbă abia începând cu Renașterea și cu apariția protestantismului, curent religios pentru care munca are o valoare intrinsecă. Pentru aceștia, munca este unificată cu religia, cea dintâi primind statutul de *vocație*³⁷⁵. Dar, cum schimbările de mentalitate nu au loc peste noapte, putem observa și în gândirea artistică a Renașterii, elemente care țin de sistemul artelor liberale³⁷⁶. Abia odată cu venirea modernității și cu trecerea la *sistemului artelor frumoase*, care privilegiază ideea de *plăcere* în ierarhizarea artelor³⁷⁷, munca fizică nu a mai fost considerată un criteriu esențial.

Așa stând lucrurile, în sistemul de gândire antic și medieval, artele care nu necesitau efort fizic în procesul de producție, cum ar fi poezia, geometria și astronomia³⁷⁸, erau numite *arte liberale* și considerate mai nobile decât celelalte forme de artă. Acest caracter nobil era dat de faptul că, în exercitarea lor, gândirea umană era liberă și nu trebuia să depună efort fizic. Ea nu era supusă materiei. Artele care, din contră, necesitau un efort fizic susținut, cum ar fi arhitectura sau sculptura, erau considerate *arte vulgare* și văzute ca domenii în care gândirea este constrânsă limitărilor materialelor și ale muncii fizice.

Prin urmare, programul esteticii informaționale, văzut din perspectiva relației artei cu efortul fizic, își propune ca, prin generarea obiectelor artistice în mod algoritmic, să elibereze creația artistică de orice element străin acesteia, cum ar fi efortul fizic, și să emancipeze toate artele la statutul de *arte liberale*. Pentru a înțelege însă modul în care acest lucru este posibil, trebuie, mai întâi, să ne oprim asupra unui concept central atât esteticii informaționale, cât și altor domenii importante de cercetare actuală, cum ar fi știința calculatoarelor, statistica și fizica, anume conceptul de *informație*.

-
- 375 Pentru mai multe detalii despre atitudinea protestantă față de religie și muncă v. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 1: *Filosofia artei în Pre-modernitate*, București, Editura Universității Naționale de Arte din București, 2017, pp. 167-170.
- 376 Leonardo Da Vinci, *Tratatul de pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971, pp. 11-36.
- 377 Pentru detalii privitoare la sistemul artelor frumoase v. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 2: *Filosofia artei în modernitate și postmodernitate*, București, Editura Universității Naționale de Arte din București, 2017, pp. 36-53.
- 378 Menționăm faptul că sistemul antic de clasificare a artelor includea în disciplinele artistice și arte care nu mai sunt astăzi considerate astfel, cum ar fi științele matematice. Caracterul artistic al acestora era dat tocmai de faptul că ele erau produse libere ale gândirii care, traduse în prin desen sau limbaj matematic, se asemănau creațiilor picturii sau poeziei.

3. Era informației și relevanța conceptului de informație pentru cercetările contemporane

Ideea de informație, deși prezentă în cultura europeană încă din latina clasică, a trecut, de-a lungul timpului, prin mai multe schimbări semantice. Cuvântul latinesc, *informatio*, avea sensul principal de „a schița” sau „a da formă” unei anumite idei, fie că este vorba despre o formă concretă (ca în artă) sau de o formă conceptuală (ca în filosofie). Pe această ambiguitate de sens mizează, de exemplu Cicero³⁷⁹, atunci când vorbește despre reprezentarea unei întregi cugetări prin imaginea unui singur cuvânt, așa cum fac pictorii desăvârșiți în arta lor. În acest sens, ideea de *informatio* poate fi văzută ca un sinonim a ceea ce noi, astăzi, numim „expresie” (a unei idei), fie prin artă sau prin gândirea discursivă. Tot acesta este sensul vizat de același Cicero, care, în *De natura deorum*³⁸⁰ traduce conceptul epicurean de *prolepsis* (conceptualizare văzută ca reprezentare a lucrurilor pentru suflet) cu *informatio rei*, adică schițare sau punere în formă a lucrurilor de către suflet.

Pe lângă acest sens pe care-l putem numi „obiectiv” al cuvântului *informatio*, latina dezvoltă însă, concomitent, și un sens „subiectiv”, care este legat de procesul de educație. Conform acestui sens, *informatio* înseamnă formarea cuiva prin educație³⁸¹. Cu acest înțeles în minte vorbește gânditorul creștin Tertulian despre Moise ca „educator al poporului” (*populi informator*)³⁸². Din acest punct de vedere, „informația” este un proces prin care un dascăl „comunică” cunoștințe învățăcelului.

Având în vedere aceste două sensuri, nu putem să nu observăm faptul că, la origine, în limba latină, cuvântul *informatio* era legat de viziunea filosofică a lui Platon și Aristotel, care presupune că ideile dau formă materiei. Există un platonism inerent al ideii de informație care, de altfel, se reflectă și în etimologia cuvântului. *Informatio* este compus în jurul cuvântului *forma*, care este una dintre traducerile latinești ale noțiunii de idee (gr. *idea*, *eidos*, *morphe*). Așadar, noțiunea de informație privea, în primă instanță, accesul uman la lumea platonice a ideilor, fie prin intermediul procesului de conceptualizare specific gândirii înseși, fie prin transmitere de cunoștințe în procesul de educație.

Interesantă este însă turnura pe are ideea de informație o ia în Evul Mediu, unde ea ajunge să definească nici mai mult nici mai puțin decât creația umană în raport cu creația divină. Lucrurile stau astfel deoarece, pentru Toma din Aquino, creația umană este doar o „punere în formă a materiei” (*informatio materiae*), pe când doar actul divin este capabil de a

379 Cicero, *De Oratore*, 2, 357-358.

380 Cicero, *De natura deorum*, 1, 43.

381 Cicero, *Orator ad Brutum*, 33.

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

crea lucrurile în mod original, adică de a crea chiar *ideea* lucrurilor din nimic³⁸³. În domeniul uman, creația nu este posibilă decât în condițiile în care ființa lucrurilor, ideile însele, au fost deja create în sens original de către Dumnezeu. Pe lângă acest sens, gândirea medievală continuă să păstreze și sensul pedagogic al ideii de informație, în expresii precum *informatio virtutum* (formarea virtuții) și *informatio morum* (formarea moravurilor)³⁸⁴.

Abia venirea modernității și a revoluției carteziene, care pune subiectul, gândit ca *cogito*, în centrul gândirii filosofice, sensul ideii de informație ajunge să aibă o conotație strict subiectivă. Așa cum s-a mai observat, odată cu venirea modernității, procesul de informare își pierde sensul principal inițial, acela de punere în formă a ideilor, și „este redus la schimbul de informații despre lume”³⁸⁵. Începând cu secolul al XVI-lea și al XVII-lea, informarea se referă doar la transmiterea de mesaje cu conținut informativ între indivizi, fapt ce poate fi pus, de asemenea, pe o schimbare de paradigmă a gândirii filosofice. Trecerea de la o ontologie cu accentul pus pe idei ca entități existente în sine, independent de subiectul cunoscător, la o ontologie subiectivistă, în care ideile nu există decât în măsura în care sunt gândite de un subiect³⁸⁶, poate fi văzută ca una dintre cauzele principale ale acestei transformări de sens. În măsura în care ideile nu mai sunt entități în sine, ci doar forme ale gândirii umane, singurul mod în care are sens să vorbim despre idei este cel comunicațional, în care subiectul își comunică gândurile unui alt subiect.

O ultimă dezvoltare în istoria ideii de informație vine, la mijlocul secolului al XX-lea, însă nu dinspre filosofie, ci mai degrabă dinspre gândirea inginerescă. În acest sens, părintele sensului contemporan de informație este chiar Claude Shannon, gânditorul al cărui concept de informație a inspirat apariția esteticii informaționale și a științei moderne a calculatoarelor. Într-o lucrare scurtă, intitulată *Teoria matematică a comunicării*³⁸⁷, Shannon încearcă să rezolve problema transmiterii la distanță a mesajelor fără erori, cu ajutorul unui concept de informație care, la prima vedere, pare „dezamăgitor și bizar”³⁸⁸. Asta deoarece inginerul american își propune, din rațiuni tehnice, să elimine orice conținut semantic din definiția informației. Cum Shannon spune chiar în introducerea lucrării sale,

383 Toma din Aquino, *Summa theologiae*, traducere de Alexander Baumgarten (coord.), Cristian Bejan, Andrei Bereschi, Gabriel Chindea, Marcela Ciornea, Emanuel Grosu, Laura Maftei, Mihai Maga, Adrian Muraru, Laura-Maria Popoviciu, Vasile Rus, Delia Săvinescu, Wilhelm Tauwinkl, Prefață de Adriano Olivia, O.P., Lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași Polirom, 2009, pp. 410-420.

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

385 Ibidem, p. 130.

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

387 C. E. Shannon, „A Mathematical Theory of Communication” in *The Bell System Technical Journal*, vol. 27 (iul-oct 1948), pp. 623-656.

388 C. E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press, 1972 (orig. 1949), p. 31.

„problema fundamentală a comunicării este aceea de a reproduce la un anumit punct, în mod exact sau măcar aproximativ, un mesaj selectat la un alt punct. Adesea, mesajele au sens, adică se referă la sau sunt corelate în conformitate cu anumite entități fizice sau conceptuale. Aceste aspecte semantice ale comunicării sunt irelevante pentru problema inginerescă”³⁸⁹. Prin urmare, conceptul statistic de informație pe care se bazează Shannon nu are deloc înțelesul pe care îl gândim noi atunci când vorbim despre informație. Din contră, informația este dată de pattern-urile statistice care pot fi decodificate într-un sistem binar de comunicare format dintr-un emițător și un receptor, nu de un conținut semantic care ar putea să îi fie atașat.

Așa stând lucrurile, putem observa faptul că, prin această separare a conceptului de informație de conținutul său semantic, Shannon se apropie, din nou, de un sens „obiectivist” al ideii de informație³⁹⁰, definit riguros din punct de vedere statistic. Întrucât înțelegerea teoriei matematice a informației necesită cunoștințe avansate de matematică, nu putem intra în contextul de față în toate detaliile sale, însă putem spune că, din punctul de vedere a lui Shannon, informația este cuantificată în biți (eng. binary units, unități binare) care pot fi codificați, respectiv, decodificați cu ajutorul unui algoritm. Prin urmare, informația există în sine, independent de conștiința umană, în măsura în care ea se exprimă prin impulsuri electromagnetice sau de altă natură cu configurație binară. Mesajul pe care informația îl codifică, pe de altă parte, este ceva ce trebuie interpretat de către om. În măsura în care oamenii își transmit, de obicei, mesaje, nu informații, putem vedea informația ca un „suport” al mesajelor.

Pentru a ilustra această distincție dintre mesaj și informație, să ne gândim la comunicarea unei propoziții simple, cum ar fi „Cursul începe la ora 14.00”. Mesajul pe care dorim să îl transmitem este dat de sensul propoziției, pe care fiecare vorbitor de limbă română îl poate interpreta fără nici o problemă. Informația însă constă în modul în care literele, cifrele și semnele de punctuație sunt aranjate astfel încât acest mesaj să poată fi transmis și înțeles de către receptor. Deși toate aceste elemente nu au un sens în sine, ordinea lor face posibilă transmiterea mesajului. Dacă, mai departe, ne gândim să transmitem acest mesaj prin intermediul internetului, algoritmul programului de mesagerie folosit nu va codifica mesajul, ci informația, adică fiecare literă, cifră și semn de punctuație, împreună cu ordinea în care ele trebuie să apară pe ecranul receptorului, astfel încât mesajul să poată fi înțeles. Teoria matematică a comunicării și conceptul lui Shannon de informație se referă tocmai la acest proces prin care un mesaj dat este împărțit în elemente componente, codificat și transmis la distanță prin diverse metode. Ea nu este, în nici un fel, o teorie a mesajului, adică o teorie a semnificării.

389 C. E. Shannon, „A Mathematical Theory of Information” ed. cit., p. 379.

390 Raphael Capurro, *op. cit.*, p. 132.

Pentru claritate, putem lua însă un alt exemplu: o lucrare de artă digitală în format nevectorial. Ea este, în principiu, o „hartă de biți” (bitmap) sau o colecție de pixeli. Pentru ca mesajul estetic să poată ajunge la receptor, algoritmul care codifică imaginea într-un fișier, trebuie să transmită calitățile (de ex. culoare) și pozițiile fiecărui pixel, astfel încât imaginea să poată fi recompusă, printr-un cod de decriptare comun, de aplicația care recepționează informația, astfel încât mesajul să poată fi interpretat de un subiect uman. Dar, dacă gândim astfel o imagine, ca o colecție de semne grafice ce pot fi descompuse, codificate digital, iar apoi recompuse, înseamnă că putem gândi, la fel de bine, un algoritm care să *genereze* mai degrabă decât să *transmită* această colecție de pixeli. Acest algoritm nu ar trebui să înțeleagă *mesajul estetic* transmis, ci doar legile de compoziție a pixelilor, astfel încât imaginea să aibă calități estetice pentru un privitor uman. În esență, aceasta este ideea din spatele esteticii informaționale, pe care urmează să o prezentăm în paragraful următor.

Până atunci însă, să observăm că această definiție a informației dată de Shannon este fundamentală pentru înțelegerea lumii în care trăim. În măsura în care vorbim despre o „societate a informației” și despre o „eră a informației”, conceptul matematic de informație este conceptul central al *Weltanschauung*-ului contemporan. Cu toate acestea, el nu ar trebui suprasolicitat. Shannon însuși scrie un editorial în anul 1956³⁹¹, în care subliniază faptul că ceea ce el numește „teoria informației” este o ramură a matematicii „ale cărei rezultate de bază sunt orientate într-o direcție foarte bine determinată, o direcție care nu este neapărat relevantă pentru domenii precum psihologia, economia sau științele sociale”³⁹². Motivul pentru acest lucru este acela că științele enumerate se ocupă mai degrabă cu *interpretarea* unor anumite mesaje, nu cu problemele tehnice ale transmiției lor.

Prin urmare, încă din primii ani de după publicarea lucrării lui Shannon, existau deja debateri acerbe care tindeau să găsească în conceptul de informație „sfântul Graal” al înțelegerii tuturor domeniilor de cercetare. Este clar însă că lucrurile nu stau astfel, iar, dacă vorbim despre o eră a informației, aceasta înseamnă că, în lumea în care trăim, informația gândită matematic este suportul activităților noastre, nu neapărat răspunsul la toate problemele noastre. Acest lucru este evident în faptul că, având în vedere dezvoltarea computerelor și internetului, cu toții suntem prinși într-un flux continuu de informații care completează și modelează realitatea pe care o trăim. Suntem conectați tot timpul la internet și generăm fluxuri de informații cu ajutorul laptopurilor, televizoarelor, telefoanelor, tabletelor, mașinilor noastre. Aceste gadget-uri însă nu procesează mesaje, ci doar formează infrastructura prin care noi comunicăm cu semenii noștri și cu alte entități reale sau digitale. În spatele oricărui act de comunicare în lumea digitală stă ideea matematică de informație descrisă de Shannon, dar asta nu înseamnă că totul se poate reduce la această idee.

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

392 Loc. cit.

Din acest punct de vedere, programul inițial al esteticilor informaționale s-a axat tocmai pe înțelegerea problemelor tradiționale privitoare la generarea și analiza operelor de artă în termenii teoriei informației a lui Shannon, fără însă a confunda *dimensiunea informațională* a artei cu *dimensiunea pragmatică* sau *interpretativă*. După cum vom vedea, așa cum cele două sunt separate la Shannon, ele tind să fie separate și în estetica informațională. Pentru a vedea cum este posibil acest lucru, trebuie să prezentăm programul inițial al esteticii informaționale.

4. Programul inițial al esteticii informaționale

Ceea ce putem observa din capul locului este faptul că estetica informațională e intim legată de noile dezvoltări tehnologice din domeniul mașinilor de calcul, apărute în prima jumătate a secolului al XX-lea. Odată cu invenția computerelor, inițial gândite pentru a facilita efectuarea calculurilor matematice complexe, din ce în ce mai mulți gânditori s-au concentrat asupra posibilității folosirii acestora și în afara domeniilor științifice și tehnologice inițiale. Așa se face că, începând cu jumătatea secolului al XX-lea, au apărut primele încercări de folosire a computerelor în vederea producerii și analizei operelor de artă, dezvoltând astfel ceea ce numim astăzi „estetică informațională”.

Primele două centre din cultura europeană care au dezvoltat programe de cercetare coerente în această direcție au fost *școala de la Stuttgart*, al cărei fondator și principal promotor a fost Max Bense, și *școala de la Strasbourg*, al cărei principal gânditor a fost Abraham Moles. Deși există multe puncte comune ale celor două școli, în vederea scopurilor noastre, cea de la Stuttgart este mai importantă, deoarece cercetările lui Max Bense și ale colegilor săi se axează în special pe artele vizuale, în timp ce școala fondată de Abraham Moles se axează în special pe artele muzicale. O altă diferență importantă între cele două școli ar fi aceea că, chiar dacă ambele își au originile în încercarea de a aplica teoria informației a lui Shannon la estetică, „Bense s-a concentrat pe concepte fizice, cum ar fi cele de entropie, proces sau co-realitate, în timp ce Abraham Moles (...) a accentuat aspecte care țin de teoria percepției și psihologie”³⁹³. Acest aspect face ca, având în vedere dezvoltările ulterioare din domeniile esteticii bazelor de date și a esteticii informaționale, viziunea lui Bense să fie mai relevantă pentru înțelegerea stadiului actual al dezvoltării artei din mediul digital și virtual.

393 Christoph Klütsch, „Information Aesthetics and the Stuttgart School” in Hannah B. Higgins & Douglas Kahn, *Mainframe experimentalism. Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 67

Așa stând lucrurile, ideea fundamentală a esteticii lui Bense este aceea că „spiritul tehnic” al vremurilor noastre ne obligă să regândim din temelii sistemul esteticii și să transpunem principalele concepte în termeni informaționali. El observă că estetica, așa cum a fost ea definită de Alexander Baumgarten, ca știința a cunoașterii sensibile, este tributara concepției despre știință și resurselor tehnologice specifice secolului al XVIII-lea. Prin urmare, ea nu se mai aplică în totalitate epocii noastre, care este definită de invenția computerelor și de un alt tip de gândire matematică, care are în centru statistica. Dacă, în vremea lui Baumgarten, modelul științei era dat de demonstrația geometrică și de fizica newtoniană, în contemporaneitate, științele sunt construite în jurul instrumentelor statisticii și a calculului probabilistic. Asta face ca noi, astăzi, să ne aflăm într-o altă paradigmă de gândire științifică, motiv pentru care și conceptele esteticii, inițial gândite în coordonatele științei moderne, să necesite o redefinire din perspectiva teoriei matematice a informației, care încorporează modelul științei contemporane.

Această regândire din temelii nu înseamnă însă neapărat o ruptură radicală de tradiție. Prin chiar faptul că își numește tratatele de estetică cu același titlu pe care l-a avut și tratatul fondator scris de Baumgarten, anume *Aesthetica*, Bense recunoaște (chiar și tacit) apartenența sa la tradiție. Mai mult decât atât, perspectiva hegeliană asupra evoluției esteticii pe care o adoptă explicit și care spune că evoluția artei și a gândirii despre artă este o proces teleologic³⁹⁴ ce duce la aducerea la conștiință a caracterului spiritual și ideatic al artei³⁹⁵, implică în mod necesar o raportare la tradiția filosofică modernă.

Tocmai de aceea, conținutul acestor lucrări nu elimină în totalitate conceptele centrale ale esteticii moderne, ci doar le redefineste din punct de vedere informațional și le fundează în ideea contemporană de informație. Pentru a ne rezuma la un singur exemplu, imitația este gândită de către Bense ca „functor estetic”, adică un proces generator de semne care transformă elementele reale în semne cu valență estetică³⁹⁶. Ea rămâne, ca și în tradiția filosofică modernă, un concept central al esteticii, un principiu de producere a operelor de artă, deși nu mai este definit ca *unic principiu* al sistemului artelor. Grație redefinirii informaționale a conceptelor esteticii, imitația ca functor este privită drept unul dintre principiile generatoare ale artei, căruia i se mai pot alătura și altele, cum ar fi „proporțiile, simetriile și asimetriile, raporturile spectrale, perspectivele, relațiile poziționale și relațiile topologice”³⁹⁷. Acestea din urmă, specifice artei abstracte, sunt, la fel ca și imitația, procese generatoare de semne care transmit informație estetică de la o sursă, anume opera de artă, către un receptor, anume subiectul uman care interpretează mesajul operei de artă și resimte o anumită trăire

394 Loc. cit.

395 Max Bense, *Aesthetica*, p. 15

396 Ibidem, p. 56.

397 Max Bense, *Aesthetica*, p. 57.

estetică. Prin urmare, modelul esteticii informaționale este construit după modelul sistemelor matematice de transmitere a informației conceput de Shannon în *Teoria matematică a comunicării*, dar, după cum vom argumenta, nu se rezumă în mod exclusiv la el.

Având în vedere acest fapt, trebuie să observăm că un alt concept central al esteticii, anume cel de operă de artă, a trebuit să fie regândit de Bense în termeni informaționali. Dacă întregul proces de receptare a artei poate fi privit ca un sistem de transmitere a informației artistice de la o sursă, care este opera de artă, la un receptor, care poate fi un subiect uman sau, la fel de bine, un algoritm de analiză, atunci înseamnă că opera de artă însăși are o natură informațională. Dar, pentru a putea da seama de natura informației estetice, Max Bense se desparte de viziunea despre informație a lui Shannon, care, în interpretarea obișnuită, sugerează că informația ar fi de natură fizică și propune un nou concept de informație, care să fie compatibil cu felul de a fi al informației estetice, deoarece aceasta are în mod necesar un conținut semantic. Dacă desprindem mesajul estetic de informația ce-i stă la bază, ratăm chiar scopul informației estetice. După cum observă gânditorul german, chiar dacă desprinderea informației de mesaj este posibilă în aplicațiile tehnice gândite de Shannon, ea nu este posibilă în cazul operelor de artă, care au, prin chiar natura lor, o funcție spirituală. Cu alte cuvinte, arta, chiar dacă este generată algoritmic, este destinată contemplării de către o conștiință umană. Ignorarea acestei trăsături ar anula, prin chiar efectele ei, felul de a fi specific al informației estetice.

Or, după cum observă gânditorul german, informația are un statut ambiguu. Ea nu este nici semnal pur, nestructurat, dar nici idee; ea „nu constituie un fapt fizic, chiar dacă nu o putem reduce exclusiv la un fapt de conștiință”³⁹⁸. Cel mai bine, ea ar putea fi definită din prisma statisticii ca „o măsură care se referă la o ordine, văzută ca dispunere numerică”³⁹⁹. Informația este semnal ordonat și, tocmai datorită acestei ordonări, ea este susceptibilă de a fi purtătoare de mesaj și, în cazul nostru, de mesaj estetic. În calitate de măsură a dispunerii elementelor primordiale a unei imagini, de configurație a pixelilor de exemplu, informația dobândește caracter de dimensiune aparte, ce ocupă un loc intermediar între fizic și ideal, între materie și spirit. În această dimensiune informațională se poartă discuția despre opera de artă, care, după cum se poate vedea, este definită matematic riguros cu instrumentele statisticii.

În acest punct, Bense preia formula „măsurii estetice” a lui George David Birkhoff⁴⁰⁰, care observă că interesul estetic manifestat față de o operă de artă este dat de raportul dintre ordinea elementelor și complexitatea configurației lor. O lucrare cu complexitate mare, dar cu un nivel redus de ordine (adică de pattern-uri recurente, de redundanță) nu creează interes estetic, deoarece este haotică și nu i se poate atribui nici o semnificație.

398 *Ibidem*, p. 150.

399 *Loc. cit.*

400 George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, London, Harvard University Press, 1933.

Invers, cu cât ordinea crește, crește și interesul estetic, deoarece este o lege neuroștiințifică a creierului nostru aceea de a încerca să dea sens oricărui pattern observat în lumea înconjurătoare. Prin urmare, ceea ce definește din această perspectivă operele de artă în raport cu obiectele naturale este gradul ridicat de ordine, a cărui probabilitate de a apărea de la sine în natură este infinezimală. Informația estetică, așa cum este definită de Bense, depinde, ea însăși, de acest raport dintre ordinea și complexitatea elementelor primordiale din care este formată o operă. Dar, dacă putem defini o formulă a interesului estetic, înseamnă că opera de artă poate fi cuantificată statistic și analizată sau generată algoritmic, fără a aduce atingere calității mesajului estetic.

Cu toate acestea, opera de artă rămâne, în programul esteticii informaționale, legată de domeniul spiritual al conștiinței umane tocmai prin faptul că ordinea și complexitatea unei opere de artă sunt elementele care o fac susceptibilă la interpretare din partea omului. Spre deosebire de Shannon, care, după cum am văzut, nu era interesat de mesajul pe care o anumită informație îl poate avea, Max Bense încearcă să recupereze dimensiunea semiotică a artei prin apel la gândirea filosofului pragmatist Charles Pierce. De aceea, el gândește opera de artă ca un semn complex, format dintr-o multitudine de micro-semne (pixeli) care, prin faptul că are un efect asupra privitorului, transmite o anumită cantitate de informație estetică, interpretată de receptor în funcție de propria sa cultură, educație, dispoziție afectivă ș.a.m.d.

Pentru a înțelege cum are loc acest lucru, trebuie să luăm în considerare faptul că, în filosofia lui Charles Pierce, semnul este definit ca „orice lucru determinat de altceva, numit obiectul său, în așa fel încât determină un efect asupra unei persoane, efect pe care îl numesc interpretare (eng. *Interpretant*)”⁴⁰¹. În acest context însă, traducerea termenului *interpretant* cu „interpretare” trebuie luată cu o rezervă. Interpretarea la care se referă Pierce este înțelesul pe care noi îl atribuim în mod intuitiv semnului, înțeles care poate să difere de la o persoană la alta, în funcție de anumiți factori culturali. Nu este vorba, prin urmare, despre o „hermeneutică” în sens filosofic tare, ci despre impresia pe care semnul o lasă asupra noastră. Astfel, în măsura în care semnul trimite către un obiect doar în măsura în care este interpretat de o persoană, dimensiunea umană nu poate fi niciodată, în totalitate, exclusă. Caracterul de semn al operei de artă este dat mai degrabă de conștiința celui care contemplă și încearcă să surprindă în operă un mesaj, decât de actul de creație propriu-zis. Atâta timp cât opera de artă respectă regulile statistice ale interesului estetic, originea ei în gândirea umană este accidentală. Un algoritm poate crea, prin urmare, obiecte cu caracter estetic, fără a „avea în minte” un sens anume. Această dimensiune pragmatică este vizibilă și în cazul analizei algoritmice a operei de artă, care apare în ceea ce Bense numește „estetica informațională analitică”.

401 Charles Pierce, *The essential Pierce. Selected Philosophical Writings, Vol. 2 (1893-1913)*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, p. 478.

Corelațiile date de un algoritm de analiză a operei de artă, pentru a avea o anumită semnificație, trebuie interpretate de o conștiință umană.

Prin urmare, în cazul operei de artă, chiar dacă vorbim despre artă artificială, produsă în totalitate algoritmic, ea va avea întotdeauna o dimensiune pragmatică, adică ea va fi întotdeauna susceptibilă de a fi interpretată de către om. Chiar dacă această interpretare va fi, în esența ei, limitată de factorii menționați, ea nu poate fi exclusă. Omul extrage din „realitatea estetică” (adică din suma de posibilități de interpretare a unei opere) acele interpretări pe care factorii culturali și sociologici le permit. Astfel, Bense recuperează dimensiunea semantică a artei și, în același timp, leagă ideea matematică a informației de conștiința umană. Ca realitate informațională, opera de artă ocupă un loc intermediar între conștiința umană ce-i dă sens și realitatea fizică ce-i conferă suport, deoarece informația însăși se constituie ca o dimensiune intermediară între realitatea fizică și cea spirituală.

Așa stând lucrurile, opera de artă nu se mai definește ca obiect artistic, adică un obiect produs de om cu ajutorul unor abilități artistice, ci ca obiect artificial sau informațional ce poate fi, la fel de bine, produs de un algoritm. În această calitate, ca toate obiectele artificiale de altfel, operele de artă au statutul de *co-realitate*. Ele nu sunt nici entități fizice, nici entități pur spirituale, ci „un mod al realității care vine împreună cu aspectele materiale ale obiectului”⁴⁰² și provoacă mintea umană la interpretare grație nivelului ridicat de ordine pe care îl manifestă. Cu alte cuvinte, operele de artă „sunt mai mult decât suportul material”⁴⁰³, dar, în același timp, nu sunt idei pură. Din acest punct de vedere, ele sunt o „modalitate de semnificare”⁴⁰⁴ care, prin ordine și complexitate, transmite un anumit mesaj estetic: operele de artă trimit către o posibilă idee, o semnifică, dar nu sunt ideea însăși.

Așa stând lucrurile, sensul de *co-realitate* al operelor de artă vine cu trei implicații fundamentale. În primul rând, ele nu sunt de sine stătătoare și nu apar de la sine, ca obiectele naturale, ci trebuie într-un anumit fel generate. Probabilitatea ca natura să genereze, cu de la sine putere, neghidată algoritmic sau de mintea umană, un tablou este extraordinar de mică, chiar dacă, statistic vorbind, niciodată inexistentă. Din acest punct de vedere, o maimuță care lovește întâmplător o tastatură și are la dispoziție un timp infinit, mai mult ca sigur va ajunge să scrie ediția completă a operelor lui Shakespeare⁴⁰⁵.

Prin urmare, putem fi aproape siguri că o configurație cum este opera de artă nu are foarte multe șanse să apară natural. Fie că vorbim despre generare algoritmică sau prin efort uman, opera de artă, pentru a putea

402 Frieder Nake, „Information Aesthetics: An Heroic Experiment” in *Journal of Mathematics and Arts*, 6, 2-3, p. 66

403 Christoph Klütsch, *op. cit.*, p. 68.

404 Ibidem, p. 35

405 În statistică această idee este numită „Infinite Monkey Theorem”, enunțată de matematicianul francez Émile Borel în 1913, dar ale cărei formulări în diverse moduri pot coborî până în gândirea antică. De fapt, din punct de vedere statistic, se poate chiar calcula probabilitatea, în funcție de timp, a unui astfel de eveniment. Spre exemplu șansa ca o maimuță să tasteze, pe o tastatură cu 50 de taste, cuvântul „artă” este de 1/6,250,000. Probabilitatea este, într-adevăr, foarte mică (mai mică de 1 la 6 milioane), dar nu zero.

fi contemplată și analizată, trebuie, mai întâi, să fie produsă. Această producere însă trebuie văzută din perspectivă informațională, ca aranjare a micro-semnelor într-un semn complex, ca ordonare a pixelilor astfel încât ei să întruchipeze o idee, nu neapărat ca creație în sensul obișnuit al cuvântului.

În al doilea rând, operele de artă sunt co-părtașe la realitatea în care trăim în sensul că ele, prin natura lor, nu pot fi reduse la domeniul fizic sau spiritual. Într-un fel, ele completează și înfrumusețează lumea în care trăim, introducând un grad ridicat de ordine în ea. Mai mult decât atât, neputând fi reduse nici la caracteristicile lor fizice, nici la cele spirituale, ele sunt entități informaționale situate într-o dimensiune aparte. Acest statut ciudat al operelor de artă este, de fapt, la o mai atentă analiză, statutul oricărui obiect digital. El nu este nici realitate în sens fizic, nici realitate pur spirituală, ci o co-realitate care umple spațiul dintre cele două.

În alt treilea rând, definirea informațională a operelor de artă ca co-realități implică faptul că, în înțelegerea lor, noi trebuie să adoptăm un set de instrumente specifice dimensiunii informaționale, adică instrumentele matematicii și statisticii. De aceea, în mare, estetica informațională este o estetică a obiectului, care nu ia în considerare procesele subiective care apar în mintea umană în timpul contemplării estetice. Deși există o dimensiune pragmatică a artei, recunoscută ca atare de Bense, estetica informațională încearcă să înțeleagă acele trăsături obiective ale operei de artă care o fac atractivă pentru mintea umană. Pornind de la acestea, se deschide posibilitatea generării și analizei computaționale a operei de artă, motiv pentru care estetica informațională este definită, încă din programul inițial, prin două discipline aparte.

Prima, estetica informațional-analitică, vizează analiza informației estetice ce poate fi transmisă de o operă prin determinarea raportului dintre ordine și complexitate pe care ea îl conține. Astfel, se obține o analiză obiectivă a operei de artă și a cantității de interes estetic pe care ea este susceptibilă să îl genereze pentru un privitor la nivel pragmatic. Cea de-a doua posibilitate de fructificare a cunoașterii dobândite prin analiza informațională a operei de artă este aceea de a concepe algoritmi care să genereze un număr potențial infinit de opere de artă. În această calitate, aceștia nu sunt simple șabloane, adică seturi de instrucțiuni de generare a unui obiect, ci *principii de creație*, capabile să genereze o întreagă clasă de obiecte⁴⁰⁶, originale și diferite între ele. Estetica generativă, cum este ea numită de Max Bense, este, prin urmare, un efort de a produce automat opere de artă pe baza unor legi și reguli statistice riguroase.

Văzută în contextul său istoric, estetica informațională a fost un proiect „eroic”, pentru că și-a propus „să fundeze estetica pe un temel solid, pur rațional și matematic”⁴⁰⁷, un vis ce poate fi reperat în gândirea filozofică încă de la începuturile sale în Grecia Antică. Din multe puncte de

406 Max Bense, *Aesthetica*, p. 334.

407 Frieder Nake, „Information Aesthetics: An Heroic Experiment”, *ed. cit.*, p. 75.

vedere însă, ea a fost un proiect cu mult înaintea posibilităților oferite de tehnologia jumătății de secol XX. Atât puterea de calcul, cât și seturile de date pe care computerele vremii erau capabile să le manipuleze au limitat posibilitățile de concretizare ale acestui program. Ca orice act eroic, el a fost sortit unui eșec temporar, care însă a inspirat generații întregi de gânditori ce au urmat. Așa se face că impactul inițial al scrierilor lui Bense a fost restrâns, el nefiind tradus în alte limbi de circulație internațională decât foarte târziu. Cu toate acestea, la mai multe decenii de la apariția tratatului despre estetică a lui Bense, programul său a fost reluat, de această dată într-un context tehnologic mai propice, prin *estetica bazelor de date*.

5. Estetica bazelor de date și noua viziune asupra creației în era informațională

În înțelesul său cel mai concret, „estetica bazelor de date” e domeniul de studiu filosofic al bazelor de date ca formă culturală și estetică, cu accent pe implicațiile pe care apariția acestora le-a avut asupra mentalității artiștilor și teoreticienilor totodată. Deși noțiunea de „date” este una veche, ea a intrat în atenția filosofilor ce lucrează în zona filosofiei informației și a esteticii informaționale destul de târziu. Cu toate că primele ocurențe ale termenului „bază de date” în sens modern datează din anii 1960, odată cu apariția proiectului inițial al esteticii informaționale, abia începând cu anii 1990, marcați de extinderea exponențială a folosirii bazelor de date în toate industriile și de folosirea publică din ce în ce mai extinsă a internetului, ideea de „bază de date” a intrat în prim planul dezbaterilor filosofice. Tocmai de aceea, deși avem reflecții și anterioare acestei perioade, abia odată cu anii 1990 putem vorbi despre o teorie propriu-zisă a bazelor de date.

Pentru a înțelege însă importanța datelor pentru viața noastră, trebuie să zăbovim puțin de câteva rânduri asupra rădăcinilor etimologice ale acestui concept. La origine, noțiunea de „date” provine, în majoritatea limbilor moderne, din termenul latinesc *datum*, care este participiul trecut neutru al verbului *dare* (a da) și desemnează „ceea ce ne este deja la dispoziție”. În sens tehnic însă, ideea de „date” a fost folosită cu mult înaintea culturii clasice latine de către geometrul și filosoful grec Euclid, care scrie un tratat denumit *Dedomena*, a cărui traducere în limba română ar fi tocmai *Datele*. În acest tratat, el definește datele în termeni de „cunoaștere disponibilă” și arată că, dacă anumite elemente sunt deja cunoscute, putem deduce din ele, doar folosindu-ne rațiunea, o multitudine de alte date. Spre exemplu, dacă mărimea unei linii este cunoscută, noi putem, pornind de la această, construi o infinitate de alte linii care, în relație cu linia dată, să aibă

aceeași mărime. Ideea fundamentală a acestui tratat este aceea că natura însăși, prin neuniformitatea sa, ne oferă anumite date de la care noi putem construi un întreg sistem al cunoașterii. Aceste date sunt ca un fel de cărămizi ale cunoașterii, pe baza cărora noi putem să deducem un întreg sistem.

Revenind la zilele noastre, ideea de „bază de date” se referă la o colecție structurată de elemente predisponibile, pe baza cărora noi putem construi alte elemente care nu se sunt date și, prin urmare, au un caracter de noutate și originalitate. În conceptul de „bază de date” apare însă și un element care, pentru Euclid, nu era atât de evident, anume ideea că această cunoaștere prealabilă poate fi stocată și organizată astfel încât să poată fi folosită și refolosită la nevoie. Chiar dacă, pe moment, nu știm ce să facem cu anumite date, stocarea și organizarea acestora ne-ar putea deschide noi căi de înțelegere a lucrurilor. Prin urmare, conceptul de „date”, folosit în sintagma „bază de date” este mai larg decât cel al lui Euclid și se referă la niște elemente proto-epistemice, care nu sunt caracterizate încă de un sens, dar care, prin agregare, ar putea dezvălui pattern-uri de sens surprinzătoare. Cu alte cuvinte, sensul poate lua naștere din organizarea și manipularea unor elemente care, în sine, nu sunt caracterizate de sens, așa cum sensul unei propoziții ia naștere din organizarea și manipularea semnelor grafice care, prin sine, nu manifestă nici un sens.

Cu toate acestea, ideea bazelor de date nu este însă una nouă. Într-un sens larg, orice colecție de cunoaștere prealabilă este o bază de date. Spre exemplu, biblioteca din Alexandria, unde a studiat și predat Euclid, este faimoasă pentru a fi cea mai mare „bază de date” a Antichității. Chiar dacă era populată cu date în formă fizică inscripționate pe suluri de papirus, ea avea o structură bine organizată și este, din toate punctele de vedere, analogă bazelor de date informatice moderne. Cea ce a adus nou era informației în care trăim a fost, însă, faptul că o cantitate incomprehensibil de mare de date pentru mintea umană, ce poate fi stocată în mod organizat, folosită, reprodusă și procesată cu un singur click. Tocmai de aceea, în sens restrâns, ne vom referi la o bază de date ca la un sistem informatic de stocare organizată și manipulare a informației.

Ca să punem lucrurile în perspectivă și să vedem diferența dintre cele două sensuri trebuie să luăm aminte la faptul că, cel mai probabil, biblioteca din Alexandria conținea undeva între 70.000 și 100.000 de cărți⁴⁰⁸. Deși există și mărturii antice care vorbesc de cifre mult mai mari, până la 700.000 de cărți, acest număr este, cel mai probabil, fantezist⁴⁰⁹. În orice caz, indiferent de numărul de cărți din această bibliotecă, trebuie să luăm în seamă de faptul, în vocabularul grecesc, „carte” (βιβλος) însemna, de fapt, un sul de papirus, pe care încăpea, în funcție de lungimea sa, aproximativ

408 Datele sunt subiect al speculației, deoarece catalogul bibliotecii din Alexandria nu s-a păstrat. Cu toate acestea, un număr mai mare nu pare plauzibil. (v. Robert Barnes, „Cloistered Bookworms In The Chicken-Coop Of Tile Muses” in Roy MacLoed, *The Library of Alexandria. Centre of Learning in the Ancient World*, New York, I.B. Tauris, 2010, p. 65.

409 Wiegand, Wayne A.; Davis, Donald G. Jr. (2015), *Encyclopedia of Library History*, New York dan London: Routledge, p. 20-21

conținutul unui capitol din cărțile moderne (unde va la 20-30 de pagini). Prin urmare, o carte în sensul modern al cuvântului conține informația aferentă a zeci de astfel de suluri de papirus⁴¹⁰. Asta înseamnă că numărul cărților în sens modern din portofoliul bibliotecii din Alexandria nu avea cum să depășească 6.000 de cărți. În același timp, *Thesaurus Linguae Graeca*⁴¹¹, o bază de date în sens modern, care își propune digitalizarea literaturii antice de expresie grecească și este la ora actuală principalul instrument de lucru al tuturor filologilor clasiști, conține peste 10.000 de lucrări scrise de aproximativ 4.000 de autori – echivalentul a peste 200.000 de cărți în sens antic – și încapă fără probleme pe un CD-ROM.

Așadar, apariția bazelor de date și a interfețelor de manipulare și gestionare a acestora a revoluționat modul în care ne putem folosi de cunoașterea prealabilă stocată de-a lungul istoriei umanității. Tocmai de aceea, un astfel de instrument nu a putut fi trecut cu vederea de teoreticienii și artiștii interesați de estetica informațională. Odată cu dezvoltarea interfețelor grafice, folosirea bazelor de date în scopuri artistice a părut ceva firesc unui grup mult mai mare de artiști din zone mult mai variate ale artelor vizuale decât cele ce se rezumă strict la estetica informațională. Au apărut chiar domenii noi ale artelor, făcute exclusiv pe calculator, cum ar fi muzica electronică, grafica digitală sau grafica jocurilor video, care se folosesc de baze de date imense în procesul de creație. Astfel, proiectul esteticii informaționale nu mai era doar un fenomen susținut de o mână de entuziaști ai tehnologiei cu o viziune revoluționară despre artă, ci a devenit o componentă esențială a majorității obiectelor artistice produse în vremea noastră.

Este drept că, în același timp, prin intermediul interfețelor grafice și a programelor de editare video sau audio, creația digitală nu a mai avut o componentă tehnică atât de accentuată, în sensul că utilizatorul a trebuit să știe din ce în ce mai puțină programare. Actualmente, artiștii pot folosi baze imense de date cu imagini sau elemente estetice fără nici o cunoștință de programare. Dar asta nu exclude faptul că, în zilele noastre, în spatele fiecărei opere de artă digitală sunt echipe de zeci sau sute de programatori care o fac posibilă. Estetica informațională este acum prezentă pretutindeni, motiv pentru care studiarea operelor aproape uitate ale lui Bense este imperativă, din simplul motiv că ele oferă multe resurse ideatice și intuiții care ar putea să răspundă unor probleme pe care artiștii digitali actuali și programatorii din domeniul inteligenței artificiale încă le întâmpină.

Pe de altă parte, unul dintre motivele principale ale entuziasmului cu care artiștii au adoptat noul mediu digital este acela că estetica bazelor de date a adus, la nivel de mentalitate și practici de lucru, un nou mediu și o nouă paradigmă de creație, care se pliază pe o viziune despre artă deja disponibilă de ceva vreme. Practica explorării obiectelor deja disponibile și a

410 Pentru un exemplu concret, *Scrisorile către Luciliu* a lui Seneca sunt compilate în XX de „cărți” și, astăzi, sunt editate într-un singur volum de aproximativ 500 de pagini.

411 V. site-ul oficial al proiectului: <http://stephanus.tlg.uci.edu/> (ultima oară accesat pe 20 august 2021)

manipulării lor în scopuri artistice este o paradigmă de ce definește o bună parte a creației din secolul al XX-lea. Vedem această abordare în muzică, odată cu emergența DJing-ului în anii 1950⁴¹², dar se vede și în artele vizuale prin diverse practici și curente artistice, de la *colaj* la *ready-made* și *arte povera* sau în domeniul cinematografului, prin practica montajului. Într-un sens larg, artiștii secolului XX practicau deja o estetică a bazelor de date; ei produceau obiecte estetice noi prin manipularea, alterarea sau recontextualizarea unor obiecte deja disponibile.

Acest lucru a produs o creștere a mijloacelor de creație și, prin extensie, o creștere a producției artistice. În același timp însă, a dus și la o raționalizare și algoritimizare tacită a procesului creator. Bazele de date, în măsura în care sunt depozitate imense de elemente estetice, oferă deja *toate posibilitățile de creație disponibile*, iar artistul trebuie să găsească doar *combinația optimă* sau *sintaxa* prin care aceste posibilități pot fi concretizate. Dacă luăm exemplul producției de muzică pe computer, compozitorul, își poate căuta inspirația survolând o bază de date de sunete imensă, ascultându-le pe rând, văzând care dintre ele „se potrivește”. Ideea artistică se construiește adesea de la sine, în funcție de elementele alese pe parcursul procesului de creație, care, la rândul lor, pot fi manipulate și alterate digital, pe măsură ce ideea prinde contur. În cele mai multe cazuri, alterarea digitală a sunetului merge până acolo încât forma inițială nu mai poate fi nici măcar recunoscută vag în varianta finală. La fel sau lucrurile, într-o oarecare măsură, și în cazul artelor vizuale contemporane. Artistul digital poate survola baza de date cu elemente grafice disponibile spre a-și găsi inspirația și ideea, nemaifiind necesar să pornească de la ele. În concluzie, s-ar putea spune că estetica bazelor de date eliberează artistul de sub stăpânirea muzelor și a intuiției⁴¹³, eliberând procesul creator de contingenta inspirației de moment.

Asta nu înseamnă, desigur, că valoarea inspirației și a contemplării ideii artistice au dispărut din artă. Compozitorul inspirat poate oricând pune mâna pe instrument dacă nu are în baza de date elementele necesare pentru a-și concretiza ideea. El, totodată, poate survola baza de date în căutarea expresiei potrivite pentru ideea pe care o are deja. Este chiar posibil ca el să găsească acolo niște elemente pe care nu le intuise inițial. Ceea ce este cert însă, e faptul că cele două paradigme de creație, cea a inspirațională și cea combinatorică, nu se exclud, ci mai degrabă se completează. Ele pot fi folosite succesiv sau chiar în același timp, pentru a produce obiecte estetice originale și autentice. Diferența dintre ele este aceea că, în prima, creația este inspirație și/sau intuire a unei idei, pe când, în paradigma esteticii bazelor de date, creația este o formă de post-producție, adică de aranjare, edi-

412 V. Cornel-Florin Moraru, *Urmașii lui Dionysos. Nașterea DJing-ului în cultura europeană*, București, Eikon, 2020.

413 „For a filmmaker, database thinking is liberation—one is freed to let the material breathe. It is refreshing to concede that the finished film or video tape represents only one of many possible story-streams through an image and sound database” (Grahme Weinbren, „Ocean, Database, Recut” in Victoria Vesna, *Database Aesthetics...*, p. 71)

tare și alterare a unor date deja disponibile⁴¹⁴. Definitiv pentru această nouă paradigmă a creației este aceea că ea a produs un mediu de creație digital care, în esența sa, este definit de informație în sensul său matematic. Odată cu integrarea acestui mediu digital în existența cotidiană, au apărut noi posibilități de experiență estetică inaccesibile esteticii tradiționale.

Așa stând lucrurile, în sensul în care această sintagmă este însă folosită în mod curent, estetica bazelor de date pare a fi o reîntoarcere către subiectivitatea creatoare, dar această subiectivitate este îmbogățită acum cu un nou mediu de existență – cel digital. Este o subiectivitate mediată de ceea ce Bense numea „conștiința tehnică” a vremurilor noastre. Mediul digital pune la dispoziția artistului uman o imensă cantitate de date, pe baza căror procesul creator poate fi facilitat și eliberat de contingentele inspirației și geniului. Dacă estetica informațională se definea ca estetică obiectivă, estetica bazelor de date pune iarăși în mâna subiectului uman puterea de decizie și de selecție asupra elementelor folosite de sintaxa artei.

În aceste condiții, subiectivitatea omului își schimbă sensul față de modernitate. Ea nu mai este un *cogito* pur în sens cartezian, ci o subiectivitate mediată de o viziune informațională asupra lumii și care și-a „naturalizat” mediul digital. Acest lucru este vizibil în faptul că orizontul de semnificații în care omul digital trăiește include o regiune de obiecte al căror statut diferă de cel al obiectelor lumii tradiționale, anume obiectele digitale. Pe noi ne bucură sau ne întristează o colecție de pixeli apăruiți pe un ecran și ne entuziasmează un emoticon venit din partea persoanei iubite, ceea ce arată că conștiința noastră estetică s-a extins dincolo de domeniul obiectelor obișnuite, în domeniul obiectelor informaționale.

Ceea ce este însă și mai important decât această extindere a conștiinței noastre estetice este faptul că obiectul grafic digital, gândit ca semn complex, adică ansamblu de micro-semne, are prin excelență o latură estetică. Dacă considerăm teoria obiectului estetic din estetica informațională, orice element grafic digital este, potențial, un obiect estetic. Vedem astfel mai clar faptul că mediul digital oferă mai mult decât noi mijloace de producere a operelor de artă sau a experienței estetice. El oferă, cum remarca Bense, o altă poziționare a conștiinței față de lume și un nou sens al ideii de atitudine estetică. Întrucât mediul digital a devenit, pentru o bună parte dintre oameni, mediu de existență, conștiința tehnică despre care vorbea filosoful german a fost interiorizată și, oarecum, umanizată de noi. Suntem în fiecare moment conectați la mediul digital al internetului prin telefoanele mobile pe care le avem în buzunar, prin mașinile pe care le conducem, prin calculatoarele pe care le folosim. Cea mai clară dovadă a interiorizării conștiinței tehnice este faptul că noi trăim în această lume digitală și nu am mai putea trăi în afara ei decât printr-o retragere completă din lume în stil monastic. Odată cu estetica bazelor de date, conștiința tehnică devine, cu adevărat, proprie omului contemporan.

414 Nicholas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg, 2007.

O altă aplicație relevantă a esteticii bazelor de date este continuarea și concretizarea la nivel practic a ideii unei analize obiective a operei de artă, lansată de Bense în *Aesthtica* sa. Ținem minte că, pentru filosoful german, dimensiunea pragmatică a artei este caracterizată prin faptul că receptorul uman, indiferent de calitățile sale epistemologice, nu poate face o „analiză obiectivă” a operei de artă. O astfel de analiză poate fi făcută doar pe cale informațională, de către un computer dotat cu un algoritm corespunzător. Bense însă, când vorbea despre un astfel de algoritm, se gândea, cel mai probabil, la un algoritm care, pe baza unor formule predeterminate empiric de către un cercetător uman, să determine formal gradul de „conformitate estetică” a unui anumit obiect dat. Prin urmare, este vorba despre un algoritm *normativ*, care impune o anumită „lege” matematică analizei informaționale a operei de artă ca ansamblu complex de semne.

Noutatea pe care estetica bazelor de date o aduce în această discuție este dată de faptul că acum, cu ajutorul bazelor de date, analiza operelor de artă ca sistem complex de semne poate fi făcută și *comparativ*, nu doar *normativ*. Avantajele sunt evidente, de vreme ce orice cercetare empirică umană din care este extrasă o anumită lege a „măsurii estetice” are limitări inerente în ceea ce privește eșantionul pe care este făcută. Mai mult decât atât, o formulă universală a frumuseții, cum era cea a lui Birkhoff, exclude în totalitate dimensiunea istorică și culturală a artei. Bazele de date recuperează însă o parte a dimensiunii istorice, prin permiterea unei analize formal-obiective a unor baze de date întregi de opere de artă ce aparțin unor epoci diferite sau unor curente artistice diferite. Astfel, analiza informațională a operelor de artă se apropie mai mult de nevoile și interesele unui istoric și teoretician al artei.

Un proiect demn de menționat în acest sens este 3a, un proiect de analiză informațională a imaginilor și de definire a unor modele de analiză asistate de calculator, conceput de Cătălin Bălescu, profesor și rector al Universității Naționale de Arte din București⁴¹⁵. Acesta își propune „evaluarea din punct de vedere gramatical-semantic a unor clustere cu un număr cât mai mare de imagini reprezentative”, prin niște parametri cuantificabili cantitativ. Astfel, pot fi scoase la iveală asemănările structural-formale dintre operele de artă create în diverse epoci istorice sau în diverse culturi, asemănări care transcend contingentele epocilor istorice.

Vedem astfel că, din punctul de vedere al proiectului inițial al esteticii informaționale și generative, bazele de date au adus avantaje semnificative atât în zona analizei informaționale a operei de artă, cât și în zone creației artistice. Ele au dezvoltat proiectul inițial al lui Max Bense și au integrat în conștiința noastră creatoare mediul digital. Cu toate acestea, atât în creația digitală, cât și în analiza informațională a operelor de artă, rolul omului rămâne unul important. El trebuie, în primul caz, să navigheze baze de date în căutarea elementelor estetice necesare creației și, în cel de-al doilea caz, el trebuie să conceapă baze de date pe care să le supună analizei. Dar cum

ar fi dacă aceste sarcini ar fi îndeplinite în mod automat? Cum ar fi dacă am putea genera, în mod algoritmic, un algoritm generativ care să selecteze singur elementele necesare sau unul care să structureze singur o bază de date în vederea analizei informaționale?

Aceste întrebări au deja unele răspunsuri parțiale, deoarece există domenii ale inteligenței artificiale care cercetează, la ora actuală, tocmai posibilitatea construirii *automate* a unei baze de date relevante, din care algoritmi pot „învăța” singuri regulile structurale pentru o anumită operație estetică. Când va fi posibil acest lucru în domeniul artelor, programul esteticii informaționale va fi dus până la capăt și posibilitatea unei inteligențe artificial-estetice pare a prinde contur.

6. Estetica inteligenței artificiale și noile frontiere ale esteticii

Înainte de a vedea modul în care inteligența artificială a preluat și dus mai departe proiectul esteticii informaționale, trebuie mai întâi să ne oprim asupra unor considerații privitoare la diferența fundamentală dintre un algoritm informatic în sensul în care Max Bense concepea acest lucru în anii 1950 și algoritmi actuali din inteligența artificială. În primul rând, algoritmi folosiți de cercetătorii școlii de la Stuttgart erau oarecum statici. Ei trebuiau instruiți pas cu pas cu privire la ceea ce trebuie să facă. Spre deosebire de aceștia, algoritmi de inteligență artificială sunt dinamici și au capacitatea de a „învăța” automat, prin ceea ce se numește *machine learning*⁴¹⁶, modul de rezolvare al unei probleme. Mai mult decât atât, ei își pot ajusta răspunsurile viitoare în funcție de „experiența” acumulată. Fără a intra în detalii tehnice, învățarea – fie supervizată, fie nesupervizată – trebuie să aibă loc inițial pe o bază de date. Dacă baza de date este structurată (etichetată), avem de-a face cu învățare supervizată, dacă ea este nestructurată, avem de-a face cu învățare nesupervizată. În cazul celei dintâi, categoriile de înțelegere ale unei anumite probleme sunt date din exterior, de către cel ce construiește baza de date, pe când, în cazul celei din urmă, ele sunt construite de algoritm prin ceea ce, în limbaj tehnic, se numește *clustering*. Așadar, diferența dintre cele două, transpusă în domeniul umanului, ar fi învățarea după bibliografia dată de un profesor, respectiv documentarea pe Google, fără nici o structurare inițială a bibliografiei.

416 Nu vom intra în distincțiile tehnice ale domeniului, dar trebuie spus că *machine learning*-ul este un domeniu al inteligenței artificiale cu scopurile sale specifice. Dacă inteligența artificială își propune să producă o programă ce îi permit unei mașinării să simuleze comportamentul uman, *machine learning*-ul își propune să creeze algoritmi care permit calculatorului să „învețe” din experiența anterioară și să își modifice răspunsurile fără intervenția programatorului.

În acest context, ideea de „experiență” nu trebuie însă umanizată, ci ea este un concept statistic care rezumă numeric suma procesărilor algoritmice ale unor exemple date. De pildă, pentru a lua un exemplu din artă, un algoritm poate fi programat să învețe ce înseamnă frumosul, fiind antrenat pe o baza de date de reprezentări ale unor tablouri considerate a avea aceeași calitate. În cursul acestei etape de „antrenament”, algoritmul dobândește „experiență” estetică, astfel încât, pe viitor, el să poată spune cu exactitate (statistică) cât de frumos este un tablou oarecare, care nu făcea parte din baza de date inițială. Tocmai de aceea, „experiența”, înțeleasă astfel, nu este un atribut doar al inteligenței umane, ci și al inteligenței artificiale. Pentru a nu crea confuzii, am putea face distincția dintre *experiență* estetică și *trăire estetică*. Un algoritm de inteligență artificială poate dobândi experiență estetică în sensul definit mai sus și poate emite judecăți estetice de tip statistic privitoare la diferite obiecte, dar nu poate avea o *trăire* estetică, deoarece *trăirea* implică conștiința și afectivitatea specific umană.

Așa stând lucrurile, apariția algoritmilor inteligenți care pot „acumula” experiență estetică și, pe baza ei, pot analiza sau genera opere de artă, a dus la apariția unei multitudini de aplicații în domeniul esteticii. Pe lângă cele strict artistice, unde există din ce în ce mai mulți artiști care lucrează cu inteligența artificială în procesul de creație artistică⁴¹⁷, există din ce în ce mai multe aplicații ale inteligenței artificiale în domeniul teoriei artei⁴¹⁸. În plus mai avem și o profundă integrare a inteligenței artificiale în aspecte ce țin de ceea ce am putea numi „estetica cotidiană” a omului obișnuit. Lumea digitală actuală este plină de algoritmi de inteligența artificială, de la algoritmi care asistă decizia estetică (cum ar fi algoritmi de recomandare a pieselor de pe Youtube și Spotify), până la algoritmi de ajustare estetică automată a fotografiilor. Urmarea apariției tuturor acestor aplicații este aceea că existența umană este *estetizată* artificial într-un mod care până acum nu era posibil. Fie că suntem conștienți, fie că nu, trăim într-o lume în care deciziile noastre estetice sunt anticipate și asistate algoritmic și în care subiectul uman devine din ce în ce mai puțin autonom din punct de vedere estetic.

Așadar, despre estetica inteligenței artificiale se poate vorbi într-un sens larg și un sens restrâns. Sensul larg se referă la estetizarea prin inteligența artificială a producției și receptării de fișiere multimedia pe internet de către non-profesioniști. Sensul restrâns se referă la aplicațiile în domeniul creației artistice și a analizei estetice profesionale, asistate

417 Un exemplu de astfel de proiect este „Smile Project”, dezvoltat de Cristina Lazăr (absolvent UNArte), împreună cu Marius Leordeanu și Nicolae Rosia (Institutul de Matematică al Academiei Române), sub îndrumarea lui Petru Lucaci (profesor UNArte) - <https://sites.google.com/view/smile-project/home?authuser=0>

418 Câteva exemple de astfel de studii direcționate asupra unor aspecte teoretice de analiză: Hillen, B., „Huawei launches photography contest with an AI Judge” in DP Review/ 2018: <https://www.dpreview.com/news/4273899128/huawei-launches-spark-arenaissance-photography-contest-with-an-ai-judge>; Saleh et. a., „Toward Automated Discovery of Artistic Influence”, 2014, from arXiv.org: <https://arxiv.org/abs/1408.3218v1>; Serrà et. al., „Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music” in *Scientific Reports*, 2012; Cutting, J. E., & Candan, A., „Shot durations, shot classes, and the increased pace of popular movies. Projections” in *The journal for movies and mind*, 9(2)/ 2015, 40-62, Strezoski, G.; Worring, M. OmniArt: Multi-task Deep Learning for Artistic Data Analysis, arXiv.org: <https://arxiv.org/abs/1708.00684>

sau făcute în mod exclusiv de algoritmi de inteligență artificială. Cu toate că și primul sens are implicații filosofice vaste și interesante, în ceea ce urmează ne vom concentra asupra sensului strict al esteticii inteligenței artificiale ca domeniu ce preia anumite funcții culturale și spirituale specializate ale societății noastre.

În primul rând, s-a observat că, în anumite aplicații, inteligența artificială „se comporta ca un istoric sau teoretician al artei” obiectiv⁴¹⁹, o idee lansată încă de Max Bense în programul inițial al esteticii informaționale. Această posibilitate survine prin traducerea discursului teoretic din limbajul natural, prin definiție vag și ambiguu, în limbajul numeric⁴²⁰ al calculatoarelor, care este unul simțitor mai riguros. Ceea ce aduce nou inteligența artificială în programul esteticii informaționale este, în primul rând, flexibilitatea și dinamicitatea. Algoritmii de inteligență artificială au capacitatea de a extrage pattern-uri culturale pe care mintea umană nu le poate percepe și, cu ajutorul lor, pot automatiza sau facilita procesul de judecare estetică. De asemenea, sunt aplicații ale inteligenței artificiale care deja analizează caracteristici micro-estetice ale imaginilor, cum ar fi tușele, lumina, compoziția etc.⁴²¹, precum și un întreg domeniu al „analizei culturale” a imaginilor bazată pe algoritmi de inteligență artificială⁴²².

Aceste aplicații ale inteligenței artificiale în analiza culturală și estetică a operelor de artă sau imaginilor digitale merg în pandant cu aplicațiile de inteligență artificială care își propun să genereze opere de artă originale. Pe baza analizei anumitor constante culturale din imaginile artistice se pot crea, cu o intervenție minimă din partea subiectului uman, opere de artă care continuă o anumită tradiție, fără să o copieze neapărat, producând opere noi într-un anumit stil sau chiar combinând o sumă de stiluri distincte.

Mai mult decât atât, până nu demult, discuția despre „artiști artificiali” sau „artiști robotici”, care pot crea opere de artă originale fără ajutor uman a fost o poveste care ținea mai degrabă de domeniul filmelor SF decât de realitate. Din anul 2019 însă, această poveste a devenit realitate, odată cu apariția primului robot-artist capabil să creeze artă originală și relevantă. Ai-Da, cum a fost numită, este primul robot umanoid care poate desena, picta, sculpta, participa la performance-uri și rosti prelegeri pe teme de artă, filosofie și inteligență artificială. Numită după Ada Lovelace, scriitoare și matematiciană care a trăit în secolul al XIX-lea, de numele căreia este legat primul algoritm gândit pentru a fi procesat de o mașină de calcul, Ai-Da este creația galeristului Aidan Meller, în colaborare cu cercetătorii în inteligență artificială ai Universității din Oxford. Pentru a putea picta și desena, Ai-Da se folosește de un braț robotic și de două camere de luat

419 Lev Manovich, *A.I. Aesthetics*, ed. cit. p. 23.

420 Lev Manovich, „Computer Vision, Human Senses, and Language of Art” in *AI & Society. Journal of Knowledge, Culture and Communication*, 2020.

421 Ibidem, p. 2.

422 Lev Manovich, „Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image Culture” in *Flash Art International*, nr. 316, Sept-Oct. 2017.

vederi amplasate în ochi, precum și de algoritmi complecși de inteligență artificială care îi permit abstractizarea imaginilor și redarea lor în operă după regulile cunoscute ale cromaticii și compoziției. Din anul 2019 până acum, ea a participat la multiple expoziții cu operele sale, a activat în performance-uri artistice și a susținut, alături de artiști și critici de artă, mai multe interviuri.

După cum se menționează și pe site-ul său, „în vremea avatarurilor (...) Ai-Da, ca artist robotic este foarte relevantă. Ea nu are viață, dar este o persoană cu care putem relaționa și căreia îi putem răspunde”⁴²³. Acest fapt ne pune într-o situație paradoxală, cu implicații filosofice importante, privitoare la definirea condiției umane și la care sunt, în cele din urmă, trăsăturile esențiale care ne definesc ca oameni. Este creativitatea un atribut specific uman? Ce se câștigă și ce se pierde din ideea tradițională de umanitate, în epoca inteligenței artificiale? Cum ne poate ajuta inteligența artificială să ne redefinim umanitatea și să ne raportăm mai bine la lumea tehnologică în care trăim?

În măsura în care inteligența artificială deja depășește performanțele umane în multe zone ale științei și artei, este posibil ca, pornind de la aceste întrebări, să trebuiască să redefinim locul omului în univers și importanța inteligenței artificiale pentru evoluția umanității înseși. Din aceste motive, inteligența artificială nu mai este doar un instrument tehnic, ci deja „joacă un rol important în viețile și comportamentele noastre culturale”⁴²⁴. Vorbim deja despre o „cultură artificială”, la care contribuim în fiecare clipă și care este posibilă datorită dezvoltării aplicațiilor care conțin algoritmi de inteligență artificială.

Cu toate acestea, mai sunt încă mulți pași de făcut în direcția unei culturi estetice construite în mod exclusiv pe bază de inteligență artificială. În primul rând, este nevoie ca algoritmi artificiali să fie învățați nu doar să „vadă” obiecte așa cum le vede ochiul uman, ci să vadă și presuposițiile culturale din spatele lor. Mai mult decât atât, pentru a fi siguri că nu introducem prejudecăți subiective în procesul informatic, trebuie ca bazele de date pe care sunt antrenați acești algoritmi să fie nestructurate de indivizii umani. Asta înseamnă că algoritmi estetici artificiali de mâine ar trebui să învețe nesupervizat să vadă obiectele *ca obiecte culturale*, nu ca simple clase de obiecte, nemarcate valoric. Pentru asta, algoritmul trebuie cumva să distingă, de exemplu, între un om reprezentat într-o operă de artă și un om surprins de o cameră de supraveghere pe stradă, atribuindu-i primului obiect o determinație valorică, iar celui din urmă nu. Deși, în principiu, aceste aplicații nu sunt imposibile, ele încă nu au fost dezvoltate de informaticieni.

Așa stând lucrurile, nu se poate aproxima când vom avea astfel de algoritmi inteligenți care să creeze opere de artă și analize estetice complet automat, pornind de la învățarea nesupervizată. Cu toate acestea însă, cert e

423 ai-darobot.com/about (ultima dată a accesării, 28 noiembrie 2021)

424 Lev Manovich, *A.I. Aesthetics*, ed. cit., p. 8.

că în această direcție se dezvoltă cercetarea din estetica inteligenței artificiale. Deja avem sisteme inteligente care pot genera opere de artă pe baza unui set de obiecte artistice *date*; deja avem algoritmi care, antrenați fiind cu baze de date structurate pe diferite categorii estetice sau curente artistice, pot emite o judecată estetică cuantificabilă privitoare la o operă de artă dată. Ceea ce nu avem este însă un sistem inteligent care să învețe nesupervizat să producă sau să analizeze opere de artă, survolând internetul și descoperind singur diversele categorii estetice.

Deși un vis al tuturor celor ce lucrează în domeniul esteticii inteligenței artificiale, un astfel de sistem, cel mai probabil, va trebui să mai aștepte noi dezvoltări în domeniul învățării nesupervizate și al vederii computaționale, astfel încât să se poată distinge diversele reprezentări artistice de reprezentările naturale. În vederea acestui lucru, este nevoie, pe de o parte, de o mai bună înțelegere a mecanismului prin care creierul nostru face anumite decizii estetice sau a modului în care creierul nostru creează, dar și o mai bună înțelegere interdisciplinară a patternurilor, normelor și ipotezelor culturale implicite în gândirea fiecăruia dintre noi. Din aceste motive, dezvoltarea inteligenței artificiale în domeniul esteticii nu va fi posibilă fără o puternică componentă neuroștiințifică și filosofică.

Anexă

George Dickie. Teme predilecte ale esteticii analitice (Traduceri)

Estetica analitică, similar esteticii continentale, explorează o serie de teme predilecte care se află într-o dezbateră continuă în interiorul comunității de filosofi profesionalizați în filosofia artei și estetică din spațiul anglo-saxon. O radiografie a acestor dezbateri o propune George Dickie, cum am remarcat, autorul celei mai influente teorii în lumea esteticii analitice, teoria instituțională a artei, expuse în lucrarea *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach* ⁴²⁵.

Urmându-l îndeaproape pe Dickie vom traduce și adapta în limba română o serie de capitole din această lucrare standard a esteticii analitice, în scopuri didactice, pentru uzul în cadrul orelor de seminar. Fiind o traducere de lucru, nefăcută în scopuri de cercetare, ne-am luat libertatea de a elimina trimerurile bibliografice și aparatul critic. Ne vom opri la câteva teme după cum urmează: problematica atitudinii estetice, metacriticismul, critica intenționalismului în teoria estetică, simbolismul în artă, teoriile metafoarei, teoriile evaluării artei și teoria instituțională.

În cele ce urmează vom traduce și vom adapta în limba română textul lui George Dickie, din capitolul al III-lea *The aesthetic attitude in the Twentieth Century* pp. 28-30.

1. Teorii ale atitudinii estetice

Din tradiția de gândire a afectivității de la Schopenhauer încoace, s-a dezvoltat o colecție de teorii numite „teorii ale atitudinii estetice”.

Acest capitol este dedicat discuției asupra celor trei versiuni ale teoriei atitudinii estetice. Prima atitudine este cea a *teoriei distanței psihice*, a lui Edward Bullough, teorie ce a fost publicată în primii ani ai secolului al XX-lea. Articolul lui Bullough a fost retipărit în cele mai multe antologii de estetică și a avut o influență considerabilă. A doua atitudine este *teoria atenției dezinteresate*, o descendentă a teoriei lui Bullough, teorie ce are mulți adepți. Voi prezenta acest punct de vedere așa cum a fost el apărut de Jerome Stolnitz și Eliseo Vivas. A treia teorie a atitudinii este reprezentată de explicația lui Virgil Aldrich, cel care pune noțiunea de *a vedea ca în centrul teoriei sale*.

Fiecare dintre cele trei versiuni prezentate aici susține că o persoană poate *face ceva* (pentru a realiza distanța, pentru a percepe în mod dezinteresat sau numai pentru a privi) care să schimbe orice obiect perceput într-un obiect estetic.

a. Starea Estetică: Distanța Psihică

Edward Bullough introduce conceptul de „distanță psihică”, utilizând drept exemplu aprecierea fenomenului natural, preferat lucrării de artă. El ne invită să nu uităm cât de plăcute pot fi diferite aspecte ale ceții pe mare, chiar dacă poate fi periculos când te afli într-o asemenea situație. Bullough scrie:

Distanța este produsă, în primă instanță, de așezarea fenomenului, să-i spunem așa, în zona de repaus a sinelui nostru practic, actual, permițându-i să stea în exteriorul contextului nevoilor noastre personale, și încheie – pe scurt, privindu-l „obiectiv”, așa cum a fost adesea numit, permițând din partea noastră numai asemenea reacții care accentuează trăsăturile „obiective” ale experienței.⁷

Distanța are un aspect inhibitor, o „așezare” [a fenomenului] în zona de inactivitate față de sinele nostru practic, adevărat. Starea psihologică de inhibare poate fi indusă printr-o acțiune a receptorului sau poate fi o stare psihologică în care este inclus cel ce percepe; odată ce starea s-a produs, un obiect poate fi apreciat din punct de vedere estetic. „Distanța”, pentru Bullough, este numele stării psihologice ce se poate realiza, dar care se poate și pierde. El descrie două moduri în care distanța se poate pierde, numindu-le cazuri de „supra-distanțare” și „sub-distanțare”. Exemplul său de sub-distanțare este exemplul soțului gelos la un spectacol cu *Othello*, soț care se tot gândește cu suspiciune la comportamentul propriei soții. Sheila Dawson, urmașă a lui Bullough, dă ca exemplu de supra-distanțare cazul în care o persoană este interesată mai ales de detaliile tehnice ale spectacolului.

Este semnificativ faptul că Bullough folosește aprecierea unei entități naturale care amenință siguranța observatorului (ceața pe mare) pentru a introduce teoria lui asupra distanței psihice. Pare natural să considerăm că există un fenomen psihologic care, într-un fel sau altul, înlătură amenințarea de a răni un observator, așa că acela sau aceea poate aprecia calitățile unei entități amenințătoare – cum este ceața pe mare.

Explicația lui Bullough amintește de teoria lui Schopenhauer despre sublim. Schopenhauer vorbește despre detașarea forțată a voinței (eu-lui) necesară pentru aprecierea unui obiect amenințător și sublim. Dar, oare este nevoie să pretindem un tip special de acțiune numit „distanțare” și un tip special de stare psihologică numită „situarea la distanță” pentru a explica faptul că noi putem uneori să apreciem caracteristicile lucrurilor amenințătoare? Nu ar fi mai simplu și mai economic să explicăm acest fenomen în termenii *atenției*, adică un caz de concentrare a atenției asupra unora dintre caracteristicile, să spunem, unei ceți pe mare și de ignorare a altora?

De fapt, cineva ar putea fi pe deplin și dureros de conștient de pericolul situației și, totuși, să aprecieze unele dintre caracteristicile unui lucru cum este ceața pe mare. Desigur, nu avem nici un folos în a fi, din punct de vedere teoretic, economi, dacă ignorăm realitatea. Aspectul ar trebui, probabil, tratat din punct de vedere introspectiv. Săvârșim noi, pentru a aprecia

un anumit obiect, un act special de distanțare? Sau, dacă într-un caz dat nu se pune problema unei acțiuni, suntem vreodată induși în starea de a fi la distanță în momentul când suntem confrunțați cu o lucrare de artă sau cu un obiect natural? Se pare că nici una din aceste două stări nu se produce.

Deși teoria distanței psihice pare să aibă o oarecare plauzibilitate inițială când i se cere să se confrunte cu obiecte naturale amenințătoare, totuși, atunci când este folosită pentru a explica relația noastră cu lucrările de artă, are foarte puțin din aceasta. Soțul gelos din *Othello* nu este cineva care a pierdut sau care nu a reușit să realizeze ceva (distanța psihică), el este, pur și simplu, cineva care, din motive străine lui însuși, are dificultăți în a fi atent la acțiunea de pe scenă. Un caz ipotetic, utilizat frecvent pentru a ilustra teoria, este acela al unui spectator care urcă pe scenă pentru a o salva pe eroina aflată în primejdie. Se spune că o asemenea persoană ar fi pierdut distanța psihică, dar, o explicație mai bună ar fi aceea că el și-a pierdut mințile ori nu mai ține cont de regulile și convențiile care guvernează situațiile din teatru, în acest caz fiind vorba despre regula care interzice spectatorilor să se amestece în acțiunile actorilor.

Similar cu acestea, există convenții și reguli stabilite pentru fiecare formă de artă. Sigur, în cazul unor producții teatrale contemporane, participarea spectatorilor este chiar invitată și așteptată. Unul dintre exemplele neipotetice, folosit de unii apărători ai distanței psihice pentru a ilustra modul în care starea psihologică funcționează, aruncă, de fapt, suspiciunea asupra teoriei. Atât Sheila Dawson, urmașa lui Bullough, cât și Susanne Langer, al cărei punct de vedere, cum că arta este iluzie, este, într-un fel, similar teoriei lui Bullough, folosesc scena din *Peter Pan* în care Peter Pan se întoarce către public și îl roagă să bată din palme pentru a salva viața lui Tinkerbelle. Aceste teoreticiene susțin că acțiunea lui Peter Pan distruge distanța psihică (sau iluzia necesară) și este un moment „când cei mai mulți dintre copii ar vrea să plece pe nesimțite de la teatru, și nu puțini plâng, nu pentru că Tinkerbelle ar putea muri, ci pentru că magia a dispărut”.

Se susține că, de fapt, un mijloc teatral distruge sau afectează grav statutul lui *Peter Pan* ca obiect estetic, ca obiect al aprecierii estetice și al experienței estetice. Dar, înaintea oricăror concluzii teoretice trase din acest fapt presupus, ar trebui să se afle dacă acei copii sunt, într-adevăr, făcuți să se simtă „nefericiți”¹¹ din cauza acțiunii lui Peter Pan și dacă vor, într-adevăr, să plece de la spectacol. De fapt, copiii răspund cu entuziasm la apelul de a participa la piesă. Langer își amintește că, în copilărie, acest apel o făcea să sufere, dar mai spune și că ceilalți copii aplaudau și se distrau! Dacă, în tragerea concluziilor teoretice, am ține cont de răspunsurile prezente, ar părea cel mai plauzibil să dezvoltăm teoria în conformitate cu răspunsul dat de majoritatea covârșitoare a copiilor. În plus, dacă reflectăm puțin, înțelegem că multe piese și filme care sunt apreciate în mod deosebit, beneficiază de astfel de procedee ca cel din *Peter Pan* – de exemplu: *Orașul nostru*, *Gustul mierii* și *Tom Jones*.

Dacă Bullough ar fi început prin a analiza ceea ce poate fi numit „cazuri neprimejdioase”, așa cum este admirarea unei picturi ce reprezintă un

vas cu flori, și nu cazurile amenințătoare, cum este ceața pe mare și soțul gelos la *Othello*, el nu ar fi simțit nevoia unui mecanism mental care să blocheze gândurile (de exemplu, acela al unei soții suspectate) și acțiunile (cum ar fi evitarea pericolelor unei ceți pe mare).

Dacă teoria distanței psihice ar fi doar un mod complicat de a vorbi despre participarea sau neparticiparea la lucruri care induce în eroare, ar exista mai puține motive de a fi preocupați de ea. Susținătorii acestei teorii o văd ca pe un prim pas, unul cheie al unei teorii estetice, și se susține că aceasta ar avea implicații pline de consecințe. Cazul spectacolului *Peter Pan* arată că este gândit ca fiind o teorie ce poate furniza o bază pentru evaluarea lucrărilor de artă. Se crede, de asemenea, că, fiind într-o stare de distanță psihică, aceasta ar putea releva proprietățile unei lucrări de artă care aparțin, în mod just, obiectului estetic, adică acele proprietăți către care noi ar trebui să ne îndreptăm atenția și din care ar trebui să derive experiența noastră estetică. Pe scurt, se crede că orientările de fond pentru critica artei și aprecierea ei pot deriva din natura unei anumite stări psihologice. Dacă o asemenea stare nu există, atunci această abordare a problemei se află în dificultate.

b. Conștiința Estetică: Atenția Detașată

Părerea că acest concept al esteticului poate fi definit în termenii atenției dezinteresate este o consecință atât a teoriei distanței psihice, cât și a noțiunii de lipsă de interes, în teoriile despre gust ale secolului al XVIII-lea. Dar, în timp ce „distanța psihică” se presupune că numește o acțiune specială sau o stare psihologică, „atenția detașată” se presupune că numește acțiunea obișnuită de participare făcută într-un mod special. Puterea de convingere a acestei versiuni a atitudinii estetice depinde în întregime de claritatea și validitatea descrierilor cu privire la presupusa atenție detașată asupra artei și naturii.

Înainte de a începe o discuție asupra atenției detașate, va fi util să discutăm cele două perechi de concepte: interesat-dezinteresat (detașat, imparțial, nepărtinitor, neutru, nepasionat,) și interesat-neinteresat (plictisit, blazat, apatic, indiferent, neimplicat).

Înțelesurile perechii interesat-detașat includ noțiuni ca interes financiar, parțialitate, imparțialitate și/sau egoism și altruism. Astfel, cineva este parte interesată în ceea ce privește o anumită companie atunci când acesta posedă acțiuni în companie și are, deci, un motiv egoist pentru ca acea companie să fie prosperă, sau cineva este parte interesată atunci când este posibil viitor jurat într-un proces în care acuzatul îi este prieten, rudă sau cunoștință. O persoană imparțială (dezinteresată) este diferită de o persoană implicată (interesată).

Sensul perechii interesat-plictisit (neinteresat) include noțiunile de preocupare și atenție. Astfel, cineva este interesat, să zicem, de o carte, dacă el este preocupat de carte sau atent la cartea respectivă, adică are ca obiectiv lecturarea cărții. O persoană este indiferentă față de o carte, dacă ea este

neinteresată de acea carte, adică nu reușește să o citească după ce a început-o. Oamenii folosesc uneori termenul „dezinteresat” pentru a desemna ceea ce înseamnă „neinteresat”, adică pentru a spune că există o indiferență într-o anumită situație, dar această utilizare ratează o importantă distincție. Dacă distincția între cele două perechi de noțiuni se păstrează, se poate vedea cum o persoană poate fi, în același timp, atât *interesată* de ceva, cât și *detașată* în ceea ce privește acel ceva. De exemplu, un jurat poate fi foarte interesat de cazul în care se află pe rol, adică atent la caz și implicat, și, în același timp, să fie imparțial, adică să nu aibă un motiv egoist legat de caz. Așadar, dezinteresarea în sensul interesat-detașat este cea importantă pentru discuția asupra teoriilor atitudinii estetice.

Definiția lui Jerome Stolnitz asupra atitudinii estetice poate fi considerată o definiție standard. El consideră atitudinea estetică drept „atenție detașată (fără scop ulterior) și înțelegătoare față de ceva și contemplarea oricărui obiect, indiferent de conștientizare, de dragul obiectului în sine. Concepția lui Eliseo Vivas asupra atitudinii estetice este similară celei a lui Stolnitz. Vivas folosește termenul „intransitiv” în locul lui „detașat” pentru a se referi la modul crucial de atenție, dar cei doi termeni au, în esența lor, același înțeles.

Să trecem în revistă câteva cazuri folosite pentru a ilustra teoria atenției detașate asupra esteticului. Să presupunem că Ana ascultă muzică cu scopul de a face o analiză a acelei bucăți muzicale pentru un examen. Deoarece Ana are un scop ulterior, presupunem că ea nu ascultă muzica în mod detașat (neutru). Atenția Anei față de muzică trebuie, deci, să fie interesată, așa cum este ea în contrast cu atenția detașată (imparțială). Să presupunem că Bob privește o pictură, iar o siluetă zugrăvită în aceasta îi amintește, deodată, de cineva cunoscut. Bob se gândește la cunoștința sa sau, poate, chiar povestește despre această cunoștință în timp ce se află în fața picturii. Bob folosește acum pictura ca pe un vehicul pentru asociațiile făcute de el și, probabil, presupunem noi, privește pictura într-un fel interesat.

Atenția detașată versus atenția interesată este o distincție aplicată de susținători, într-un mod destul de general, la experiența dobândită în artă, dar, probabil, un alt exemplu va fi suficient pentru scopurile prezente. Eliseo Vivas citează un număr de moduri în care literatura captează, tranzitiv sau interesat, atenția: când este citită drept istorie, critică socială, mărturie asupra nevrozei unui autor sau atunci când este punct de plecare pentru asociații libere, necontrolate de lucrarea literară. Să ne amintim că acestea ar trebui să fie căi non-estetice de a trata literatura, și, în consecință, obiectele unei asemenea atenții nu sunt, în mod necesar, obiecte estetice. În concordanță cu această teorie, o lucrare de artă sau un obiect natural poate să fie sau nu un obiect estetic, în funcție de felul în care este abordat: implicat sau detașat. Același obiect poate fi obiect estetic într-un anumit moment și să nu mai fie în altul.

Teoria atenției dezinteresate sau intransitive susține că există cel puțin două tipuri distinctive ale atenției și că acest concept al esteticului poate fi

definit de unul dintre ele. Susținătorii acestei teorii explică atenția dezinteresată într-un mod negativ, descriind și dând exemple cu ceea ce aceasta *nu* este, adică exemple de atenție interesată. Să presupunem că, dacă putem clarifica natura atenției interesate, vom avea cel puțin o idee despre ceea ce este atenția dezinteresată. Întrebarea esențială este, apoi: sunt cazurile citate drept exemple de atenție interesată față de lucrări de artă, cazuri autentice ale unei variante de atenție? Probabil că există un singur tip de atenție.

Să luăm cazul lui Bob, care a început să imagineze sau să spună povești în timp ce privea o pictură. Deși Bob stă în fața picturii, cu ochii îndreptați spre ea, el nu este atent la ea. El este atent la obiectele despre care povestește. Deci, acest caz de pretinsă atenție non-dezinteresată față de pictură se dovedește a fi un caz de neatenție, și nu un caz de atenție specială. Într-un alt caz, Bob ar putea, să zicem, să spună o poveste, dar, în același timp, să fie atent și la pictură. Chiar și în acest caz, totuși, nu avem nici un motiv să credem că este implicat mai mult decât un fel de atenție.

Să luăm cazul Anei, care ascultă muzică pregătindu-se pentru examen. Ea ar putea avea motive pentru ceea ce face, acestea fiind diferite de cele ale unei persoane care ascultă muzică fără alte motive ulterioare, dar asta ar însemna că cele două persoane sunt *atente* într-un mod diferit? Amândouă s-ar putea bucura de muzică sau ar putea fi plictisite de ea, indiferent care ar fi motivele lor. În ambele cazuri, atenția poate devia, reînvia, se poate împrăști și așa mai departe. Deci, cu toate că este desigur ușor să înțelegem ce înseamnă a avea motive diferite, nu este ușor să înțelegem cum pot aceste motive să afecteze natura atenției. Diversele motive pot direcționa atenția spre obiecte diferite, dar activitatea atenției, în sine, rămâne aceeași.

În cele din urmă, să ne gândim la controversele lui Vivas asupra literaturii ca obiect estetic. Un semnal, care indică faptul că ceva este greșit în legătură cu teoria atenției dezinteresate, este pretenția lui Vivas că această concepție asupra esteticului afirmă, pe bază de argumente, că „romanul *Frații Karamazov* nu poate fi citit ca artă, adică nu poate fi experimentat ca obiect estetic. Deoarece acest roman este unul cunoscut, trebuie să fie, cu siguranță, un exemplu paradigmatic al unui obiect estetic, și orice teorie care neagă acest lucru trebuie să fie suspectă.

De ce, în conformitate cu Vivas, acesta nu este obiect estetic? Probabil, pentru că el crede că întinderea și complexitatea acestuia împiedică atenția intransitivă, dar, cel mai probabil, pentru că cineva ar putea, cu greu, să-l lectureze, într-o anumită măsură, ca pe o critică socială, aceasta fiind una dintre căile prin care Vivas menționează că literatura este o cale non-estetică de abordare. Dar, sunt tipurile de exemple menționate de Vivas, de fapt, cazuri de atenție tranzitivă sau interesată în raport cu operele literare? Două dintre cazurile presupuse de participare interesată față de o operă literară sunt, de fapt, modalități de a *nu participa* la acea lucrare. Folosirea lucrării drept punct de plecare către asociațiile libere, necontrolate de lu-

crarea literară, este un simplu caz de pierdere a contactului cu lucrarea și încetarea atenției față de aceasta.

În mod similar, folosirea lucrării pentru a defini nevroza autorului este o cale de detașare față de lucrare, și nu una specială de atenție față de aceasta. În unele cazuri, cineva ar putea acorda atenție în mod obișnuit unor aspecte ale lucrării și, în același timp, să fie atent (să se gândească despre) și la nevroza autorului acesteia. Acestea ar putea fi cazuri de distragere (perturbarea atenției) parțială. În alte cazuri, distragerea ar putea fi completă, nevroza autorului devenind singurul obiectiv al atenției.

Celelalte două cazuri presupuse de atenție interesată – citirea literaturii ca istorie sau ca și critică socială – sunt destul de diferite și nu sunt cazuri de perturbare a atenției. Operele literare conțin, uneori, referințe istorice și critică socială. Să presupunem că, lecturând o lucrare, să zicem, de istorie, înseamnă să fim conștienți că această referire istorică este făcută de lucrare și că, poate, referința este corectă sau incorectă.

Cum diferă atenția cuiva, în acest caz, de atenția dată atunci când cineva nu este conștient de referința la istorie sau atunci când avem de-a face cu o lucrare, în întregime, de ficțiune? Să admitem faptul că, citind o carte de istorie, înseamnă să o citim, pur și simplu, doar ca pe o lucrare de istorie. Chiar și acest mod de a citi nu presupune un tip special de atenție; înseamnă că doar un singur aspect al lucrării va fi luat în seamă și că celelalte aspecte ale lucrării vor fi omise ori ignorate.

Conținutul critic, istoric sau social, în cazul în care există, într-o operă literară, este o parte a lucrării (deși numai o parte), și, orice încercare de a afirma că acesta nu ar fi, cumva, o parte a obiectului estetic, când alte aspecte ale lucrării sunt, pare stranie. De ce ar trebui, să zicem, să fie separat un aspect atât de important, cum este critica socială, de obiectul estetic? Teoreticianul atenției detașate argumentează că o asemenea separare este împlinită de o distincție perceptuală – un anumit tip de atenție poate accepta ca pe obiecte ale ei numai anumite tipuri de obiecte. Există, totuși, îndoieli serioase că asemenea tip de atenție ar exista.

Pretinsele cazuri ale atenției interesate pot fi rezumate după cum urmează: atenția Anei pentru muzică s-a dovedit a fi întocmai ca și atenția oricărui alt ascultător; „atenția interesată” a lui Bob față de pictură s-a dovedit a fi un caz de neparticipare (acordare a atenției); asociațiile libere și diagnosticarea nevrozei autorului s-au dovedit, și ele, a fi cazuri de neparticipare; atenția acordată conținutului istoric sau critic s-a dovedit a fi unilaterală – îndreptată spre un singur aspect al literaturii. Multe alte exemple pretinse de atenție interesată ar putea fi discutate, dar, dacă cele analizate sunt tipice, teoria atenției detașate nu poate fi o explicație corectă a atitudinii estetice și nu poate fi folosită drept bază pentru descrierea conceptului de obiect estetic.

c. Percepția Estetică: „Văzând ca...”

Virgil Aldrich a dezvoltat o teorie estetică pornind de la una din noțiunile filosofiei lui Ludwig Wittgenstein. Opinia lui Aldrich este o teorie a atitudinii estetice, deoarece el pretinde că este ceva ce un subiect *face* sau care se întâmplă subiectului care determină dacă un obiect este obiect estetic sau nu. Deoarece teoriile discutate anterior folosesc noțiunea de stare psihologică specială sau un tip special de atenție, opinia lui Aldrich conchide că este *un mod estetic de percepție*.

Cu toate că nu le-a folosit în teoria estetică, Wittgenstein le-a numit atenția pentru reprezentările ambigue. Un desen de linie ce poate apărea, uneori, ca niște trepte văzute de deasupra, iar alteori, ca trepte văzute de dedesubt, este un exemplu de reprezentare ambiguă. Cea pe care Wittgenstein a făcut-o celebră este „rața-iepure”: un desen ce era văzut, uneori, ca un cap de rață, iar alteori, ca un cap de iepure. Aldrich ne conduce la teoria lui printr-o discuție despre reprezentările ambigue, observând că trei lucruri pot fi distinse în cazul unor astfel de reprezentări. Acestea sunt: (1) desenul liniilor făcute pe hârtie, (2) reprezentarea, să zicem, a unei rațe și (3) cealaltă reprezentare, de data aceasta, a unui iepure. Nimic din ceea ce Aldrich spune despre reprezentările ambigue și noțiunea de „văzând ca”, ce este folosită în descrierea unor asemenea reprezentări, nu este controversat.

Aldrich își dezvoltă teoria estetică făcând o paralelă cu fenomenul perceptual al reprezentărilor ambigue. El declară că teoreticienii anteriori au greșit când au crezut că există un singur mod de percepție. El susține că sunt două: modul estetic de percepere și modul non-estetic de percepere. Mai departe, el denuște modul non-estetic „observație”, iar pe cel estetic, „înțelegere”. *Observația* și obiectul ei, pe care Aldrich îl cataloghează drept „obiect fizic”, se află în paralel cu vederea uneia dintre reprezentări, să zicem, rața. *Înțelegerea* și obiectul ei, pe care Aldrich îl denuște „obiect estetic”, se află în paralel cu vederea unei alte reprezentări, să zicem, iepurele. Paralela cu desenul ambiguu este denumită de Aldrich „obiect material”. Un obiect material este văzut ca obiect fizic, atunci când este observat, și ca obiect estetic, atunci când este înțeles.

Teoria lui Aldrich oferă o soluție elegantă la problema obiectului estetic și, din acest punct de vedere, este admirabilă. Ea evită orice angajament (implicare) față de atenția detașată sau de distanța psihică, care, după cum s-a văzut, implică dificultăți. În cele din urmă, se adeverește a fi o evoluție de la una dintre cele mai puternice și influente mișcări filosofice ale secolului al XX-lea, filosofia lui Wittgenstein. Există, totuși, vreun motiv să credem că teoria lui Aldrich este adevărată? Ne oferă el, pentru părerea lui controversată, dovada că există cu adevărat două moduri de percepție? Aldrich afirmă, în mod explicit, că remarcile lui despre reprezentările ambigue nu au rolul de a constitui o dovadă pentru teoria lui estetică: ele doar i-au sugerat lui această teorie. Lipsa unei relații bazate pe mărturie între cele două trebuie, totuși, clarificată. Faptul că un simplu desen poate funcționa alternativ ca două reprezentări nu constituie o dovadă

pentru cele două moduri de percepție. De exemplu, vederea reprezentării raței este întocmai ca și vederea reprezentării iepurelui în ceea ce privește percepția vizuală. Numai un tip de percepție este implicat, deși percepția are două obiecte (reprezentări).

Noțiunea de *văzând ca* poate fi folositoare, căci ne dă posibilitatea analizei conceptului reprezentării, dar asta este cu totul altă chestiune. Fenomenul reprezentărilor ambigue este considerat a fi un fel de model pentru teoria lui Aldrich. Totuși, nu este nici măcar un model complet, pentru că nu există două tipuri de percepție implicate în observarea unor reprezentări ambigue.

Singura dovadă pe care Aldrich o dă pentru teoria sa, în cartea în care el își stabilește propria opinie, este următorul exemplu pretins al percepției estetice.

Să luăm exemplul unui oraș întunecat și al unui cer palid la apus, care se întâlnesc la orizont. Din punct de vedere pur estetic, zona de luminată aflată deasupra zigzagurilor orizontului captează punctul de vedere. Cerul este mai apropiat de privitor decât zona întunecată a clădirilor. Aceasta este dispoziția acestor lucruri materiale în spațiul estetic.

Aproape oricine ar fi de acord că experiența descrisă în acest pasaj este o experiență ce are valoare estetică. Fără îndoială, de asemenea, cerul ar părea să fie mai aproape de privitor decât clădirile, care, de fapt, sunt mai aproape. Faptul că lucrurile par diferite și că relațiile vizuale par să se schimbe în funcție de condițiile variabile de lumină, nu reprezintă un motiv pentru a crede că există două moduri de percepție, că o persoană poate percepe ceva sau nu, întocmai ca un aparat aflat în funcțiune sau scos din funcțiune.

La sfârșitul exemplului cu orașul în amurg, Aldrich face o caracterizare generală a percepției estetice, sugerând că ceva este în neregulă cu întreaga abordare. El scrie că percepția estetică „este, dacă vrei, un mod «impresionist» de a privi, dar, totuși, un mod de percepție.”¹⁵ Indiferent dacă are sau nu rost să vorbim despre un mod impresionist de a privi, nu este cazul, cu siguranță, ca toate experiențele pe care le numim estetice să fie și impresioniste, deși unele chiar sunt. Ce este impresionist când urmărim *Hamlet*, când ne uităm la o vază Ming sau atunci când privim o pictură de Rembrandt? Ce este impresionist atunci când *privim* o pictură impresionistă sau când ascultăm muzică impresionistă?

La câțiva ani după publicarea cărții sale, Aldrich a oferit un alt exemplu pentru a-și ilustra percepția estetică și pentru a servi ca dovezi în teoria lui.¹⁶ El își amintește cum privea, în lumină, fulgii de zăpadă căzând noaptea. Dacă își concentra privirea într-un punct din întuneric aflat în spatele fulgilor, fulgii păreau să aibă formă de cometă, cu cozile în sus. Aldrich numește acesta un mod „impresionist” de a privi fulgii, și îl opune modului obișnuit de a-i privi. Cazul fulgilor este diferit de cel al orașului la apus prin aceea că observatorul chiar face ceva – își concentrează privirea. Cu toate acestea, cazul fulgilor de zăpadă nu poate fi folosit drept mărturie pentru teoria existenței celor două moduri de percepere. Nu ne îndoim de

adevăruț faptul că, atunci când, privind fulgii, ne concentrăm atenția în spatele lor, este plăcere estetică, așa cum este adevărat și faptul că fulgii pot crea plăcere estetică și atunci când îi privim în mod obișnuit. Există multe șiretlicuri pe care cineva le poate face și care pot induce calități perceptive noi și neobișnuite. Cineva ar putea să privească fulgii (sau o pictură) pe furiș, ar putea să-i privească folosind un telescop sau un microscop, ar putea să le privească sub influența drogurilor ș.a.m.d. Nici unul dintre aceste trucuri nu ne ajută să scoatem în evidență tocmai acele calități conceptuale numite „plăceri estetice”. Unele dintre aceste lucruri ar putea fi utile în diferite ocazii – ca atunci când privim pe furiș o pictură pentru a vedea detaliile ce ne ajută să înțelegem compoziția sau structura ei. Totuși, nu folosim des aceste trucuri când privim picturi, când vizionăm piese de teatru etc. Modul „impresionist” de a privi fulgii nu este unicul mod estetic de a privi, precum este impresionist modul de a privi orașul la apus. Se poate trage concluzia că Aldrich nu ne-a oferit o dovadă rezonabilă care să susțină veridicitatea teoriei sale.

d. Concluzii

Teoriile atitudinii estetice ale secolului al XX-lea au crescut din asemenea teorii ale secolului al XIX-lea, cum este cea a lui Schopenhauer, cu insistența ei pe estetic ca stare de contemplare involuntară, non-practică. Aceste teorii au rădăcini chiar în noțiunea dezinteresului, din secolul al XVIII-lea. Teoriile atitudinii estetice împart cu teoriile gustului din secolul menționat opinia că o analiză psihologică este drumul către teoria corectă. Dar ele resping presupunerea, caracteristică secolului al XVIII-lea, că unele trăsături ale lumii, cum ar fi uniformitatea în varietate, atrag răspunsul estetic sau de gust. Teoriile atitudinii estetice împart cu teoriile estetice din secolul al XIX-lea opinia că orice obiect (cu rezerve în ceea ce privește obscenul și dezgustătorul) poate deveni obiect de apreciere estetică. Dar, ele resping supoziția secolului al XIX-lea, cum că teoria estetică trebuie introdusă într-un sistem metafizic cuprinzător, de exemplu, sistemul filosofic al lui Schopenhauer.

Teoriile atitudinii estetice au trei scopuri principale. Primul și cel mai important – ele încearcă să izoleze și să descrie factorii psihologici care constituie atitudinea estetică. Al doilea – ele încearcă să dezvolte o concepție a obiectului estetic drept acela care este obiectul atitudinii estetice. Al treilea, ele încearcă să explice experiența estetică, percepând-o ca pe o experiență derivată dintr-un obiect estetic. Pentru aceste teorii, un obiect estetic are funcția de a fi un bun loc geometric al aprecierii și criticii (critica înțeleasă ca incluzând descrierea, interpretarea și evaluarea). Pentru aceste teorii, conceptele atitudinii estetice și obiectul estetic au o funcție normativă. Adică se presupune că ele, cumva, ne conduc atenția spre calitățile artei și naturii, care sunt „relevante din punct de vedere estetic” și, prin urmare, servesc drept bază pentru critică. Să ne amintim cum se credea că acel concept al distanței psihice avea implicații evaluative pentru *Peter Pan*

și că ideea percepției dezinteresate avea implicații evaluative pentru *Frații Karamazov*. Teoriile atitudinii estetice susțineau că aceste lucrări de artă conțin elemente care sunt nu numai irelevante din punct de vedere estetic, ci și distructive, în mod pozitiv, față de valorile estetice. Se pare că fiecare din aceste trei versiuni influente ale atitudinii estetice implică dificultăți fundamentale. Dacă așa stau lucrurile, atunci pare rezonabil să tragem concluzia că și conceptul atitudinii estetice despre obiectul estetic, alături de teoria criticii și experiența estetică, se află, și el, în dificultate. Există, oare, o alternativă viabilă care să ne ofere un concept al obiectului estetic și o bază pentru teoria criticii? Metacriticismul pare să fie o asemenea alternativă – după părerea unora.

2. Metacriticismul. O alternativă la teoria atitudinii estetice

(Traducere din George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997 – Cap. 4: *Metacriticism: Alternative to Aesthetic Attitude*, pp. 39-43)

Dacă ar fi să repetăm ce s-a spus anterior, metacritica este activitatea filosofică care are drept scop analiza și clarificarea conceptelor de bază pe care criticii de artă le folosesc atunci când descriu, interpretează ori evaluează anumite lucrări de artă. Teoria lui Monroe Beardsley asupra obiectului estetic va fi discutată și criticată în acest capitol. Acest lucru nu sugerează că opinia lui Beardsley este singura teorie metacritică posibilă asupra obiectului estetic.

Versiunea lui Beardsley este, totuși, singura care este elaborată aproape în totalitate. Rezumatul teoriei lui Beardsley prezentată aici are două diferențe față de prezentarea sa originală. Mai întâi, el nu formulează explicit *criteriile* implicite în argumentarea lui, așa cum este făcută aici. În al doilea rând, teoria, așa cum este prezentată aici, se referă numai la lucrări de artă și nu discută despre obiectele naturale. Nici una dintre aceste două diferențe nu profanează spiritul ori intenția teoriei sale.

Beardsley împarte cu teoreticienii atitudinii estetice supoziția că există o cale clar-definită de a distinge obiectele estetice de toate celelalte lucruri, dar el nu încearcă să folosească noțiunea de atitudine estetică pentru a face această distincție. Deși nu formulează explicit criteriile în dezvoltarea teoriei sale asupra obiectului estetic, Beardsley folosește implicit trei criterii: claritate, perceptibilitate și ceea ce el numește considerarea proprietăților de bază ale domeniilor perceptuale.

Deși, fără îndoială, el are asta în minte de la început până la sfârșit, criteriul clarității este cel mai evident folosit în legătură cu argumentul lui

Beardsley cum că intenția artistului (ce are în vedere artistul să facă) nu este parte a obiectului estetic. Pe scurt, argumentul lui este că, deși intenția artistului este, în mod cauzal, legată de opera de artă pe care artistul o produce, o intenție este *distinctă de* (nu face parte din) lucrarea în sine. Opinia lui este că, dacă ceva nu este parte a unei lucrări de artă, nu poate fi nici parte a obiectului estetic al acelei lucrări. Beardsley mai are multe alte lucruri de spus despre acest subiect, dar aceasta este esența argumentării sale.

Criteriul clarității, ca și condiția necesară pentru obiectele estetice, ar putea fi formulat în felul următor: dacă ceva este parte a unui obiect estetic, atunci el trebuie să fie (este) parte (nu o formă distinctă) a lucrării de artă.

Acest criteriu funcționează pentru a *exclude* lucruri – intențiile artistului, de exemplu – din obiecte estetice. (O analiză a conceptului „lucrare de artă” nu va fi dată până mai târziu, dar expresia „lucrare de artă” este folosită aici în sensul clasificator, non-evaluativ, și nu este folosită ca sinonim pentru „obiect estetic”.) Să ne amintim că discuția actuală asupra obiectelor se limitează la domeniul artei. Obiectele naturale, desigur, pot să fie obiecte estetice, dar ele nu sunt incluse în discuție aici. O scurtă remarcă legată de obiectele naturale ca obiecte estetice va fi făcută la sfârșitul acestui capitol.

Dacă presupunem că acest criteriu al clarității este acceptabil și că aplicarea lui în cazul referitor la intenție este corectă, este clar că avem nevoie de mai mult pentru a clarifica aspectele diferite ale lucrărilor de artă. Este evident că ar fi greșit să luăm multe din aspectele lucrărilor de artă drept părți ale obiectelor lor estetice. De exemplu, culoarea de pe spatele unei picturi sau activitățile celor din spatele scenei la reprezentarea unei piese nu sunt, cu siguranță, obiecte demne de apreciere și critică.

Mergând pe o lungă tradiție care pune în evidență importanța elementelor senzoriale în estetică, Beardsley încearcă să folosească distincția dintre perceptibil și non-perceptibil și, de asemenea, să facă perceptibilitatea o condiție necesară a obiectelor estetice.

Criteriul de perceptibilitate poate fi formulat astfel: dacă ceva este parte a unui obiect estetic, atunci el trebuie să fie (este) perceptibil în condițiile normale de experimentare, de simțire a tipului de artă în discuție.

Stabilirea condițiilor normale trebuie adăugată, deoarece, spre exemplu, culoarea de pe spatele unei picturi este perceptibilă, dar nu în condiții normale de observare a picturilor. Acest al doilea criteriu funcționează pentru a *exclude* lucrurile din obiectele estetice.

Vom examina acum câteva cazuri pentru a ilustra modul în care criteriul de perceptibilitate ar trebui să funcționeze și cum dificultățile apar în anumite circumstanțe.

Mai întâi, să luăm exemplul ajutoarelor din spatele scenei în producțiile teatrale tradiționale. Deși munca lor este necesară pentru o reprezentație a actorilor, activitatea acestor ajutoare nu face parte din obiectele estetice ale pieselor de care sunt legate. Reprezentația acestor ajutoare este parte a unei lucrări de artă, în sensul larg, adică nu este *distinctă* de o lucrare de artă, deci nu este exclusă de criteriul clarității. În condiții normale, munca acestora nu este *percepută* de către public. Reiese, în mod deductiv, din criteriul

perceptibilității al lui Beardsley, că munca ajutoarelor nu este parte a unui obiect estetic așa cum este ilustrat de următorul argument valabil:

1. Dacă ceva este parte a obiectului estetic, atunci el este perceptibil în condiții normale
 2. Munca celui ce ajută la punerea în scenă a unui spectacol nu este perceptibilă în condiții normale
- Prin urmare,*
3. Munca celui care deplasează obiectele pe scenă nu este parte componentă a obiectului estetic.

În acest caz, intuiția noastră, cum că aceste ajutoare nu sunt parte a obiectelor estetice, și rezultatele aplicării criteriului perceptibilității al lui Beardsley duc la același rezultat. Acest prim caz nu ridică nicio problemă pentru Beardsley.

Apoi, să luăm în considerare cazul unui actor care joacă în *Hamlet*. În mod evident, reprezentația poate fi recunoscută ca parte a unui obiect estetic, adică parte a ceea ce este, în mod just, apreciat și criticat. Reprezentația este perceptibilă în condiții normale. Reprezentația satisface criteriul de perceptibilitate al lui Beardsley, deci nu este eliminată de acesta. Pe de altă parte, jocul nu este *inclus* ca parte a obiectului estetic al piesei, deoarece criteriul perceptibilității nu se leagă logic de afirmația relevantă despre reprezentație. Următoarele premise arată acest lucru.

1. Dacă ceva este parte a unui obiect estetic, atunci acest ceva este perceptibil în condiții normale.
2. Reprezentația este perceptibilă în condiții normale.

După aceste două premise nu urmează nimic. Criteriul lui Beardsley nu exclude jocul ca parte a unui obiect estetic, dar asta nu ne miră, deoarece reprezentația satisface criteriul, adică este perceptibilă. Criteriul nu *include* reprezentația ca parte a fiecărui obiect estetic, dar acest lucru nu ne surprinde, deoarece ambele criterii funcționează pentru a exclude lucruri din obiecte estetice. Acest caz demonstrează că acest criteriu al perceptibilității nu poate completa o interpretare clară a obiectului estetic.

Există însă un al treilea criteriu, care se presupune că ar putea duce la bun sfârșit sarcina de includere și excludere a acestor lucruri care trebuie să fie incluse și excluse, și anume criteriul considerării proprietăților de bază ale câmpurilor perceptive. Când discută acest criteriu, Beardsley ajunge la o caracterizare pe care o face obiectelor estetice în mod disjunctiv fie ca o proiecție vizuală, fie ca și compoziție muzicală sau lucrare literară etc. Astfel, cel de-al treilea criteriu al lui Beardsley poate fi formulat în felul următor.

Un obiect estetic este ori o proiecție vizuală, ori o compoziție muzicală, ori o lucrare literară etc.

Voi discuta numai proiecția vizuală, care va ilustra suficient modul în care acest criteriu ar trebui să funcționeze. Beardsley definește „proiecția vizuală” drept o „arie vizuală limitată care demonstrează eterogenitate”. Probabil, această definiție este menită să completeze procesul de izolare a elementelor pur vizuale ale obiectelor estetice.

Să ne reamintim cazul reprezentației actorului în *Hamlet*, concentrându-ne numai pe aspectele sale vizuale așa cum se vede dintr-un fotoliu de teatru. Noțiunea lui Beardsley asupra proiecției vizuale poate fi, cu siguranță, aplicată aici. Profilul scenei oferă o graniță, iar diferitele elemente aflate în acest cadru, în interiorul granițelor, demonstrează eterogenitate. Astfel, deoarece o proiecție vizuală este prin definiție un obiect estetic, orice element al proiecției vizuale, care include jocul actorului, este considerat a fi un element al proiecției vizuale.

Să discutăm un al treilea caz – acela al proprietarului în teatrul chinezesc tradițional, care apare pe scenă în timp ce acțiunea piesei este în progres și mută recuzita de pe scenă, schimbă decorul. (În acest caz sunt din nou preocupat doar de aspectele vizuale ale pieselor.) Proprietarul chinez nu este, totuși, parte a unui obiect estetic, așa cum sunt actorii din piesă și cu care proprietarul se află în legătură. În sens larg, proprietarul este o parte a piesei la care este conectat și este perceptibil în condiții normale, deci primele două criterii nu îl exclud din obiectul estetic al piesei. Îl va exclude noțiunea de proiecție vizuală? Deoarece proprietarul chinez este vizibil pe scenă, așa cum sunt și actorii, dacă noțiunea de proiecție vizuală îi include pe actori, atunci ea îl include și pe proprietar. Noțiunea proiecției vizuale nu face discriminări asupra a ceea ce include.

Să vedem acum un al patrulea caz, care nu este legat de cel de-al treilea caz, ci de criteriul perceptibilității. Acesta este cazul ipotetic al unui balerin care folosește fire invizibile pentru a face salturi incredibile. Aceste fire sunt parte a obiectului estetic, deoarece ar trebui să știm dacă asemenea fire sunt folosite pentru a putea aprecia și evalua corect reprezentația. Un anumit salt ar putea fi magnific dacă firele nu ar fi folosite, dar același salt este mediocru dacă se folosesc fire. Firele ar putea fi o parte integrantă a spectacolului.¹ Totuși, din criteriul perceptibilității reiese, în mod deductiv, că firele nu sunt parte a obiectului estetic, așa cum este demonstrat de următorul argument viabil.

1. Dacă ceva este parte a unui obiect estetic, atunci este perceptibil în condiții normale
2. Firele invizibile nu sunt perceptibile
Prin urmare,
3. Firele invizibile nu sunt parte a obiectului estetic.

Criteriul perceptibilității se arată, astfel, a fi imperfect, deoarece impune concluzia falsă că firele imperceptibile nu sunt parte a unui obiect estetic. În acest caz, intuițiile noastre și rezultatele aplicărilor criteriilor lui Beardsley ne conduc spre concluzii diferite.

Criteriul considerării proprietăților de bază ale câmpurilor perceptive este defectuos, deoarece include lucruri – cum ar fi proprietarul chinez – care nu trebuie incluse. Criteriul perceptibilității este imperfect, deoarece exclude lucruri – firele invizibile, de exemplu – care nu trebuie excluse.

Concluzii

Spre deosebire de teoreticienii atitudinii, care par să greșească într-un mod fundamental, dificultatea lui Beardsley este mai mult o chestiune de

detaliu. Probabil că o teorie metacritică adecvată asupra obiectului estetic ar putea fi conturată urmând calea pe care a marcat-o Beardsley. Criteriul clarității ar putea fi aplicat a doua oară pentru a da rezultatele dorite. În prima sa întrebuintare, acest principiu a fost folosit pentru a distinge arta de non-artă – în special, lucrarea de artă de intenția artistului. Probabil, criteriul poate fi aplicat în interiorul categoriei de artă pentru a distinge acele aspecte ale lucrării de artă ce aparțin unui obiect estetic de cele ce nu aparțin. Această a doua aplicare ar avea loc dacă, la inspecție și reflectare, diferitele aspecte ale operelor de artă s-ar împărți în două clase distincte, dintre care una ar cuprinde numai acele aspecte care trebuie să fie apreciate și criticate. Aceste aspecte ar constitui obiecte estetice.

Totuși, ar putea fi deja evident că acest criteriu al clarității în prima sa utilizare nu poate fi apreciat într-un mod simplu, direct. A ști dacă ceva este diferit de o lucrare de artă presupune a ști deja ce fel de lucruri sunt și nu sunt părți ale lucrării de artă și ale obiectelor lor estetice. A hotărî dacă ceva este sau nu este parte a unei lucrări de artă înseamnă, de fapt, un caz de *realizare*, pe baza a ceea ce este știut despre tipul de lucrări în discuție, că un lucru este sau nu parte.

Vor exista fără îndoială cazuri de inovație artistică referitoare la puțina informație ce stă la dispoziție și pentru care nu au fost stabilite convenții. Timpul va avea grijă, într-un fel sau altul, de aceste cazuri. Chiar dacă stabilirea clarității între lucrurile care sunt părți ale unei lucrări de artă și cele care nu sunt nu se poate face foarte ușor, se pare că acest lucru poate fi făcut. Și, dacă așa stau lucrurile, asta ne încurajează să credem că o a doua și un tip similar de determinare a distincțiilor poate fi făcută în interiorul categoriei artei.

Adică, pe baza a ceea ce se știe despre diferitele tipuri ale artei și despre convențiile și regulile ce guvernează prezentarea lor, se poate ajunge la înțelegerea aspectelor care sunt potrivite pentru apreciere și critică. Această înțelegere, la oricare din cele două niveluri, nu va fi întotdeauna sau măcar în mod tipic ușoară. În multe cazuri, va fi necesară multă reflecție, iar controversalele nu vor fi cu ușurință rezolvate.

Spre exemplu, controversa asupra întrebării dacă intenția autorului este sau nu parte a lucrării de artă este încă destul de aprinsă. Merită să observăm că abandonatul criteriu al perceptibilității nici nu poate fi aplicat într-un mod simplu, direct; perceptibilitatea este calificată de formula „în condiții normale de experimentare a tipului de artă în discuție”, care arată că perceptibilitatea nu este stabilită independent de conceptul unui anume tip de artă.

Pentru a rezuma, se pare că se poate ajunge la o concepție asupra obiectului estetic, dar nu în modul clar la care au sperat atât teoreticienii atitudinii, cât și Beardsley. Ceea ce pare normal să apreciem și să criticăm în cazul unei lucrări de artă dată, nu poate fi cunoscut ca *antecedent* la o experiență bogată și o înțelegere completă a tipului lucrărilor de artă discutate. Astfel, metoda prin care se ajunge la un concept al obiectului estetic va trebui să fie o reflectare treptată asupra unui tip de artă la un moment dat.

Conceptul produs de această procedură va fi complicat și diversificat, dar acest lucru reflectă, pur și simplu, complexitatea artelor.

În acest moment pare potrivit să menționăm două probleme. Mai întâi, opinia lui Beardsley privitoare la obiectul estetic, așa cum este formulată aici, și cea a teoreticienilor atitudinii estetice sunt diferite ca scop. În conformitate cu cel de-al doilea, orice – lucrare de artă sau lucru natural – poate deveni un obiect estetic, în timp ce Beardsley nu include în punctul său de vedere o explicație a obiectelor naturale ca obiecte estetice. Acest lucru nu este surprinzător, deoarece metacritica are critica artei ca subiect, iar critica artei are ca subiect arta, și nu obiectele naturale. Pentru ca metacritica să fie o teorie estetică completă, trebuie să adăugăm o explicație ce are legătură cu obiectele naturale. Nu este spațiul potrivit aici, dar probabil că voi încerca asta în rândurile următoare: un obiect natural este obiect estetic, atunci când el funcționează în experiența cuiva într-o manieră similară modului în care o lucrare de artă funcționează când este luată ca obiect al aprecierii și/sau criticii.

În al doilea rând, pare potrivit, în acest punct, să discutăm natura experienței estetice. Totuși, în măsura în care teoreticienii atitudinii estetice sunt implicați, experiența estetică pare să semnifice „acea experiență pe care o avem când ne aflăm în atitudinea estetică”. Deci, pentru teoriile atitudinii, conceptul experienței estetice a fost, de fapt, deja discutat. Beardsley, însă, are o teorie explicită a experienței estetice, susținând că aceasta are anumite caracteristici specifice care o diferențiază de experiența comună.

3. Intenționalismul și critica teoriilor intenționale

(Traduce din George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997 – Chapter 9, *Intentionalist Criticism*, pp. 106-112).

Un artist are întotdeauna o intenție când creează o lucrare de artă, chiar și atunci când lucrarea este un caz de „artă accidentală”. Un pictor intenționează să producă un anumit tip de efect – luminozitate, poate – ori să reprezinte un peisaj. Un compozitor intenționează să scrie o partitură muzicală ce se va transforma într-o piesă muzicală maiestuoasă atunci când va fi interpretată: veselă, solemnă sau cu alte calități. Un poet are intenția ca un vers ori un întreg poem să exprime un anumit înțeles. În arta accidentală, un rezultat accidental este intențional dacă artistul lasă în mod deliberat rezultatul nerevizuit.

Mulți critici susțin în mod clar ori presupun că intenția artistului joacă un rol important în critică. Criticii intenției nu sunt de acord în ceea

ce privește importanța intenției artistului. Unii cred că intenția artistului este importantă *atât* pentru înțelegerea lucrărilor de artă, *cât* și pentru evaluarea lucrărilor, în timp ce alții neagă importanța intenției în evaluare. Voi încerca să arăt cum această critică intenționalistă este în mod fundamental prost îndrumată.

Să luăm exemple generalizate ale criticii intenționaliste. După cum spune un critic al intenției (un intenționalist), o pictură trebuie luată ca reprezentând, să zicem, un rege, deoarece pictorul a intenționat să reprezinte un rege. Să presupunem că pictura în chestiune este una abstractă și este greu de înțeles ce este reprezentat în ea. Un intenționalist ar încerca să determine ce reprezintă o pictură făcând apel la intenția pictorului.

Or, să presupunem că este o problemă cu înțelegerea unui vers dificil într-o poezie – dificil pentru că este obscur ori ambiguu. Intenționalistul susține că intenția unui artist *determină* înțelesul unui vers poetic și, prin urmare, elimină orice ambiguitate ori obscuritate. O situație mai complicată, dar similară în mod logic, este aceea a artelor ce presupun reprezentare scenică. Un intenționalist va susține că reprezentarea *corectă* a unei piese de teatru este aceea care se conformează indicațiilor scenice ale autorului sau, dacă indicațiile acestea lipsesc, în concordanță cu intenția autorului descoperită într-un mod sau altul. În mod asemănător, o partitură muzicală trebuie interpretată așa cum a intenționat compozitorul.

Încercarea de a folosi intenția artistului drept criteriu de *evaluare* este diferită de întrebarea referitoare la modul în care intenția autorului are legătură cu înțelegerea sau interpretarea corectă. Ipoteza evaluării intenționaliste este aceea că o lucrare de artă este bună dacă realizatorul ei a reușit să facă ceea ce a intenționat să facă, și rea, în măsura în care el nu a reușit să-și realizeze intenția. Întrebuițarea evaluativă a intenției artistului se confruntă cu o serie de dificultăți, dar sunt două dificultăți care în mod clar o subminează.

Prima dificultate este una practică, și anume că, de obicei, nu este posibil să descoperim intenția artistului, deci nimeni nu poate ști dacă artistul și-a realizat intenția. Shakespeare este un bun exemplu aici; nu se știe nimic despre intențiile lui. Desigur, intenționalistul nu are nevoie să spună că intenția autorului este *singurul* criteriu pentru evaluare, chiar dacă el vrea în mod clar să susțină că este una primară.

A doua dificultate este mai mult de natură teoretică. Un artist poate avea intenții modeste și, drept rezultat, și le realizează: înseamnă asta că lucrarea lui este întotdeauna bună? Un alt artist poate avea intenții extrem de ambițioase și, ca rezultat, niciodată nu și le realizează: poate asta însemna că lucrările lui sunt întotdeauna proaste? Acest al doilea considerent arată că succesul în realizarea intențiilor nu este un criteriu folositor pentru evaluarea lucrărilor de artă. Așa cum a notat Beardsley, succesul unui artist în realizarea intențiilor sale este cel mai bun indiciu despre cât de bun este artistul a face ceea ce el vrea să facă.

Problema relației dintre intenția artistului și înțelegerea *semnificației* unei lucrări de artă sau a unei părți din lucrare nu poate fi lămurită prea

ușor. „Semnificație” este folosit aici pentru a include asemenea lucruri ca: înțelesul unui vers și reprezentarea artelor grafice. Intenția artistului și semnificația poetică vor fi discutate în detaliu. Apoi, se va încerca să se arate că ideea acestei discuții poate fi înțeleasă în general pentru diferite arte. Se va face o altă încercare de a arăta cum concluzia generalizată se aplică întrebării reprezentării corecte.

Probabil că cea mai simplă cale de a arăta ca intenția unui poet este independentă de înțelesul versurilor lui este aceea de a lua în discuție „poeziile scrise de computer”. Pentru a produce astfel de „poezii”, computerul trebuie programat cu un vocabular, semne de punctuație, spații de separare a cuvintelor etc., pe care computerul le combină la întâmplare în numeroase feluri. Cele mai multe dintre combinațiile obținute vor fi fără sens, dar mai devreme sau mai târziu computerul va scrie: „The cat is on the mat”, „The cat is very fat”.

Înțelesul acestui poem neinteresant este evident tuturor celor ce înțeleg limba engleză. (În limba română poezia se traduce: „Pisica este pe preș / Pisica este foarte grasă”.) Dar, nu a existat nicio intenție în producerea acestui poem, pentru că un computer nu are intenții. Desigur, intențiile sunt prezente în programarea computerului – este programat un anumit vocabular etc. – dar computerul pune cuvintele împreună la întâmplare, iar intenția programatorului nu poate fi responsabilă pentru succesiunile de cuvinte produse. Cu un vocabular suficient pus la dispoziție și timp, un computer va scrie orice tip de poem posibil, fără a avea vreo intenție.

Faptul că putem înțelege o semnificație a „poeziilor scrise de computer” sugerează cel puțin că înțelesul și intenția sunt independente. Dar, un critic intenționalist poate să nu fie impresionat de poeziile scrise de computer și poate susține că este imposibil ca o serie de cuvinte scrise fără intenție să aibă înțeles. Pentru a evita această obiecție, eu voi lua în considerare numai seriile de cuvinte intenționate pe care le voi numi exprimări. Voi discuta problema în linii generale, fără a mă restrânge la literatură. Voi susține că, dacă ar fi adevărat că intenția este cerută pentru a determina semnificația, atunci comunicarea ar fi imposibilă. Deoarece noi comunicăm, intenționalismul trebuie să fie fals.

Voi folosi următorul exemplu pentru a ilustra comunicarea. Antoine și Brennan sunt într-un restaurant mâncând supă, când Antoine vede o insectă aterizând în supa lui Brennan. Din dorința de a-l avertiza pe Brennan, Antoine spune: „Este o muscă în supa ta”. În conformitate cu opinia intenționalistă – intenția determină înțelesul – deci, Brennan poate înțelege ce-i spune Antoine numai dacă știe care este intenția lui Antoine.

Cum ar putea Brennan să cunoască intenția lui Antoine? Se poate sugera că noi aflăm care este intenția unui vorbitor prin înțelegerea a ceea ce spune, și, pe baza informației, să decidem care este intenția lui. Intenționalistul nu poate accepta această soluție de bun simț, pentru că asta necesită înțelegerea unei exprimări independent de intenție.

Un intenționalist de marcă, confruntat cu această problemă, pretinde că noi *ghicim* care sunt intențiile altor oameni când auzim ce spun ei și astfel înțelegem exprimarea lor. Dar, dacă noi *ghicim* independent de înțelegerea exprimării altora, atunci *ghicim* orbește. Desigur, uneori luăm

decizii privind intenția oamenilor pe baza acțiunilor lor non-lingvistice, de exemplu, cineva ar putea înțelege intenția cuiva când vede acea persoană luând bani din portofelul altuia. Din păcate, pentru intenționalist, majoritatea copleșitoare a cazurilor de exprimare nu sunt ca acest exemplu.

Ghicirea intențiilor dincolo de exprimare, independent de aceste exprimări nu este posibilă, în general. Conform explicației intenționaliste, ascultătorii nu au un mod general, eficient de a descoperi intențiile vorbitorilor și, în consecință, nu pot înțelege mulțimea de exprimări auzite.

Să presupunem că Antoine este un intenționalist care încearcă să-l ajute pe Brennan făcând o declarație a intenției sale, spunând: „*Intenționez să spun că există o insectă în supă ta*”. Declarația lui Antoine despre intenția sa nu va ajuta, pentru că, în conformitate cu explicația intenționalistă, pentru ca Brennan să înțeleagă declarația lui Antoine despre intenția sa, Brennan ar trebui să știe intenția lui Antoine din formularea declarației sale: „*Am intenționat să spun că ai o insectă în supă*”, dar Brennan nu are acces la ceea ce ar fi o a doua intenție din partea lui Antoine. Antoine putea să spună întruna care îi este intenția, dar, din punct de vedere intenționalist, Brennan n-o să fie niciodată în stare să-l înțeleagă, pentru că o intenție următoare va fi întotdeauna necesară. Declarația de intenție ca mod de a ușura înțelegerea, în opinia intenționalistă, ar genera un regres infinit al intențiilor, ceea ce înseamnă că Brennan n-o să fie în stare să înțeleagă ce a spus Antoine.

Intenționalismul, ca teorie despre cum sunt înțelese exprimările de către cei ce le aud, este considerat greșit, pentru că, în această opinie, cei ce aud aceste exprimări nu au o cale eficientă de cunoaștere a intențiilor vorbitorului. Dacă intenționalismul, ca teorie referitoare la modul în care sunt înțelese exprimările, este considerat greșit, pare puțin probabil ca el să fie o explicație corectă a modului în care aceste exprimări au un înțeles. Intenționalismul ar putea fi acceptat ca o demonstrație a modului în care limba poate funcționa pentru creaturile asemănătoare lui Dumnezeu care pot intui direct intențiile altora. Dar, desigur, asemenea creaturi nu ar avea nevoie de o limbă de tipul celei folosite de ființe omenești.

Dacă intenționalismul este greșit, cum înțelegem exprimările? Să considerăm propozițiile ambigue drept un test. O propoziție este ambiguă atunci când poate fi considerată a avea două sau mai multe înțelesuri. Un exemplu de propoziție ambiguă este: „Îmi place secretara mea mai mult decât nevasta.” Propoziția poate fi înțeleasă fie: „Îmi place secretara mai mult decât o place nevasta mea”, fie ca „Îmi place secretara mai mult decât îmi place nevasta mea”.

Deși uneori sunt exprimate grupuri de cuvinte ambigue, propozițiile nu sunt în mod tipic ambigue; dacă ar fi ambigue în mod tipic, comunicarea ar fi imposibilă. Uneori condițiile non-lingvistice în care o propoziție este pronunțată fac propoziția clară, ca atunci când cineva spune: „I saw her duck” (în limba română se traduce: „I-am văzut rața” sau „Am văzut-o ferindu-se”) în prezența unui grup în care se află o tânără ce tocmai și-a ferit ca-

pul și niciun membru al familiei Anatidae (specie de păsări înotătoare cu picioare palmate) nu este ori nu a fost prezent.

Uneori, celelalte propoziții care apar în același discurs sunt suficiente pentru a clarifica o propoziție, ca atunci când propoziția „I saw her duck” (în traducerea: „Am văzut rața ei”) este imediat urmată de propoziția „și penelile ei erau albe și negre”. Și uneori condițiile non-lingvistice și mediul lingvistic colaborează pentru a clarifica propoziția. Desigur, se întâmplă uneori ca una sau ambele să fie insuficiente, și propoziția rămâne ambiguă. Deci, o propoziție poate sau nu să fie ambiguă în funcție de situația în care apare. Noi știm cum să evităm exprimarea secvențelor de cuvinte ambigue: ne asigurăm că anumite condiții non-lingvistice sunt îndeplinite sau formulăm alte propoziții.

În lipsa condițiilor corecte, o propoziție poate fi ambiguă într-o anumită împrejurare, dar așa se întâmplă uneori, chiar și atunci când ne străduim să evităm acest lucru. Să presupunem că îmi dau seama brusc că ceea ce ți-am spus ieri a fost ambiguu. Îți telefonez și lămuresc lucrurile. Totuși, ceea ce am spus ieri, luat ca atare, rămâne ambiguu; ceea ce nu mai este neclar, după discuția la telefon, este ceea ce am vrut (am intenționat) să spun ieri. Cu discuția de ieri și cu cea telefonică de azi, am reușit să spun ceea ce intenționam. Când propozițiile spuse ieri și cele spuse azi sunt considerate a face parte dintr-o singură dezvăluire, propozițiile semnifică ceea ce am intenționat să spun tot timpul.

Nu pot face ca „I saw her duck” („I-am văzut rața”, „Am văzut-o ferindu-se”) să însemne că am văzut o rață care era *pur și simplu* o pasăre, pronunțând „I saw her duck” sau spunând „I saw her duck” și *intenționând* să se înțeleagă varianta cu pasărea. Actul intenției în sine nu duce nicăieri. Tot ce am de făcut este să pronunț „I saw her duck” și apoi să fac altceva – să arăt cu degetul, să spun alte propoziții sau ceva asemănător – ori să am grijă ca anumite condiții să fie îndeplinite. Dat fiind (1) un discurs, (2) condițiile non-lingvistice în care discursul a fost pronunțat și (3) o comunitate cu o limbă specifică, o propoziție în discurs va avea un înțeles specific sau va rămâne ambiguu.

Descrierea limbii și sensului dat până acum s-a dezvoltat în termenii situațiilor „obișnuite”, dar când este vorba de literatură, situația este diferită din anumite puncte de vedere. Mai întâi, în cazul literaturii avem un vorbitor dramatic, deci situația literară tipică este mai complicată decât situația obișnuită. În situația obișnuită există vorbitorul și exprimarea lui, dar într-o situație literară avem autorul, vorbitorul dramatic (sau vorbitorii) și cele exprimate de vorbitorul dramatic.

Este important să nu confundăm un autor *al* unei lucrări cu un vorbitor dramatic *din* lucrare. Shakespeare este autorul piesei *Hamlet*, dar personajul Hamlet este unul dintre vorbitorii dramatici din piesă. Într-un roman, vorbitorul dramatic este persoana care spune povestea, de exemplu, Ishmael, în *Moby Dick*. Desigur, în multe romane, vorbitorul dramatic nu este numit și nu se referă la el însuși. În al doilea rând, literatura este diferită în ceea ce privește a doua dintre cele trei condiții generale menționate

mai devreme pentru determinarea ambiguității ori non-ambiguității unei propoziții. Prima și a treia condiție par să se aplice atât la situațiile obișnuite, cât și la cele literare.

1. *Condiția discursului.* În cazurile fericite, avem discursul complet – o conversație completă, un tratat complet de astronomie, un poem complet, un roman complet. Acestea sunt cazuri fericite pentru că, atunci când avem un text complet, avem tot ce este nevoie pentru a determina dacă o propoziție este ambiguă sau nu în ceea ce privește condiția respectivă. În cazurile nefericite, noi știm sau nu că discursul este incomplet ori nu ne putem da seama dacă este incomplet sau nu. Aceste cazuri sunt nefericite deoarece, deși putem determina dacă o propoziție dată este ambiguă sau nu în relație cu posibilul discurs incomplet, noi știm că determinarea ambiguității s-ar putea schimba dacă am avea discursul complet.
2. *Condiția cunoașterii-unei-limbi.* În cazurile fericite, noi știm că limba unor comunități – engleza americană a secolului al XX-lea și câteva variante regionale ale englezei americane a secolului al XX-lea, engleza elisabetană din secolul al XVI-lea și câteva variante regionale ale englezei elisabetane a secolului al XVI-lea – în termenii în care putem înțelege un discurs și putem hotărî dacă o propoziție dată este ambiguă sau nu. În cazuri nefericite, noi nu știm prea bine ori deloc limba în care trebuie să înțelegem un discurs.

Trebuie clarificat ce implică condiția cunoașterii-unei-limbi și ce presupune sau nu presupune aflarea sensului unui cuvânt, expresie sau propoziție dintr-un discurs într-o anumită limbă. Pentru a înțelege o anumită propoziție dintr-un discurs scris în engleza secolului al XVI-lea, aș putea să fac cercetări pentru a înțelege sensul unui anume cuvânt. Dar, când caut înțelesul cuvântului în engleza secolului al XVI-lea, nu caut să aflu ce a vrut să spună autorul discursului în chestiune prin acel cuvânt. (Ignor aici diferențele dintre înțelesurile cuvintelor și înțelesurile propozițiilor lor.) Distincția dintre ceea ce a vrut să spună un vorbitor prin ceea ce a exprimat și ce înseamnă de fapt cele spuse, este crucială aici. Este posibil ca descoperirea, să zicem, cu ajutorul unui document, a ceea ce a vrut să spună autorul prin respectivul cuvânt, să servească drept indiciu pentru sensul cuvântului în limba timpului în care a trăit autorul. Dar distincția asupra căreia insist rămâne încă: ceea ce a vrut să spună un anume autor printr-un anume cuvânt sau expresie, într-o anumită ocazie a folosirii sale, nu dă sensul cuvântului sau expresiei într-o limbă. Gândind altfel, obținem rezultatul opus (regresăm). Înțelesul unui cuvânt ori al unei expresii într-o limbă este mai important decât orice altceva, iar un anume vorbitor poate folosi înțelesul într-o anumită ocazie pentru a semnifica ceva. Ordinea despre care vorbim aici este o ordine logică și nu una temporală.⁴

Ajungem acum la a doua condiție generală – o condiție în care situațiile obișnuite și cele literare sunt diferite: condițiile non-lingvistice în care discursul este exprimat, pronunțat. În situații obișnuite, aceste condiții ar fi: arătarea cu degetul, faptul că ascultătorul îl poate vedea pe vorbitor, faptul că membrul familiei Anatidae este prezent și așa mai departe. Dar

în situații literare, cu poezii și romane, problema condițiilor non-lingvistice nu apare. Vorbitorul dramatic dintr-un roman sau poezie nu poate arăta cu degetul pe unul dintre membrii familiei Anatidae sau pe o femeie prezentă, pentru că astfel de vorbitori dramatici se pot *referi* la lucruri din afara lumii operei literare, ei nu pot *arăta* aceste lucruri. Un ascultător (sau cititor) nu poate vedea cine este vorbitorul, deoarece vorbitorii dramatici dintr-un roman sau poezie nu pot fi văzuți. Unui cititor i se poate *spune* cum arată vorbitorul dramatic, cu toate că vorbitorul dramatic nu poate fi văzut, dar aceasta este o chestiune lingvistică și nu una care ține de condițiile non-lingvistice. Cel mai important lucru este că propozițiile într-o situație literară – adică în poezii, romane și celelalte – nu au în mod tipic contexte non-lingvistice. Să luăm în considerare modurile contrastante în care aceeași propoziție poate funcționa într-o situație obișnuită și într-una literară. Într-o situație obișnuită, pronunțarea propoziției „It was on yonder hill that the battle was fought” – „Pe dealul acela (pe care îl poți vedea) s-a purtat bătălia” nu este ambiguă față de referentul lui, „hill” – „deal”, dacă se vede un singur deal. Dar este ambiguu dacă se văd două dealuri și nu se face nimic pentru a arăta care este dealul despre care este vorba. Dar, dacă „Pe dealul acela (pe care îl vezi) s-a purtat bătălia” apare într-o operă literară, nu poate exista nicio ambiguitate a referinței ce presupune un context non-lingvistic al exprimării. Desigur, ar putea exista o ambiguitate a referinței în interiorul poveștii, ca, de exemplu, atunci când un al doilea personaj spune: „Care dintre cele două dealuri?” Deși există un context de referință stabilit prin exprimările ce alcătuiesc lucrarea literară, acest tip de context nu există independent de discurs și este diferit de contextul situațiilor obișnuite.

Ideea este că natura lucrărilor literare este în așa fel încât ele, în mod obișnuit, nu au contexte non-lingvistice, așa cum are discursul. (Unor situații obișnuite le lipsesc în întregime ori parțial contextele non-lingvistice – spre exemplu, conversațiile telefonice.) Nu este nimic necesar în legătură cu aceasta; este doar un fapt al *practicii* noastre sau al vieții literare. S-ar putea ca toate lucrările noastre literare să fie astfel încât, pentru ca toate propozițiile din ele să fie clare, să fi fost nevoie să fie redată în zone geografice specifice sau replici ale unor asemenea zone, ori în zone geografice sau replici ale celor ce posedă anumite tipuri de caracteristici. Desigur, unele dintre lucrările noastre literare necesită un asemenea decor – și anume piesele de teatru și filmele – și o discuție completă asupra literaturii ar necesita o tratare detaliată a lucrărilor de tipul acesta.

Din practica noastră, știm că aceste lucrări literare, în mod obișnuit, nu au contexte non-lingvistice. În consecință, autorul unei poezii sau unui roman, în mod obișnuit, eșuează ori are succes când îl pune pe vorbitorul dramatic să spună ceea ce intenționează el, fără a depinde de prezența contextului non-lingvistic. O posibilă excepție de la aceasta ar putea fi cazul unui roman a cărui acțiune are loc într-o zonă geografică specifică, binecunoscută. În acest caz, cunoașterea zonei geografice poate fi considerată o condiție pe care vorbitorul dramatic se asigură că o îndeplinește, condiție ce poate servi la clarificarea unei propoziții din discurs.

Ideea principală aici este că înțelesul este o problemă *publică* și nu o problemă la care un autor sau, mai general, un vorbitor s-a gândit în intimitatea minții lui. Dacă un autor ne spune ce înseamnă poezia sa, dar nu este posibil să descoperim acel înțeles în poem independent de afirmația autorului, atunci nu se poate spune că poemul exprimă ceea ce pretinde autorul lui că exprimă.

Faptul că autorul a avut anumite intenții în minte când a scris cuvintele poemului nu garantează că acele intenții sunt înglobate în acele cuvinte. Autorii și vorbitorii obișnuiți în aceeași măsură, uneori nu reușesc să spună ceea ce ar dori să spună, și, deși un apel la intenții ne-ar putea ajuta să clarificăm ce se exprimă cu cuvintele originale, un asemenea apel nu poate schimba înțelesul (sau lipsa de înțeles) a cuvintelor originale.

Pentru a evita o posibilă neînțelegere, ar trebui clarificat faptul că un autor poate acționa ca și critic pentru a explica, interpreta și chiar evalua propria lui lucrare și poate fi un critic bun sau unul rău. Anti-intenționaliștii neagă faptul că un autor are poziție privilegiată ca și critic datorită cunoașterii profunde de către acesta a propriei intenții (criticii pot prelucra numai înțelesul public pe care îl găsesc în lucrarea literară). Reprezentarea în artele vizuale este similară înțelegerii semnificației în literatură în măsura în care este implicată intenția artistului. Intenția unui artist ca desenul lui să reprezinte un măr, o femeie sau pe Churchill nu realizează nimic. Proprietățile desenului sunt acelea care hotărăsc ce reprezintă desenul.

Este adevărat, un artist sau oricine altcineva ce acționează ca și critic ne-ar putea atrage atenția către anumite proprietăți ale desenului pe care noi nu le-am observat și astfel ne-ar ajuta să vedem că desenul reprezintă (ori sugerează) un anumit obiect sau persoană. Dar aceasta pur și simplu înseamnă că noi nu am reușit să ținem seama de ceea ce era public, la vedere, și că nu am avut nevoie să implicăm intențiile artistului.

Interpretarea simbolurilor în pictură și în literatură este tot o problemă publică. Simboluri ca halourile au un înțeles public convențional, așa cum și cuvintele au un înțeles public. Este adevărat că simbolurile sunt uneori create sau stabilite de o lucrare de artă, dar aceasta se face într-un mod public, prin faptul că simbolul joacă un anumit rol în pictură sau în lucrarea literară. Înțelesul unui simbol nu este stabilit de intenția artistului. Problema reprezentării corecte pe scenă și intenția artistului sunt diferite de cele spuse mai sus, deoarece este vorba de ceva mai mult decât înțelegere. În plus, două probleme distincte sunt incluse în reprezentare: (1) într-un scenariu sau partitură muzicală există întotdeauna un grad de libertate de a schimba ceva după bunul plac, pentru că artistul nu precizează exact cum trebuie prezentat fiecare element; și (2) într-o reprezentație dată, scena sau indicațiile regizorale pot fi ignorate sau anumite elemente (un pasaj, o scenă, un act) ar putea fi omise. Sfatul criticului intenționalist de a urma intenția artistului este lipsit de inteligență sau sensibilitate în primul caz, pentru că, dacă există un grad de libertate pentru cel care interpretează, există *un grad de libertate* în general.

Totuși, al doilea caz este diferit. Dacă ceva este omis, atunci intenția artistului este cu bună știință sfidată de către cel care interpretează (regizor, compozitor, aranjor, adică oricine are responsabilitatea pentru interpretare). În acest caz, criticul intenționalist simte că s-a făcut o nedreptate lucrării de artă. Este adevărat că identitatea lucrării a fost deranjată și, poate, chiar schimbată radical. Ce e cu asta? Dacă un critic este preocupat cu descrierea, cu interpretarea sau cu evaluarea reprezentării lucrării, ce importanță are faptul că interpretarea pe care o vede criticul și despre care vorbește este derivată din schimbarea unei lucrări existente?

Criticul mai poate să explice și să evalueze reprezentarea pe care a văzut-o. Criticul poate spune, printre altele, că reprezentarea ar fi fost mai bună dacă ceva ar fi fost adăugat într-un anumit punct, iar el ar putea sau nu să explice ce îi lipsește. Dacă elementul care lipsește într-o lucrare reprezentată, binecunoscută de critic, corespunde unui element omis de către interpret, regizor etc., atunci criticul ar putea fi foarte precis și ar putea spune corect că elementul omis a fost exact ceea ce avea nevoie lucrarea interpretată. Pe de altă parte, într-un caz dat, criticul ar putea spune pe bună dreptate că lucrarea interpretată ar fi fost mai bună fără elementul în chestiune.

Idea este că el, criticul, trebuie să vorbească despre lucrarea interpretată, trebuie să o evalueze. El poate, de asemenea, să speculeze despre motivul pentru care o lucrare este bună sau rea. În unele cazuri, criticul poate spune corect că, dacă intenția artistului nu ar fi fost desconsiderată, lucrarea interpretată ar fi fost mai bună.

Dar faptul că lucrarea interpretată nu este bună nu se datorează desconsiderării intenției artistului; ci se datorează *schimbării specifice* făcute de regizor sau de dirijor. Când cineva este răspunzător de schimbarea identității artei, acela nu are de-a face cu pericolele inerente muncii de creație – și anume pericolul de a crea un lucru inferior. Dar există și posibilitatea de a crea ceva bun și pentru asta trebuie asumat riscul.

Din punctul de vedere al criticii lucrărilor de artă reprezentate, ceea ce se vede și se aude, aceea este descrisă și judecată. Fie că este *Hamlet* original (complet), fie că este o versiune adaptată (taiată), o versiune în costume moderne etc., acestea sunt cele descrise și judecate, iar nu intențiile lui Shakespeare. Critica are sarcina de a ne ajuta să înțelegem arta și să distingem arta bună de cea proastă, iar intențiile artistului nu au de jucat un rol privilegiat în îndeplinirea oricăreia dintre cele două sarcini.

4. Simbolismul în artă

(Traducere din George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997 – Chapter 10, *Symbolism in Art*, pp. 106-112)

Simbolurile sunt asociate în mințile unora cu ocultul și magicul. Legătura nu este una necesară și nu este nimic magic în modul în care simbolurile funcționează în artă. Nu este nimic misterios despre procesul simbolic, deși, în anumite cazuri, procesul poate fi foarte complicat. Nu există nimic cu o valoare intrinsecă despre simbolismul în artă – simbolismul este un mijloc de redare a înțelesului într-un mod reușit sau stângaci. Simbolismul poate fi implicat din punct de vedere al gustului și economic, dar poate fi exagerat și neîndemânatic. Simbolismul poate îmbunătăți o lucrare de artă sau poate fi o povară.

Simbolurile cu care avem noi de-a face cel mai des sunt cuvintele. Simbolurile care sunt explicate aici nu au legătură cu cuvintele, ci cu simbolurile în artă. Eu tratez aici simbolurile așa cum apar ele în picturi, poezii, piese de teatru etc. Lucrările literare sunt construite din simboluri (cuvinte), dar eu sunt interesat de simbolurile care rezultă din descrierea pe care o fac cuvintele.

Într-o pictură, ceva, de pildă, un miel, este reprezentat, iar lucrul reprezentat, la rândul lui, nu poate funcționa ca simbol al unui lucru, de exemplu, al lui Hristos. În mod similar, într-o lucrare literară, ceva este descris, iar acel lucru descris poate funcționa ca simbol. Cuvintele și simbolurile în artă au în comun funcția simbolică de purtătoare de înțeles, iar explicația dată aici simbolismului va reprezenta această trăsătură comună. O explicare a funcționării simbolice a cuvintelor, totuși, ar fi mai complicată decât explicarea simbolismului în artă și nu va fi tratată aici.

Înainte de a încerca să formulăm o definiție a simbolismului în artă, ne-ar fi de ajutor să dăm câteva exemple de asemenea simbolism și să arătăm cum funcționează ele. Gören Hermerén, în schița despre Panofsky, citează următorul caz de simbolism. Într-o pictură de Jan van Eyck, este descris un tron; pe brațul acestuia se află silueta din bronz a unui pelican. Pelicanul îl simbolizează în mod tradițional creștin pe Hristos. Acesta este un caz interesant deoarece pelicanul nu pare a fi un candidat potrivit pentru acest simbolism particular.

Baza pentru simbolism este credința, formulată într-o culegere de povestiri cu animale, din secolul al XII-lea (în Evul Mediu), că pelicanul este un părinte devotat. Conform acestei culegeri, puii își lovesc părinții cu aripile, iar aceștia răspund în același mod și îiucid. După trei zile, mama pelican își sfășie pieptul și lasă sângele să se scurgă peste corpurile neînsuflețite ale puilor ei, iar asta îi aduce la viață. Această atribuire a puterii de a readuce la viață este motivul alegerii pelicanului pentru a simboliza pe Hristos, căruia îi sunt atribuite puteri similare.

Un exemplu actual de simbolism este povestirea „Un loc curat și bine luminat”, a lui Hemingway. În propoziția introductivă a acestei povestiri, un bătrân este descris drept „un bătrân ce ședea în umbra făcută de frunzele copacului pe lumina electrică”. Câteva rânduri mai târziu se spune despre el: „bătrânul ședea în umbra făcută de frunzele copacului ce se mișcau ușor din cauza vântului.” Peste alte câteva rânduri, el este descris simplu ca ”bătrânul ce ședea la umbră”. Imaginea repetată de trei ori a celui ce stă la umbră este în mod clar un simbol al morții care se apropie și al nefinței.

Izabel Hungerland citează un exemplu de simbolism din filmul *Orizontul pierdut*. În timp ce Înaltul Lama din Shangri-La moare, camera de filmat se concentrează pe o lumânare aprinsă ce este stinsă de vânt. Știm că Înaltul Lama a murit când lumânarea s-a stins, pentru că lumânarea stinsă simbolizează moartea lui.

În piesa de altar de la Isenheim, „Crucificarea”, a lui Grünewald, un miel stă la piciorul crucii. Mielul poartă o cruce mică pe umerii săi, ținând-o cu piciorul drept din față. Mielul cu cruce este în mod clar un simbol, probabil, al sacrificării lui Hristos, care este și subiectul picturii. Crucea însăși este un simbol al creștinismului, drapelul este un simbol al unei națiuni, vulturul de pe moneda americană de 25 de cenți simbolizează anumite caracteristici atribuite națiunii americane, cum ar fi puterea și noblețea.

Dacă acestea sunt acceptate drept cazuri adevărate de simbolism, atunci anumite trăsături despre simbolism pot fi evidențiate.

- (1) Un simbol nu trebuie să fie concret, adică non-abstract. Cuvintele nu sunt concrete. Fără îndoială, cele mai multe simboluri din artă sunt concrete, dar, formulând o definiție a „simbolului”, putem folosi numai caracteristici adevărate și constante.
- (2) Lucrurile simbolizate de simboluri sunt chiar variate – de exemplu, o persoană (Hristos), o întâmplare sau o stare (moartea și nefința), un eveniment (moartea Înaltului Lama), o acțiune (sacrificarea lui Hristos), instituții (creștinismul și o națiune) și calități (puterea și noblețea). Se pare că nu există un motiv pentru a limita genurile de lucruri ce pot fi simbolizate.
- (3) În cazul artelor vizuale, un simbol nu zugrăvește ceea ce simbolizează, iar în cazul artei literare, un simbol nu descrie ceea ce simbolizează. Simbolurile exprimă un înțeles într-un mod mai indirect decât zugrăvirea și descrierea, dar ele construiesc folosind ceea ce există și ajung să perfecționeze descrierea și zugrăvirea.
- 4) Un simbol „reprezintă”, într-un mod ce poate fi stabilit, lucrul pe care îl simbolizează. Un simbol transferă gândul cuiva altui lucru decât el însuși, iar transferul nu este o asociere la întâmplare. Transferul depinde de anumite caracteristici ale simbolului care îi dau un loc într-un sistem de înțelesuri.
- (5) Nici unul dintre simbolurile citate nu este un semn natural, așa cum sunt norii ce semnifică ploaia sau fumul ce reprezintă focul. Semnele naturale depind de relațiile cauzale dintre semn și lucrul semnificat. Semnele naturale sunt, de obicei, deosebite de simboluri, presupunem, pentru că

un simbol dobândește statutul de simbol ca rezultat al acțiunii unei persoane, în timp ce un semn natural semnifică în mod independent de acțiunea cuiva. În cazul unui semn natural, individul doar observă și menține continuitățile cauzale. Dar, există o anumită ambiguitate aici și trebuie să avem grijă.

Probabil, putem încerca acum o definiție, dar, după cum observă Hungerland, varietatea de moduri în care a fost folosit cuvântul „simbol” este atât de mare, încât, probabil, nici o definiție nu ar putea să le cuprindă pe toate. Noi va trebui să ne concentrăm pe un set de exemple, care sperăm că sunt reprezentative pentru multitudinea de întrebări ale „simbolului” și ai cărui membri sunt suficient de similari pentru a furniza o bază pentru definiție.

Ceva este un simbol dacă și numai dacă pentru o persoană sau un grup de persoane acel lucru reprezintă, într-un fel ce poate fi stabilit, un alt lucru, și acel lucru (care este un simbol) nu descrie sau zugrăvește lucrul (care este simbolizat), iar relația dintre lucrul care semnifică și lucrul semnat nu este, pur și simplu, una a unui semn natural.

Cea mai importantă întrebare ridicată de această definiție este aceea a stabilirii permanente a unei reprezentări. Probabil, cea mai bună cale de a explica acest lucru este să începem a vorbi despre simbolurile strict stabilite, așa cum este crucea. Crucea a avut, de sute de ani, un rol central în ceremoniile creștine, datorită martiriului lui Hristos. Asemenea simboluri, cum este crucea, reprezintă un fel de capital pe care artistul îl poate folosi.

Artistul poate conta pe toți membrii publicului său, știind ce semnifică crucea dacă o folosește în lucrarea lui. Asemenea simboluri sunt asemănătoare cuvintelor obișnuite al căror sens îl cunosc toți membrii comunității. Dar, toată discuția despre cruce sau alte simboluri clar stabilite nu arată cum sunt stabilite simbolurile, ci numai că sunt simboluri stabilite.

Cum a devenit crucea simbol? Putem numai specula despre detaliile acestei instituirii. La un moment dat, câțiva dintre primii creștini se poate să fi desenat sau imaginat o cruce în prezența altor creștini, care știau povestea martiriului lui Iisus, pentru a face o ceremonie mai interesantă ori poate pentru a stabili identitatea lor ca membri ai comunității sau pentru oricare alt scop. În orice caz, datorită folosirii unei cruci într-un eveniment de bază al istoriei creștine, crucea reprezentată sau imaginată a devenit un simbol stabilit al creștinismului. Astfel, niște creștini au stabilit *convenția* conform căreia crucea este un simbol, iar convenția a fost acceptată și folosită de membrii comunității creștine. Cu timpul, semnificația simbolică a crucii a devenit cunoscută și necreștinilor.

Convențiile pot fi stabilite pe cale formală și informală. Steagurile, ca simboluri ale națiunilor, sunt, probabil, cel mai des stabilite pe cale formală. Fără îndoială, într-un moment timpuriu din istoria SUA, câțiva membri ai Congresului au propus ca steagul cu cele treisprezece stele și treisprezece linii etc. să fie adoptat ca steag al SUA, iar propunerea a fost acceptată, prin vot majoritar, de Congres. Dar, stabilirea celor mai multe dintre simboluri

este informală și constă într-o persoană ce folosește ceva într-un asemenea mod pentru a arăta că este folosit pentru a semnifica un anumit lucru.

Artiștii pot utiliza în lucrările lor simboluri deja stabilite, dar, așa cum ei creează povești, picturi și piese de teatru, artiștii creează și simboluri. Artiștii folosesc multe procedee ce îi ajută la stabilirea unui lucru ca simbol și, fără îndoială, există procedee ce nu sunt încă inventate, dar exemplele următoare ne vor ajuta să ilustrăm felurile în care procedeele sunt folosite pentru a ajuta la instituirea unor noi simboluri.

O cale ar fi descrierea unui eveniment neobișnuit sau imposibil într-o pictură care, în alte împrejurări, descrie o întâmplare obișnuită sau un eveniment istoric. În pictura „Crucificarea”, a lui Grünewald, mielul ce poartă o cruce unică pe umărul lui, pe care o susține prin punerea piciorului la baza crucii, este un exemplu de asemenea caz. Chiar dacă mielul nu ar fi deja un simbol instituit, această descriere în contextul acestei picturi ar servi în mod clar la instituirea sa ca simbol. În unele cazuri, când descrierea întâmplărilor neobișnuite ori imposibile este dată în lucrări literare, ele funcționează ca simboluri.

Un alt procedeu este acela care acordă descrierii sau zugrăvirii un loc important în lucrare. Mielul, în pictura lui Grünewald, este un exemplu al acestui procedeu; este amplasat în prim-planul picturii, la piciorul crucii. În povestirea lui Hemingway, încă din prima propoziție bătrânul este înfățișat șezând la umbră. Sfârșitul unei lucrări este un alt loc important; la fel de important este cel legat de punctul culminant sau de alte caracteristici formale. Procedee auxiliare sunt repetiția și juxtapunerea. Descrierea bătrânului ce stă la umbră este dată de trei ori în deschiderea povestirii lui Hemingway, iar întunericul este adesea juxtapus luminii, care aici semnifică viața și tinerețea. Juxtapunerea, repetată sau nu, poate ajuta la instituirea unei relații simbolice. Mielul lui Grünewald este înfățișat lângă Hristos crucificat, pe care-l și simbolizează.

Asemenea procedee, singure, nu pot institui ceva ca simbol: un lucru trebuie să aibă sau să se creadă că are caracteristicile necesare pentru a funcționa ca simbol al unui alt lucru.

Prezentat într-o lucrare de artă în mod corect, este destul de ușor să transformăm mielul într-un simbol al lui Hristos și al sacrificiului Lui, pentru că se crede că mieii au caracteristici ca blândețea, care este atribuită lui Hristos, și este un fapt istoric bine cunoscut că mielul reprezenta pentru evrei animalul sacrificat în mod tradițional.

În cazul bătrânului ce stă la umbră, ușoara asociere a întunericului cu moartea și relația expresiei cu „valea umbrei morții”, din al douăzeci și doilea Psalm, reprezintă o bază suficientă pentru situația descrisă pentru a funcționa ca simbol. Baza pentru care pelicanul îl simbolizează pe Hristos este puterea atribuită acestuia în redarea vieții. Faptul că nimeni nu mai crede acum că pelicanul are această putere nu-l împiedică să funcționeze ca simbol al lui Hristos. Este, totuși, puțin probabil ca un artist al zilelor noastre să folosească pelicanul pentru asemenea simbol, deși acesta ar putea folosi mielul.

În general, este nevoie atât de procedee formale, cât și de un lucru cu caracteristici corespunzătoare, pentru a stabili acel lucru sau pentru a-l face să funcționeze ca simbol. Nu orice miel înfățișat este simbol al lui Hristos sau orice alt fel de simbol. Un miel, într-o pictură cu Little Bo Peep, probabil că nu ar simboliza nimic. Simbolurile depind de context.

Modul în care elementele unei lucrări de artă lucrează pentru a permite unui element să funcționeze ca simbol este bine ilustrat de exemplul lumânării și al Înaltului Lama. O lumânare ce arde, iar apoi se stinge, este similară, din anumite puncte de vedere, cu o persoană ce este vie, iar apoi moare, dar aceste similarități nu pot constitui, singure, o relație simbolică. Lumânarea stinsă este asemănată cu o anvelopă ce se dezumflă, dar în acest exemplu nu este un simbol al unei anvelope ce se dezumflă. Lumânarea stinsă este ca și o altă lumânare stinsă, dar una nu este simbol al celeilalte. Similaritatea nu este suficientă; este tratarea în contextul lucrării ce scoate în evidență asemănările relevante și instituie relația simbolică. În film este o scenă cu Înaltul Lama, care este, în mod evident, pe moarte. Aparatul trece apoi la o imagine a unei lumânări ce pâlpâie în fața unei ferestre deschise. Vântul ce intră pe fereastră stinge lumânarea. Stingerea lumânării simbolizează moartea Înaltului Lama, pentru că juxtapunerea temporală imediată a celor două imagini furnizează legătura între ele și evidențiază asemănările ce instituie relația simbolică. Într-un alt context, lumânarea ce se stinge ar putea simboliza o anvelopă ce se dezumflă.

Un artist ar putea să instituie ceva ca simbol și să dea greș pentru că nu pune elementele lucrării lui împreună în mod corect sau nu furnizează anumite elemente cruciale. Dacă editorul de film pentru *Orizontul pierdut* ar fi scos, în mod greșit, cadrul cu lumânarea, din scena morții, atunci aceasta nu ar fi funcționat ca simbol al morții Înaltului Lama, deși ar mai avea încă aura de simbol. Este, de asemenea, posibil și, probabil se întâmplă în mod frecvent, ca artiștii să folosească în lucrările lor lucruri care mai au încă aura lor de simboluri, dar, în fapt, nu reușesc să fie simboluri. Mase de asemenea „simboluri” într-o lucrare de artă i-ar da acesteia aparența de semnificație. Probabil că unele dintre lucrurile neobișnuite din arta supra-realistă sunt „simboluri” de acest fel. Beardsley spune că „În colonia penală”, a lui Kafka, are „aerul de a fi profund și bogat simbolică fără a simboliza ceva anume sau cel puțin ceva ce poate fi formulat cu alte cuvinte”.

Care este rolul simbolurilor în artă? Ce funcție au ele? În mod fundamental, cele mai multe simboluri în artă redau un sens sau o informație. Imaginea celui ca stă la umbră redă ideea de „este aproape de moarte”. Mielul înfățișat cu crucea pe umăr evocă înțelesul de „Hristos crucificat”. Lumânarea stinsă redă informația „Înaltul Lama a murit”. În unele cazuri, înțelesul evocat ar putea fi cel mai bine formulat din punct de vedere gramatical ca o afirmație (lumânarea), în alte cazuri – ca o locuțiune adjectivală (mielul cu crucea), iar în altele – ca un predicat (umbra), iar în alte cazuri – ca alte părți. Ideea este că, într-un fel sau altul, înțelesul este exprimat.

Informația redată poate fi informație suplimentară sau poate fi redundantă. În cazul lumânării stinse, informația transmisă este suplimentară;

atunci când lumânarea se stinge, noi înțelegem pentru prima dată că Înaltul Lama este mort. Mielul cu crucea are sens redundant, deoarece atenția este concentrată pe înfățișarea lui Hristos crucificat.

Cineva ar putea dori să spună că înțelesul redat prin imaginea celui ce stă la umbră este, de asemenea, redundant, pentru că starea bătrânului este clarificată de aspectele ne-simbolice directe ale povestirii. Așa se întâmplă că cele mai multe simboluri sunt redundante și ar putea fi omise fără o pierdere de înțeles. Cineva ar putea, spre exemplu, pur și simplu să-l arate pe Înaltul Lama murind sau ar putea spune că bătrânul simte apropierea morții.

Dar această redundanță de tip tehnic nu este un defect în artă și nici măcar în vorbirea obișnuită. Redundanța, în vorbirea obișnuită, se asigură că ceea ce noi spunem este înțeles. Înțelesul redundant al simbolurilor în artă adaugă profunzime și bogăție de textură lucrării de artă. Simbolurile se pot adăuga imediat complexității și pot menține sau crește unitatea lucrării de artă.

Să ne întoarcem la pictura lui Grünewald, să o privim fără mielul cu cruce. Apoi să adăugăm mielul la pictură. Cu mielul, lucrarea este mai complexă decât fără el, pentru că are mai multe elemente. Mielul menține sau, probabil, crește unitatea picturii, pentru că înțelesul simbolic al mielului se potrivește cu celelalte elemente și cu tema principală a picturii. Desigur, nu orice simbol va crește calitatea unei lucrări de artă: un simbol dat ar putea tinde să facă incoerentă o lucrare dată, iar prea multe simboluri, chiar dacă sunt coerente, pot strica o lucrare.

Simbolurile servesc în mod tipic la sublinierea și renașterea (creșterea forței) temei sau temelor principale ale unei lucrări. În unele cazuri, simbolurile folosite în mod corect dau unei lucrări o intensitate tristă și misterioasă ori amenințătoare, similară celei date de repetarea unui refren. Tipul de efect dat de simboluri nu ar fi putut fi realizat printr-o simplă repetare în modul elementar de exprimare (descriere ori zugrăvire).

O asemenea repetiție ar fi plictisitoare sau chiar prostească: să ne imaginăm înlocuirea mielului cu cruce de la piciorul crucii cu o mică reprezentare a crucifixului. În unele exemple, simbolul servește în continuare la sublinierea anumitor trăsături specifice ale lucrului simbolizat – în exemplul mielului cu cruce, blândețea lui Iisus și caracterul de jertfă al evenimentului. Simbolurile funcționează în moduri subtile și complicate.

Impactul simbolurilor nu este doar rezultatul faptului că ele redau înțelesul într-o manieră diferită de descriere sau zugrăvire; este importantă și economia cu care ele funcționează. Un simbol s-ar putea să nu valoare o mie de cuvinte, ca pictura proverbială, dar s-ar putea să valoare multe cuvinte sau multă descriere. Un simbol conține o cantitate mare de informație într-un spațiu mic. Și un simbol instituit servește la însumarea unei întregi istorii semnificative și a unei experiențe – este un depozit de înțelesuri. Există cel puțin un tip de lucru pentru care cuvântul „simbol” este folosit, care poate fi folosit mai bine într-un alt mod.

De exemplu, se spune uneori că Willie Loman, din *Moartea unui comis voiajor*, este simbolul unui anumite tip de om sau al unei anumite vieți. A spune că Willie Loman este un simbol înseamnă că personajul și acțiunile lui *reprezintă* un anumite tip de om sau viață și *transferă* gândul nostru spre acel tip de om sau viață. Formulând problema astfel, totuși, se face o nedreptate acestei piese. Willie Loman nu reprezintă un anumite tip de om sau viață; el este un *exemplu* imaginar al acelui tip de om sau viață. Willie Loman este o ilustrare sau o exemplificare, mai degrabă decât un simbol.

Un exemplu este mai puternic și direct și mai puțin subtil decât un simbol. Atât exemplificarea, cât și simbolizarea ne ajută să ne concentrăm atenția spre anumite tipuri de lucruri și fiecare își are locul lui în artă. Dar, nu există, cred, vreun motiv pentru a numi exemplificarea un tip de simbolizare.

5. Teorii ale evaluării artei

(Traducere din George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997 – Chapter 13, *Twentieth Theories of Evaluation. Personal subjectivist; Intuitionism; Emotivism; Relativism; Critical Singularism*, pp. 127-140).

Când criticii evaluează o lucrare de artă, ei nu spun numai că lucrarea este bună sau rea; ei își bazează evaluarea pe argumente. Uneori argumentele oferite par să susțină judecata de evaluare, dar alteori argumentele oferite nu sunt destul de bune pentru a face asta. În acest moment este important să arătăm că se pare că *judecățile evaluative* pot fi susținute de *argumente*, care sunt importante pentru analiza critică a artei. Unii filosofi consideră concluzia evaluativă și argumentele ca fiind legate prin *principii* generale, astfel încât concluziile evaluative sunt deduse, în calitate de concluzii, din principii generale și din expunerea argumentelor. Concluziile evaluative, argumentele critice și principiile critice vor reprezenta noțiuni principale în prezentarea diferitelor teorii ale evaluării artei pe care le voi discuta. Unele dintre aceste teorii susțin că principiile și argumentele sunt nerelevante pentru concluziile evaluative, în timp ce altele nu susțin această afirmație.

În mod tradițional, *definirea* termenilor fundamentali de evaluare a fost principala preocupare a teoriilor evaluării. În cea mai mare parte, cuvântul „bun” va fi folosit pe parcursul acestei discuții referitoare la evaluare ca termen de valoare pentru care filosofii luați în discuție vor avea o justificare. Vocabularul valorii folosit de critici este mult mai bogat și conține un mare număr de termeni, ca „magnific”, „frumos”, „încântător” etc. Pentru a fi concis, voi evita această întrebuintare.

Din cauza faptului că spațiul este limitat, eu pot discuta aici numai despre cele mai importante teorii – importante fie pentru că au fost susținute

într-o mare măsură, fie pentru că au fost remarcabile din punct de vedere filosofic, ori pentru că păreau promițătoare în mod deosebit.

Voi discuta opt teorii ce se împart în două faze.

Prima fază este alcătuită din cinci teorii tradiționale, în sensul că ele se concentrează asupra noțiunii de definiție a termenilor de bază pentru evaluarea artei, deși unii neagă faptul că asemenea termeni ar putea fi definiți. A doua fază este alcătuită din trei teorii în care definiția termenilor de bază pentru evaluarea artei este considerată inutilă. Opinia pe care o voi numi (1) *subiectivism personal* își propune să definească noțiuni de bază ale evaluării în ceea ce privește stările psihologice ale unei persoane (subiectul); această teorie susține că nu există principii critice, iar furnizarea argumentelor este, în esență, o activitate lipsită de sens.

Opinia pe care eu o numesc (2) *intuiționism* susține că termenii de bază ai evaluării sunt imposibil de definit și se referă la proprietățile non-empirice; teoria susține că principiile și argumentele sunt inutile și neavenite. Viziunea pe care eu o denumesc (3) *emotivism* susține că termenii de evaluare nu sunt definibili, nu se referă la nimic, ci doar exprimă emoții; această teorie afirmă că nu există principii critice și că evaluările nu au susținere logică, cu toate că pot fi găsite „argumente” convingătoare.

Opinia pe care eu o numesc (4) *relativism* afirmă că termenii de evaluare funcționează în modalități complexe; teoria susține că există principii care leagă argumentele de concluzii evaluative, dar că, în cele din urmă, principiile criticii sunt mai curând alese decât justificate.

Viziunea numită de mine

(5) *singularism critic* susține că, deși găsirea de judecăți are o funcție în critică, termenii de evaluare nu evaluează cu adevărat. În conformitate cu această opinie, nu există principii critice, deci nu există o problemă a justificării principiilor.

(6) *Teoria instrumentalistă de evaluare a artei formulată de Monroe Beardsley* nu se organizează în jurul problemei definirii termenilor de evaluare, așa cum o fac teoriile anterioare; aceasta constituie o ruptură precisă de teoretizările tradiționale și începutul unei noi etape în teoretizarea legată de evaluarea artei. Teoria lui Beardsley încearcă să demonstreze cum trebuie evaluate lucrările de artă în ceea ce privește capacitatea lor de a produce consecințe valoroase. Această teorie încearcă să ne ofere o justificare pentru argumente și principii de evaluare în cadrul unei structuri instrumentaliste.

(7) *Teoria instrumentalistă a lui Nelson Goodman* susține și el că lucrările de artă urmează să fie evaluate din punctul de vedere al capacității lor de a produce experiența valoroasă, dar Goodman își imaginează acea experiență valoroasă într-un mod total diferit de modul în care o face Beardsley.

La final, voi prezenta (8) propriile mele viziuni instrumentaliste asupra principiilor critice, argumentelor și concluziilor evaluative.

Subiectivismul Personal

Teoriile subiectiviste încearcă să *definească* termenul de bază „bun” pentru evaluarea artei. Ceea ce distinge teoriile subiectiviste de alte teorii care încearcă să definească această expresie este faptul că ele încearcă să definească „bun” din punctul de vedere al atitudinii subiecților sau persoanelor. Există tot atâtea versiuni diferite posibile ale teoriei subiectiviste, câte sunt și modalitățile de clasificare a oamenilor. De exemplu, ceea ce urmează ar putea fi o definiție subiectivistă non-personală: „bun” înseamnă „este plăcut de toate ființele umane”. Asemenea expresii ca „este plăcut de oamenii din clasa superioară”, „este plăcut de proletariat”, „este plăcut de familia mea” etc., ar aduce și definiții subiectiviste non-personale dacă cineva ar dori să le folosească pentru a încerca să definească termenul valoric de bază. Dar, deoarece toate versiunile teoriei subiectiviste întâmpină aceleași dificultăți de bază, eu voi discuta numai una.

Pare rezonabil să discutăm cea mai larg susținută teorie subiectivistă, și anume: subiectivismul personal, care declară că „bun” înseamnă „plăcut de mine”. Cuvintele „de mine”, din definiție, se referă, desigur, la oricare vorbitor ce pronunță o propoziție care conține termenul „bun” sau un sinonim al acestuia. În conformitate cu această teorie, „bun” conține o referință implicită la orice persoană care folosește expresia. Această opinie este susținută de unii filosofi¹ și susținută sau asumată, într-un mod mai puțin conștient sau explicit, de mulți oameni. De acum înainte, voi folosi termenul „subiectivism” pentru a mă referi la varietatea personală „plăcut de mine” a subiectivismului.

Există un număr de motive pentru care această definiție pare verosimilă.

Mai întâi, există o relație strânsă și importantă între calitatea unei lucrări de artă și faptul că lucrarea place. Desigur, faptul că există o strânsă legătură între cele două noțiuni nu înseamnă că ele au același înțeles. De exemplu, s-ar putea să fie de dorit ca orice este etichetat drept bun să fie plăcut. În al doilea rând, este ceea ce a fost denumit „vârtejul gustului” – faptul că ceea ce este considerat bun în artă se poate schimba de la vârstă la vârstă, faptul că ceea ce este considerat bun în artă de către o persoană variază pe parcursul vieții unei persoane și așa mai departe – încurajează subiectivismul.

Dacă subiectivismul ar fi adevărat, atunci ne-am putea aștepta ca ceea ce se afirmă că este bun să varieze în linii mari, deoarece se admite de către toți că aprecierea variază mult de la persoană la persoană. Cu toate acestea, este clar că o asemenea variație a gustului nu *dovedește* că subiectivismul este adevărat. Un număr de lucruri ar putea justifica schimbarea, imaturitatea, lipsa de informare etc., în cazurile schimbărilor atât la un individ anume, cât și la mai mulți indivizi pe o anumită perioadă.

Din punct de vedere logic, subiectivismul are o consecință interesantă: face imposibile disputele critice. Să presupunem că doi critici, Jones și Smith, au o dispută în legătură cu o pictură. Jones susține că pictura este bună, iar Smith – că nu este bună. Disputa, aparent, este legată de pictură, dar, dacă subiectivismul ar fi adevărat, ei nu ar vorbi în mod direct despre

pictură și nu ar mai exista o dispută. Dacă „bun” înseamnă „este plăcut de mine”, atunci, când Jones spune că pictura este bună, el spune: „Mie (Jones) îmi place pictura”, iar când Smith spune că pictura nu este bună, el spune: „Mie (Smith) nu-mi place pictura”. Afirmatiile „Lui Jones îi place pictura” și „Lui Smith nu-i place pictura” pot fi adevărate în același timp, fără vreun conflict. Cele două afirmații nu sunt despre același lucru. (Unele forme ale subiectivismului nu au această consecință. Dacă „bun” înseamnă „este plăcut de majoritatea oamenilor”, atunci, dacă Jones și Smith sunt în dezacord, ei cel puțin discută despre același lucru și, în principiu, disputa ar putea fi rezolvată de o investigație pe scară largă în ceea ce place rasei umane.)

Considerațiile care fac subiectivismul plauzibil sunt clar argumente neconcludente pentru a considera subiectivismul adevărat; și dacă ar fi adevărat, disputele critice ar avea o structură logică diferită față de ce presupune activitatea și remarcile criticilor – criticii aflați în divergență par să creadă că ei au păreri divergente în legătură cu același lucru, ei nu-și afirmă propriile simpatii. Există câteva argumente ce demonstrează că subiectivismul este, probabil, fals.

Primul argument este, de fapt, o extindere a afirmației anterioare despre structura logică a disputelor critice. Criticii oferă aproape întotdeauna argumente pentru a-și susține evaluările făcute și, adesea, aceste argumente ne ajută să înțelegem aceste evaluări și să apreciem dacă noi considerăm aceste evaluări justificate sau nu.

În primul rând, nu are sens să spunem că evaluările sunt justificate sau nejustificate, dacă „bun” este identic ca înțeles cu „preferat”. În mod obișnuit, nu ne justificăm preferințele – acestea sunt, pur și simplu. Dacă aș fi întrebat de ce îmi place înghețata, aș putea răspunde „Pentru că este dulce”. Dar acesta este numai un mod de a spune că îmi plac lucrurile dulci sau de a fi mai precis în legătură cu *ceea ce* îmi place la înghețată. Dacă aș fi întrebat de ce îmi place o pictură, aș putea indica aspectele pe care le apreciez la pictura respectivă. Dar toate acestea par diferite de justificarea evaluărilor. Totuși, subiectivistul va considera aceste remarci lipsite de importanță. El va spune că aceste remarci au un sens, pentru că se presupune că subiectivismul este fals și cere să fie crezut pe cuvânt.

Un al doilea argument împotriva subiectivismului derivă din faptul că uneori admitem că ne place ceva ce considerăm că nu este de bună calitate. Mai mult, alteori considerăm ceva ca fiind bun, dar nu ne place. Nici una dintre aceste variante nu ar fi posibilă dacă subiectivismul ar fi adevărat. De exemplu, dacă subiectivismul ar fi adevărat și am aprecia ceva, ar fi imposibil să nu considerăm acel ceva bun, iar considerații similare se aplică și celui de-al doilea caz. Trebuie să observăm, în paranteză, că acest argument nu se aplică în mod necesar versiunilor non-personale ale subiectivismului, în care „bun” nu este definit din punctul de vedere al preferințelor unei persoane particulare. Dar subiectivistul ar putea continua argumentând că noi doar *credem* că formulăm tipurile de judecăți citate și că suntem confuzi în legătură cu limba noastră.

Al treilea argument împotriva subiectivismului este argumentul întrebării-deschise al lui G. E. Moore, care se presupune că demonstrează că *nu* se poate da o definiție a termenului „bun”.² Formulată împotriva subiectivismului, argumentul este exprimat astfel. Dacă „bun” înseamnă „plăcut de mine”, atunci o evaluare a lucrării de artă, cum ar fi „Această pictură este bună”, este echivalentă ca înțeles cu afirmația „Eu apreciez pictura”. Argumentul întrebării-deschise susține că, atunci când cineva este confruntat cu afirmații ca „Eu apreciez pictura aceasta”, altcineva ar putea *oricând* să pună întrebarea logică „Înțeleg că ție îți place pictura, dar este cu adevărat bună?” Dacă subiectivismul ar fi adevărat, întrebarea ar fi prostescă, pentru că s-ar reduce la „Da, înțeleg că ție îți place pictura, dar îți place pictura?” Deoarece întrebarea nu este prostescă, subiectivismul trebuie să fie fals.

Totuși, subiectivistul ar putea indica, așa cum au făcut-o unii filosofi împotriva lui Moore, că aplicabilitatea generală a argumentului întrebării-deschise presupune veridicitatea opiniei lui Moore cum că „bun” nu poate fi definit, ci doar numește o proprietate neanalizabilă, nenaturală. Subiectivistul poate susține că (1) este adevărat că aplicarea argumentului întrebării-deschise arată că multe definiții ale lui „bun” sunt incorecte, dar (2) arată numai că toate definițiile sunt greșite dacă teoria lui Moore este adevărată și nu a fost demonstrată și că (3) subiectivismul este, de fapt, adevărat.

Dar, argumentul întrebării-deschise sugerează o linie concludentă a argumentului împotriva subiectivismului. Argumentul acesta depinde de reflecția noastră atentă asupra modului în care folosim limba, limba evaluativă specifică și limba folosită pentru a descrie stările noastre psihologice. Deși s-ar putea să nu fim în stare să facem o analiză completă a ceea ce înseamnă „bun” sau cum folosim termenul, este clar că nu este identic ca înțeles cu „plăcut de mine” sau, pentru acest motiv, cu orice expresie de tipul „este plăcut de ...”.

Când spunem că ceva este bun și când afirmăm că ceva este plăcut, avem de-a face cu două roluri diferite în activitățile noastre lingvistice. Pe scurt, când spunem că ceva este bun, spunem, de fapt, că obiectul satisface anumite criterii; atunci când spunem că ceva este plăcut, facem o afirmație despre un fapt psihologic. Noi folosim afirmațiile despre calități pentru a îndeplini o sarcină și afirmații despre preferințe pentru a îndeplini o altă sarcină.

În ultimă instanță, subiectivistul ar putea spune că această teorie nu este despre modul în care folosim, de fapt, acum limba, ci, că el încearcă să îmbunătățească limba cu scopul de a ne oferi un mod mai bun de exprimare. Subiectivistul ar putea pretinde că îmbunătățirea adusă de el ne permite un mod mai simplu și direct de verificare a evaluărilor noastre – pot verifica dacă ceva este bun descoperind dacă îmi place.

Asemenea încercări de îmbunătățire sunt îndrumate greșit, dar principalul scop al teoriei evaluării este acela de a clarifica și explica practica raționamentelor critice și de evaluare, care practică face parte din

comportamentul nostru lingvistic obișnuit. Este adevărat că se spun multe ineptii despre artă și despre evaluarea artei, dar, cu siguranță, întreaga practică a evaluării artei și termenii fundamentali nu au nevoie de o îmbunătățire radicală. „Îmbunătățirea” subiectivistului reduce întreaga problemă a evaluării în artă la preferințele în artă, lucru care elimină, în mod virtual, nevoia de a motiva evaluările. Îmbunătățirea mai curând elimină decât explică ceea ce trebuie explicat.

Intuiționismul

Ceea ce numesc eu intuiționism își are originile în teoria lui Platon asupra frumosului și este similar, sub importante aspecte, cu teoria evaluării a lui G. E. Moore. O asemenea teorie, cum este intuiționismul, este presupusă de critici și de persoanele obișnuite care cred că evaluările critice făcute corect sunt adevărate și nu fac referire la stările psihologice ale subiecților sau alte proprietăți empirice obișnuite. Dar, eu nu pretind că intuiționismul este teoria lui Platon sau a lui Moore; este numai o afirmație generalizată a unui tip de teorie pentru care cele ale lui Platon și Moore sunt doar exemple.

Intuiționismul susține că lucrările de artă și obiectele naturale posedă, în afara proprietăților lor naturale sau empirice, cum ar fi : culoarea, forma, mărimea sau anumite tonuri, sunete etc., o proprietate de valoare empirică sau non-empirică la care se referă, în mod diferit, termeni ca: „frumosul”, „valoarea estetică” și „calitatea estetică”. (Discuția se va referi numai la *frumos*.)

Conform intuiționismului, proprietatea non-empirică a frumosului este neanalizabilă și, în consecință, nedefinibilă. Adică, termenul „frumos” definește, în mod logic, o entitate primitivă, care nu poate fi analizată pe părți în felul în care, să zicem, se presupune că „omul” poate fi analizat din punct de vedere al *raționalului* și al *animalului*. Înțelesul frumosului nu poate fi redat cuiva printr-o definiție sau descriere verbală, iar sensul cuvântului „frumos” poate fi învățat numai trăind frumosul.

Din acest punct de vedere, termenul „frumos” este presupus a fi ca termenul unei culori empirice, de exemplu: „roșu”, al cărui înțeles se afirmă, în general poate fi învățat doar simțind o proprietate empirică a stării de roșu. Proprietățile empirice și proprietatea non-empirică a frumosului sunt recunoscute prin diferite moduri ale cunoașterii: proprietățile empirice sunt percepute și cunoscute pe căile obișnuite ale percepției senzoriale – vedere, auz, pipăit și celelalte – în timp ce proprietățile non-empirice sunt recunoscute într-un mod total diferit de cunoaștere, numit „intuiție”.

Intuiția, desigur, depinde de modurile obișnuite de cunoaștere, în sensul că modurile obișnuite trebuie să furnizeze minții informații despre proprietățile empirice ale unui obiect înainte ca mintea să poată intui dacă obiectul posedă sau nu posedă proprietatea non-empirică a frumosului, și în ce măsură. Dar, în timp ce percepția obișnuită este senzorială, intuiția nu este.

Aceasta este controversa intuiționismului, și anume că obiectul intuiției nu este proprietatea empirică sau setul de proprietăți empirice care fac intuiționismul (etic sau estetic) atât de dezbătut fără încetare. Lipsa unei verificări empirice a corectitudinii sau incorectitudinii unor așa-zise intuiții particulare se află la baza acestor controverse.

Cea mai atrăgătoare caracteristică a intuiționismului este aceea că teoria promite un mod obiectiv de evaluare a lucrării de artă. Există multe neînțelegeri nerezolvate în ceea ce privește lucrările care sunt bune sau frumoase din punct de vedere estetic, dar intuiționismul promite că asemenea dispute sunt, teoretic, rezolvabile.

În conformitate cu acesta, frumosul este proprietatea unui obiect și se află *acolo* pentru a fi simțit de oricine are capacitatea de a-l sesiza. Frumosul este proprietatea obiectivă a unui lucru, ca și culoarea sau mărimea lui, deși nu este perceput în același mod cum sunt percepute culoarea și mărimea. Dacă intuiționismul ar fi adevărat, într-o dispută despre frumusețea unui obiect, una dintre părți are dreptate în timp ce cealaltă parte nu are, pentru că un obiect ori are proprietatea frumosului, ori nu o are.

Persoana care nu are dreptate în această dispută, conform teoriei, este oarbă la frumos (deși poate că nu în toate cazurile) adică individului îi lipsește puterea intuitivă de a percepe frumosul în cazul de față. Ar fi, cu siguranță posibil, dată fiind teoria, ca o persoană să poată pretinde în mod corect că un obiect posedă frumusețe și, totuși, să-i lipsească capacitatea de a ști acest lucru – o persoană poate ghici corect că obiectul are frumusețe sau să pretindă că are frumusețe, după afirmația cuiva care are capacitatea relevantă.

Pentru a amplifica intuiționismul, se poate observa că o persoană poate avea capacitatea de a intui frumosul în anumite tipuri de artă, să zicem, în picturi, și să nu aibă capacitatea aceasta în cazul altor tipuri de artă, cum ar fi muzica. Capacitatea ar putea fi și mai limitată la o anumită persoană; de exemplu, cineva ar putea fi capabil să intuiască frumosul în picturile figurative, dar nu și în cele nonfigurative.

Această idee subliniază faptul că abilitatea de a intui frumosul, pretinsă de intuiționism, nu este o abilitate obținută ușor. Unii oameni s-ar putea să nu o posedă deloc, iar alții ar putea avea capacitatea de a intui frumosul, dar nu dezvoltă abilități de a deosebi cu finețe proprietățile empirice și relațiile lor. Pentru a intui frumosul în picturi, individul trebuie să învețe să deosebească culorile fine, subtile, să învețe să înțeleagă compoziția etc. Cerințe similare au și celelalte arte. Pe scurt, pentru a scoate în evidență capacitatea de a intui frumosul, individul trebuie, mai întâi, să dezvolte alte capacități.

O altă caracteristică a intuiționismului este aceea că presupune că frumusețea este intuită de la caz la caz și nu reies concluzii generale din cazurile de frumusețe trăită. De exemplu, toate picturile ce au proprietatea non-empirică a frumuseții nu au nevoie să aibă nicio altă proprietate empirică în comun. Și dacă, de fapt, s-a descoperit că toate picturile frumoase

existente au una sau chiar un set de proprietăți empirice în comun, toate picturile frumoase care ar fi pictate mai târziu, ar putea foarte bine să nu aibă acea proprietate sau acel set de proprietăți.

Conform intuiționismului, capacitatea de a intui frumosul este întotdeauna necesară pentru a ști că o anumită lucrare de artă sau un anumit obiect natural posedă frumusețe. Nu există indicii empirice cum că oamenii ce nu au capacitatea aceasta pot folosi, pentru a identifica frumusețea, obiecte ce posedă frumusețe. Intuirea frumosului este similară percepției unei anumite culori, să zicem, roșu. Nu există altă proprietate *perceptuală* decât culoarea roșie, pe care toate obiectele roșii o au în comun, deci nu există niciun indiciu perceptual cum că o persoană care nu distinge culorile (daltonistă), deci care nu poate distinge roșul, poate deduce că ceva este roșu sau nu. Dacă toate obiectele roșii ar fi pătrate și toate obiectele pătrate ar fi roșii, atunci persoana ce nu distinge culorile ar putea fi în stare să deducă ce lucruri sunt roșii și ce lucruri nu sunt roșii, deoarece, chiar dacă nu deosebește roșul, ea deosebește forma geometrică.

Cu o singură excepție, neînsemnată, furnizarea de argumente nu ar fi posibilă dacă intuiționismul ar fi adevărat. Dacă fiind această teorie, propoziția care ar trebui susținută de argumente, ar fi de tipul general „*X* este frumos”. Totuși, conform acestei teorii, nu există nimic legat de frumos, deci nu este nimic altceva decât frumosul care poate servi ca motiv pentru a considera un lucru frumos. Singurul „motiv” pentru care credem că un lucru este considerat frumos este acela de a ști, prin intermediul intuiției, că posedă frumusețe. Excepția nesemnificativă se referă la cazul în care se știe că *X* este frumos, iar *Y* este asemănător lui *X*, în ceea ce privește toate proprietățile lui și în toate relațiile dintre proprietățile lui. În acest caz, se poate spune că faptul că *Y* este exact ca *X*, iar *X* este frumos, este motivul pentru a crede că *Y* posedă frumusețe.

Așa cum am subliniat mai devreme, cea mai atrăgătoare caracteristică a intuiționismului este aceea că promite un mod obiectiv de rezolvare a disputelor în ceea ce privește chestiunile estetice. Dar, garanția obiectivității se obține la un preț mare. La baza obiectivității se află proprietatea așa-zis non-empirică, indefinibilă a frumosului, care, fiind non-empirică, trebuie cunoscută pe o cale specială a cunoașterii – intuiția.

Mai întâi, recunoașterea și aprecierea frumosului este accesibilă numai acelor care au capacitatea de a-l intui. Această obiecție, însă, nu este o critică a adevărului teoriei, ci formulează numai un aspect incomod al acesteia. În al doilea rând, mulți oameni nu cred că intuiția reprezintă un mod de cunoaștere: pare făcută cu scopul de a rezolva o anumită problemă a esteticii. Se presupune că intuiția este un mod de cunoaștere ce are un singur obiect – frumosul. După cum se știe, există o teorie morală paralelă care afirmă că intuiția are o virtute morală ca și obiectul ei, dar, chiar și așa, numărul de tipuri de obiecte ale intuiției este stânjenitor de mic în comparație cu multitudinea de obiecte ale cunoașterii empirice obișnuite.

Este simplu de văzut cum intuiția ar putea fi întrebuintată excesiv și folosită ca un refugiu pentru pretențiile cunoașterii, care în realitate

nu pot fi justificate, lucru care-i face pe oameni să fie suspicioși. Totuși, nu se poate dovedi că intuiționismul este fals. Intuiționistul poate întotdeauna să argumenteze că oricine își susține părerea, pur și simplu, nu dispune de capacitatea de a intui frumosul (sau de a intui virtutea morală, dacă intuiționistul apără intuiționismul moral). Chiar prin natura pretenției, intuiționistul plasează această teorie în afara rețelei de combatere; dar, acest fapt nu demonstrează că teoria este adevărată și nici nu inspiră încredere în ea.

Emotivismul

Teoria emoțională este o explicație a evaluării care a apărut în cadrul pozitivismului logic, o mișcare filosofică ce a avut o mare influență în perioada cuprinsă între anii 1930 și 1950. Pozitivismul logic susține că întreaga cunoaștere este fie empirică – așa cum sunt adevărurile științei, fie tautologică – așa cum sunt adevărurile matematicii pure. Pozitivismul logic respinge cu hotărâre afirmația intuiționismului că există adevăruri non-empirice, non-tautologice, care susțin evaluările morale și estetice și sunt cunoscute ca adevărate cu ajutorul intuiției. Pozitivismul logic consideră intuiția drept un mijloc filosofic inventat pentru a conferi evaluărilor morale și estetice aspectul unor adevăruri (pentru a le ajuta să pară adevărate). A.J. Ayer, filosof britanic, a formulat o binecunoscută teorie despre emotivism, în 1936, iar demonstrația ce urmează se bazează pe opiniile lui. Ayer respinge versiunea lui Moore și pe toate celelalte referitoare la intuiționism ca fiind non-empirice, dar adoptă argumentul întrebării-deschise al lui Moore împotriva tuturor încercărilor de a defini termenii de bază ai evaluării.

Ayer își formulează versiunea lui despre argumentul întrebării-deschise împotriva subiectivismului și hedonismului, pe care el le consideră specifice teoriilor ce încearcă să definească cuvântul „bun” sau orice alt cuvânt moral în ceea ce privește noțiunile empirice. După ce a demonstrat, crede el, că subiectivismul și hedonismul sunt incorecte, Ayer declară că același argument poate fi folosit cu succes împotriva oricărei încercări de a-l defini pe „bun”.

Să acordăm atenție argumentului său împotriva hedonismului. Opinia hedonistă, pe care el o atacă, susține că bunul poate fi definit din perspectiva plăcerii, adică „bun” este identic ca înțeles cu cuvântul „plăcere” sau cu oricare variantă a lui, așa cum este „plăcut”. Astfel „X este bun” are același înțeles ca „X este plăcut”, după această teorie. Marele avantaj al hedonismului este acela că, dacă este corect, evaluările morale și estetice sunt atunci, cu adevărat, afirmații empirice despre plăcere și pot fi verificate sau falsificate. Teoria evaluării s-ar dovedi a fi parte a psihologiei empirice.

Din nefericire pentru hedonism, pretinde Ayer, nu este o contradicție să spunem, să pretindem sau să susținem că există lucruri plăcute care nu sunt bune, adică să susținem că unele lucruri plăcute sunt rele. Dacă hedonismul ar fi adevărat, adică, dacă „bun” și „plăcut” ar fi identice ca sens, atunci ar însemna să te contradici singur când afirmi că unele plăceri nu

sunt bune. Deci, dacă hedonismul ar fi adevărat, atunci am putea înlocui „bun” cu „plăcere” în propoziția „Unele plăceri nu sunt bune” și ar rezulta propoziția ce se contrazice pe sine „Unele bunuri nu sunt bune”. Dar, deoarece „Unele plăceri nu sunt bune” nu este o propoziție ce se contrazice pe sine, hedonismul trebuie să fie fals. Ayer folosește exact același argument împotriva subiectivismului.

Ce criteriu folosește Ayer când spune că propoziția „Unele plăceri nu sunt bune” nu este o propoziție ce se contrazice pe sine? Dacă cineva ar spune: „Unii burlaci sunt căsătoriți”, noi am spune că propoziția se contrazice pe sine, datorită felului în care noi folosim și înțelegem cuvântul „burlac”. Cu alte cuvinte, o parte a înțelesului cuvântului „burlac”, așa cum folosim noi cuvântul, este o persoană de sex masculin, necăsătorită.

Pe scurt, inconsecvența unei propoziții date într-o anumită limbă este demonstrată prin apelul făcut la înțelesurile termenilor din acea limbă. Atunci, ceea ce susține Ayer este că definițiile subiectiviste și hedoniste nu cuprind diversitatea de moduri în care folosim asemenea termeni ca „bun”, în engleză sau în orice altă limbă naturală. Metoda lui presupune găsirea unei propoziții care pare pe deplin perceptibilă utilizatorilor obișnuiți ai limbii engleze și demonstrarea faptului că propoziția ar fi incompatibilă, dată fiind o anumită definiție. Pretenția de ansamblu a lui Ayer este aceea că el poate produce o propoziție contraexemplu pentru orice definiție a termenilor de bază pentru valoarea propusă. Afirmatia lui este justificată numai dacă se poate cumva „observa” că utilizările lui „bun” și a altor asemenea termeni în limba engleză sunt atât de diverse, încât nu pot fi cuprinse în nicio definiție.

Ayer afirmă că noi putem cu siguranță alcătui o limbă în care definiția hedonistă este adecvată sau o altă limbă în care definiția subiectivistă este adecvată, dar niciuna dintre aceste limbi n-ar fi engleza, engleza fiind limba în care ne facem evaluările morale și estetice. În măsura în care sunt implicate, cel puțin, etica și estetica, Ayer este un filosof al limbii obișnuite. Adică, el susține că folosirea limbii obișnuite este criteriul pentru stabilirea corectitudinii sau incorectitudinii acestor definiții.

Dacă „bun” sau orice alt termen esențial de valoare nu se referă la o proprietate primitivă, neanalizabilă, cunoscută prin intermediul intuiției sau care nu poate fi definită în termeni care se referă la proprietățile empirice, atunci cum funcționează „bun”? S-ar părea că toate modalitățile în care „bun” putea funcționa într-o propoziție, prin *referirea* la ceva în virtutea căruia propoziția ar fi adevărată sau falsă, au fost excluse.

Concluzia lui Ayer este aceea că propozițiile evaluative nu pot fi adevărate sau false și că termenii evaluativi servesc numai la exprimarea sentimentelor – pro sau contra – ale persoanelor care le folosesc. După părerea lui Ayer, când o persoană spune despre o pictură la care se uită: „Pictura este frumoasă”, ea nu declară ceva despre pictură, ci pur și simplu își exprimă sentimentele pro legate de pictură. A pronunța propoziția în chestiune înseamnă a spune „Pictura asta – ura!”. Propoziția „Aceasta este o

pictură rea” se rezumă la „Pictura asta – hu!” Teoria lui Ayer este adesea menționată drept Teoria Ura – Huo.

Există pericolul confundării opiniei lui Ayer cu versiunea despre subiectivism, care încearcă să definească „bun” în termenii: „este plăcut de mine”. Dar, în conformitate cu această versiune a subiectivismului, „X este bun” înseamnă „X îmi place mie”, iar acest lucru poate fi adevărat sau fals; conform subiectivismului, termenii evaluativi atribuie, iar propozițiile evaluative afirmă ceva despre lume care este adevărat sau fals.

După părerea emotivismului, totuși, termenii evaluativi sunt pur și simplu expresivi, iar propozițiile evaluative *nu* afirmă nimic. Dar, există un punct în care emotivismul este asemănător versiunii subiectivismului „plăcut de mine”. Dacă două persoane sunt în dezacord, unul spunând „Această pictură este frumoasă”, iar celălalt – „Pictura nu este frumoasă”, dezacordul este numai aparent și nu real.

Prima persoană își exprimă atitudinea pro față de pictură, în timp ce cea de-a doua își exprimă o atitudine contrară picturii, dar niciuna dintre ele nu susține nimic. Deoarece niciuna dintre persoane nu afirmă nimic, nu există dezacord. Imposibilitatea dezacordului în privința evaluărilor contrastează cu dezacordurile pe care le putem avea în privința faptelor. Spre exemplu, dacă doi oameni nu sunt de acord în privința culorii unui obiect, fiecare face o declarație sau o afirmație despre o latură a lumii empirice. Și, cu siguranță, este posibil, în principiu, să se rezolve o dispută legată de fapte. Totuși, conform emotivismului, un dezacord legat de valori nu poate fi rezolvat descoperind că o anumită propoziție este adevărată.

Cu toate acestea, dezacordul privind valorile poate fi rezolvat, în sensul că, în urma rezultatului la o dezbateră, o privire mai atentă la o pictură, o amenințare, o lingușire sau orice altceva, una dintre părți poate trăi o schimbare de atitudine.

De asemenea, după părerea lui Ayer, atitudinile pot fi influențate în mod direct prin pronunțarea propozițiilor de evaluare. Când Jones spune „Această pictură este frumoasă”, el nu numai că își exprimă sentimentele față de pictură, el poate induce și în alții sentimente pro. Este posibil, astfel, ca simpla pronunțare a unei propoziții evaluative să poată aduce asemănare atitudinii ori sentimentului.

Pentru a da un *argument*, în criticism, trebuie să cităm o caracteristică a unei lucrări de artă în vederea susținerii unei afirmații de evaluare despre lucrare, adică, un argument este o declarație ce slujește drept dovadă că evaluarea este corectă. Dacă un critic spune că o piesă de teatru este proastă pentru că este plictisitoare, criticul nu justifică, conform emotivismului, afirmația

„Piesa este proastă”, deși informația despre monotonia piesei ar putea face pe cineva să adopte față de ea o atitudine contrară. Dar, dacă, în acord cu emotivismul, criticii nu pot da motive pentru evaluare, ei ar putea da ceea ce ar putea fi numit „sfătuitoari”.

O consecință importantă a acestei caracteristici a emotivismului este aceea că, în vreme ce acei filosofi care susțin furnizarea de motive disting între motive bune și rele, nu există o modalitate de a face distincție între

sfătuitoarii buni și cei răi. Orice ar spune sau ar face un critic – citează o caracteristică a unei lucrări de artă, amenință, lovește pe cineva – ar putea determina la cineva o schimbare de atitudine. Dacă, totuși, nu există o distincție între sfătuitoarii buni și cei răi, din punctul de vedere al dovezilor pentru adevărul concluziilor evaluative, și orice poate funcționa ca sfătuitoar, atunci criticismul evaluativ, în mod clar, nu este o activitate rațională. Desigur, un sfătuitoar poate fi mai eficient decât altul, dar acest sentiment al superiorității și inferiorității nu are nimic în comun cu adevărul evaluărilor în opinia emotivistă.

O critică importantă adusă viziunii despre emotivism a lui Ayer este aceea că analiza pe care această viziune o face evaluării este prea simplă. Un număr de emotiviști târzii au încercat să remedieze acest defect argumentând că evaluările au un aspect descriptiv și probabil și un aspect imperativ. Cea mai cunoscută dintre aceste analize emotiviste este lucrarea lui C.L. Stevenson *Etică și Limbă*⁵. Câteva dintre trăsăturile centrale ale emotivismului vor fi menționate din nou în relativism, următoarea teorie a evaluării pe care o voi discuta.

Relativismul

Opinia pe care eu o numesc „relativism” este o adaptare a câtorva dintre trăsăturile de bază ale filosofiei morale a lui R.M. Hare la problema evaluării în critică. Relativismul este similar opiniei lui Bernard Heyl. Baza logică a relativismului o constituie tipul de analiză pe care Hare o face pentru cuvântul „bun”. Această analiză dă impresia că este o descriere a felului în care noi folosim termenul „bun” atât în context moral, cât și în cel amoral: Hare susține că „bun” funcționează în același mod, indiferent de context. Dacă Hare are dreptate, s-ar părea că nu există vreun motiv pentru care să nu poată fi formulată o definiție a unei „lucrări de artă bune”.

Hare, ca și Ayer, folosește o variantă a argumentului întrebării-deschise a lui Moore, pentru a arăta că niciun termen descriptiv sau termeni descriptivi, așa cum este „plăcut”, „eu aprob” sau cele similare, nu au *același înțeles* ca „bun”. În consecință, niciun set de afirmații ce sunt formate numai din descrierea unui lucru nu poate *impune* că ceva este bun.

Dar, în timp ce Ayer nu face nicio încercare serioasă de a descoperi cum funcționează în realitate limba evaluativă și concluzionează repede că „bun” nu are niciun înțeles cognitiv, ci doar exprimă sentimente, Hare examinează limba evaluativă cu atenție și apoi trage concluzia că sensul lui „bun” este funcția lui *demnă de laudă*.

El susține (1) că ceea ce este comun tuturor utilizărilor obișnuite ale lui „bun” în orice context este faptul că se realizează un elogiu și (2) că nu există nimic altceva comun unor asemenea întrebări. Opinia lui Hare se referă clar la modul în care folosim cuvintele evaluative; ca și Ayer, el este, sub acest aspect, un filosof al limbii obișnuite. Hare deosebește între *înțelesul* lui „bun”, care nu depinde de context, și *criteriile* lui „bun”, care depind de context. Deși noi elogiem întotdeauna când folosim cuvântul „bun”, criteriile pe care le folosim când aplicăm acest cuvânt („bun”) variază de la

context la context. În ambele cazuri, când spunem „Acela este un ceas bun”, și „Acela este un radio bun” noi laudăm, dar noi folosim un set de criterii pentru ceasuri și un altul pentru radiouri. Caracteristicile care recomandă un ceas bun sunt diferite de cele care recomandă un radio bun.

Evaluarea ceasurilor și radiourilor este desul de simplă și directă, pentru că există un acord general despre criteriile superiorității ceasurilor și radiourilor. Nu se poate spune același lucru și despre critica artei, deci ar fi o idee bună să ilustrăm teoria mai întâi cu exemple ușoare. Să avem în vedere ce este implicat când spunem corect „Acesta este un ceas bun”.

Mai întâi, individul laudă un anumit ceas. În al doilea rând, individul afirmă că un anumit ceas satisface toate (sau un număr suficient) criteriile ceasurilor bune. Dacă evaluarea este solicitată, persoana care a făcut evaluarea are obligația de a oferi *motivele* justificatoare, adică de a arăta că ceasul satisface criteriile superiorității la ceasuri. Ca motive, s-ar putea sublinia faptul că ceasul arată ora cu exactitate, este mic ș.a.m.d.

Este important de observat că, atunci când declarăm că ceva este un ceas bun, ne obligăm față de un anumit criteriu sau criterii și, prin aceasta, în fața unui principiu ce reprezintă criteriul sau criteriile. Astfel, dacă cineva consideră ceasul *A* ca fiind bun, atunci acel cineva se obligă să spună despre orice ceas exact ca *A* că este, de asemenea, bun. Desigur, nu se cere o asemănare exactă în cazul ceasurilor (și în marea majoritate pentru alte lucruri), deoarece anumite trăsături, de exemplu, forma, în cele mai multe cazuri, nu are nicio legătură cu superioritatea ceasurilor. Hare pretinde că evaluarea este o procedură *deductivă* ce implică principii generale. Această caracteristică poate fi ilustrată după cum urmează:

1. Toate ceasurile care au proprietățile *A*, *B* și *C* sunt bune
2. Acest ceas are proprietățile *A*, *B* și *C*
3. Prin urmare, acest ceas este bun.

Controversa asupra faptului că evaluarea este o procedură deductivă de la principii generale este, cu adevărat, identică cu controversa legată de faptul că, atunci când spunem că *X* este bun, ne obligăm în fața unui principiu general al superiorității pentru lucrurile de tipul *X*. Primul mod de a formula controversa pornește „de la vârf” cu principii date sau stabilite, de la care este dedusă evaluarea particulară.

O a doua modalitate de formulare a controverselor pornește „de la bază” cu evaluarea pe care cineva vrea să o facă; producerea unei anumite evaluări *determină* principiul general pentru toate cazurile similare relevante. Pornim de la vârf, de sus, când evaluăm asemenea lucruri ca ceasurile și radiourile, pentru care există principii ale superiorității stabilite și pe care orice evaluator le acceptă. Începem de la bază, de jos, când dorim sau când credem că este necesar să evaluăm ceva pentru care nu există principii stabilite sau dacă persoana care face evaluarea respinge principiile stabilite. Faptul, dacă este un fapt, că, începând de la bază, îl determină pe individ să aplice principii generale ce acoperă toate cazurile similare arată că limba evaluativă nu poate fi folosită fără efort.

Funcționarea principiilor, fie ele morale, critice sau de altă natură, înseamnă a oferi un cadru rațional pentru evaluare. Datorită generalității lor, principiile oferă o stabilitate ce nu ar putea fi realizată dacă individul ar trece de la un caz la alt caz fără a încerca să facă o legătură între cazuri. De asemenea, principiile pot fi învățate, în sensul că o persoană poate formula principiul pentru o altă, iar această a doua persoană îl poate înțelege.

Cu siguranță, nu există vreo garanție că ascultătorii vor accepta drept principiu ceea ce aud și înțeleg. Principiile oferă o procedură ce ajută la asigurarea coerenței; adică, în măsura în care un critic folosește principiile, el va trata cazurile similare în mod asemănător. A spune despre două cazuri absolut asemănătoare că unul este bun și celălalt este rău ar fi o situație de contradicție. Merită să subliniem faptul că indivizii ar putea să nu fie capabili să formuleze explicit principiile pe care le susțin și le folosesc.

Testarea unei persoane care folosește sau nu principiile în evaluare se referă la situația în care persoana evaluează sau nu cazuri ce sunt asemănătoare în ceea ce privește aspectele relevante, în mod similar. Evaluările unei persoane pot trece acest test fără ca ea să-și dea seama că ele sunt conforme; o persoană nu trebuie să înțeleagă principiile într-un mod abstract, pentru a avea și utiliza principii. De fapt, o persoană poate învăța să folosească un principiu într-un context dat observând evaluările specifice ale altei persoane, fără ca vreuna dintre ele să fie capabilă să formuleze principiul care a fost aplicat.

Conform relativismului, principiile criticii nu pot fi ele însele explicate – ele sunt motivele finale în justificarea estetică. Ce poate fi spus, în acest caz, despre principiile criticii pe care oamenii le susțin și folosesc? Răspunsul relativismului este următorul: principiile ajung să fie susținute ca rezultat al *deciziei* susținătorului. Decizia poate fi una conștientă sau poate fi rezultatul „însușirii fără voie” din mediul cultural al persoanei. Hare numește ambele modalități ce contribuie la susținerea unui principiu „decizii”, pentru că ambele sunt modalități de acceptare a unui principiu fără a-l deduce din premisele deja formulate sau fără a-l induce din premise ca probabil. Principiile nu sunt nici false și nici adevărate; ele doar reprezintă decizii pentru a elogia diferite tipuri de lucruri.

Hare spune că aceste criterii (și, de aici, principiile) sunt în mod necesar implicate în superioritate. El mai argumentează și că înțelesul lui „bun” este utilizarea lui pentru a lăuda. Conform celor afirmate de Hare, elogierea este o acțiune făcută de un individ din propria inițiativă și după propriile principii, prin urmare, el poate decide dacă elogiază sau nu.

Criteriile și principiile funcționează împreună pentru a produce universalitate, elogiarea și decizia funcționează împreună pentru a face legătura între universalitate și o anumită persoană. Aspectul deciziei reprezintă un mijloc de schimbare în sau despre principii. Cineva schimbă un principiu prin decizia (conștientă sau nu) de a lăuda într-un mod diferit de modul în care a făcut-o în trecut, adică afirmând „bun” pe baza unor criterii diferite.

Ar fi compatibil cu relativismul dacă toată lumea ar fi de acord în legătură cu același set de principii critice. O opinie devine relativistă atunci când principiile sale nu se justifică ele însele, dar sunt decise.

Dacă relativistii au dreptate în legătură cu statutul logic al principiilor critice, există oare considerații ce ar putea fi avute în vedere când se iau deciziile asupra principiilor și ar putea avea tendința de a rezulta un acord general asupra principiilor? Probabil că cel mai bun lucru care poate fi spus în această chestiune este acela că toți criticii ar trebui să fie familiarizați, într-o mare măsură, cu artele cărora le aplică principiile lor critice.

Dar, dacă trecutul poate fi folosit ca ghid, se pare că există o speranță destul de slabă ca și cel mai bine informați critici să fie de acord în totalitate. Totuși, nu există nimic care să excludă posibilitatea unui acord larg răspândit sau chiar complet. Cred, totuși, că mulți relativști văd posibilitatea unui acord complet ca situație stagnantă în care atât arta, cât și critica își vor fi pierdut vitalitatea.

Singularismul Critic

Unii filosofi susțin că principiile nu joacă niciun rol în critica artei. Aceștia sunt de acord că și criticii chiar oferă argumente și că aceasta este una dintre funcțiile specifice ale criticii, dar ei susțin că un argument nu implică un principiu. Ei contrastează formularea motivelor în criticism cu formularea motivelor în morală (etică) și în evaluarea unor asemenea lucruri ca ceasurile și radiourile. A da un argument pentru a justifica un act corect din punct de vedere moral sau un ceas ca fiind bun implică un principiu, dar lucrările de artă, ele rivalizează, sunt diferite de acțiunile morale și de ceasuri.

De fapt, ele susțin că diferența este atât de mare, încât lucrările de artă nu pot fi evaluate deloc. Singularismul critic este o teorie de evaluare prin aceea că este o demonstrație a modului în care limba evaluării funcționează când este aplicată la artă, dar susține că o asemenea limbă aplicată artei nu servește niciunui scop de evaluare. Când un critic spune despre o lucrare de artă că este bună și oferă un motiv pentru ceea ce afirmă, motivul nu servește la justificarea definirii lucrării drept „bună”.

Conform unui singularist critic, judecata funcționează pentru a supune o calitate a lucrării de artă atenției persoanei care citește sau ascultă remarcile criticului. Odată ce atenția a fost îndreptată asupra unei calități, cititorul sau ascultătorul poate aprecia acea calitate dacă el o poate deosebi. Termenii evaluativi, joacă un rol într-un proces a cărui singură funcție este de a atrage atenția asupra diferitelor calități ale lucrărilor de artă.

Singulariștii critici par să se bazeze pe două argumente în respingerea legăturii principiilor în critica artei. Primul argument este acela că lucrările de artă sunt unice și, în consecință, este imposibil să spunem că o lucrare este mai bună decât cealaltă – fiecare lucrare de artă este într-o clasă a ei, unică, și nu are sens să încercăm să comparăm o lucrare cu alta. Prima deficiență a acestui argument este găsirea a ceea ce este destinat.

Fiecare obiect sau eveniment este unic, în sensul că este tocmai lucrul care este, dar aceasta nu poate fi ceea ce singulariștii critici au în minte, deoarece ei vor să spună că lucrările de artă sunt unice într-un fel cum alte lucruri nu sunt. Probabil că doresc să susțină că fiecare lucrare de artă este diferită, dintr-un anumit punct de vedere, de toate celelalte lucrări de artă; în acest sens, lucrările de artă ar fi diferite de ceasurile produse în serie, în cazul cărora fiecare este la fel ca celelalte.

Chiar și așa, lucrările de artă prezintă, în mod clar, asemănări și se împart în clase – spre exemplu, clasa picturilor, clasa statuilor și așa mai departe – și în subclase ale unor clase mai largi – de exemplu, subclasa picturilor reprezentative, subclasa comediilor etc. Multe lucrări de artă sunt extrem de individuale, dar nu sunt unice în sensul susținut de criticii singulariști.

Al doilea argument al criticului singularist este acela că o calitate citată ca valoare (un motiv) într-o lucrare de artă s-ar putea să nu fie o valoare sau poate fi chiar un defect într-o altă lucrare de artă și că, în consecință, nu poate exista un principiu general care să implice o asemenea calitate aplicabilă tuturor lucrărilor de artă. Așa după cum vom vedea în capitoul următor, Beardsley aduce un argument eficient împotriva controversii criticului singularist, acela că principiile nu sunt posibile, deoarece judecata citată ca valoare într-o lucrare de artă ar putea să nu fie o valoare, ci mai degrabă un defect într-o altă lucrare.

6. Teoria instituțională a artei

(Traducere din George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997 – Chapter 8. *The Institutional Theory of Art*, pp. 87-96).

Ghidat de ideile cuprinse în articolul lui Mandelbaum și într-un articol mai vechi al lui Danto, am elaborat primele două versiuni ale teoriei instituționale a artei, începând, în 1969, cu „Definirea artei”¹ și culminând, în 1974, cu *Arta și Esteticul*². Ca răspuns la o serie de critici la versiunea de început, am prezentat o variantă mult revizuită și, cred eu, îmbunătățită, a teoriei instituționale, în cartea mea din 1984, *Cercul Artei*³. Voi explica ambele versiuni.

Teoriile tradiționale ale artei încadrează lucrările de artă în rețele de relații simple și concentrate. Teoria imitației, de exemplu, plasează lucrarea de artă într-o rețea cu trei locuri, între artist și subiect, iar teoria expresiei o plasează într-o rețea cu două locuri: a artistului și a lucrării. Ambele versiuni ale teoriei instituționale încearcă să plaseze lucrarea de artă într-o rețea cu mai multe locuri, de mai mare complexitate decât oricare alta imaginată de diferite teorii tradiționale. Rețelele sau contextele teoriilor tradiționale sunt prea „subțiri” pentru a fi suficiente. Ambele versiuni ale

teoriei instituționale încearcă să furnizeze un context care este suficient de „gros” pentru a face acest lucru. Rețeaua de relații sau contextul în cadrul căruia o teorie plasează lucrările de artă va fi denumit, de către mine, „cadru” acelei teorii.

Toate teoriile tradiționale presupun că lucrările de artă sunt artefacte, deși ele diferă din punctul de vedere al naturii artefactelor. Există o opinie conform căreia abordarea instituțională reprezintă o întoarcere la modul tradițional de teoretizare despre artă, deoarece în ambele versiuni eu susțin că lucrările de artă sunt artefacte. Prin „artefact” eu înțeleg definiția obișnuită din dicționar: „un obiect făcut de om în vederea folosirii”. Mai mult, deși multe sunt, un artefact nu trebuie să fie un obiect fizic: de exemplu, un poem nu este obiect fizic, dar este, totuși, un artefact. Și mai mult, lucrări precum spectacolele, de exemplu, dansurile improvizate, sunt și ele „făcute de om” și sunt, prin urmare, artefacte.

La suprafață, nu există mister legat de crearea multitudinii de obiecte ce constituie arta artefactuală; acestea sunt realizate în diferite feluri tradiționale – pictate, sculptate etc. Există, totuși, o nedumerire despre artefactualitatea unor lucrări de artă mai recente: ready-made-urile (obiecte gata făcute) lui Duchamp, arta găsită etc. Unii susțin că acestea nu ar fi artă, căci, pretind ei, nu sunt artefacte produse de artist. Cred că poate fi demonstrat că acestea sunt artefacte ale artiștilor. Cele două versiuni sunt diferite în ceea ce privește modul în care artefactualitatea este realizată în cazul ready-made-urilor lui Duchamp și în cazurile asemănătoare.

Versiunea Timpurie

Prima versiune a teoriei instituționale a artei poate fi rezumată în următoarea definiție din cartea mea, din anul 1974, *Arta și esteticul*.

O lucrare de artă în sens clasificator este (1) un artefact, (2) un set de aspecte care îi conferă statutul de candidat la apreciere din partea unei persoane sau unor persoane care acționează în numele unei anumite instituții sociale (lumea artei).⁴

Noțiunea de conferire de statut este una centrală în această primă versiune. Cele mai evidente și mai clar formulate exemple de atribuire a statutului sunt anumite acțiuni ale statului în care este implicat statutul juridic. Regele care acordă titlul de cavaler sau un judecător care declară un cuplu căsătorit sunt exemple în care o persoană, care acționează în numele unei instituții (stat), conferă statutul *juridic*. Acordarea titlului de PhD (Doctor în filosofie) cuiva, de către o universitate, sau alegerea cuiva ca președinte al Rotary sunt exemple în care o persoană ori persoane conferă statut nejuridic. Ceea ce sugerează definiția instituțională a „lucrării de artă” este că, așa cum două persoane pot obține statutul de cuplu căsătorit în cadrul unui sistem legal, iar o persoană poate primi statutul non-legal de președinte al Rotary, un artefact poate primi statutul de candidat la apreciere în cadrul sistemului cultural numit „lumea artei”.

Cum se atribuie statutul de candidat la apreciere conform primei versiuni? Un artefact ce atârnă într-un muzeu de artă, ca parte a unui spectacol, sau o reprezentație la teatru sunt semne sigure că statutul a fost

atribuit. Aceste două exemple par să sugereze că un număr de oameni este necesar pentru atribuirea statutului în chestiune. Un număr de persoane alcătuiește instituția culturală a lumii artei, dar unei singure persoane i se cere să acționeze în numele ori ca agent al lumii artei și să atribuie statutul de candidat la apreciere. Statutul în chestiune este, în mod tipic, dobândit prin faptul că *o singură persoană tratează un artefact drept candidat la apreciere*. Și un grup de persoane poate la fel de bine să confere acest statut, adică să acționeze ca un artist, dar, în general, este atribuit de către o singură persoană, artistul care creează artefactul. În realitate, multe lucrări de artă nu sunt văzute decât de persoanele care le creează și, totuși, ele sunt lucrări de artă.

Se poate spune că noțiunea de atribuire de statut în cadrul lumii artei, așa cum a fost concepută în versiunea primă, este extrem de vagă. Cu siguranță, această noțiune nu este la fel de clar precizată ca și atribuirea de statut în cadrul sistemului juridic, în care procedurile și liniile autorității sunt definite explicit și încorporate în lege. Echivalentele, în lumea artei, față de procedurile menționate și liniile de autoritate, nu sunt codificate niciunde, iar lumea artei își desfășoară activitatea la nivelul practicii obișnuite. Totuși, acolo există o practică, iar acest lucru definește o instituție culturală. O asemenea instituție nu trebuie să aibă o constituție stabilită formal, ofițeri și legi, pentru a exista și pentru a avea capacitatea de a conferi statut. Unele instituții sunt formale, altele – informale.

Să luăm noțiunea de apreciere. În prima versiune, definiția „lucrării de artă” vorbește despre conferirea statutului de *candidat* la apreciere. Nu se spune nimic despre aprecierea concretă, iar aceasta dă o posibilitate lucrărilor de artă care nu sunt apreciate. Este important să nu se construiască proprietăți de valoare în definiția sensului *clasificator* al „lucrării de artă”, așa cum este aprecierea concretă; făcând asta, ar face imposibilă vorbirea despre lucrările de artă neapreciate și dificilă vorbirea despre lucrările de artă nereușite, iar acest lucru nu este de dorit. Orice teorie a artei trebuie să mențină anumite caracteristici centrale ale modului în care vorbim noi despre artă, și uneori este necesar să vorbim despre arta neapreciată și despre cea nereușită. Trebuie notat că nu fiecare aspect al lucrării de artă este inclus în candidatura la apreciere. De exemplu, culoarea de pe spatele unei picturi nu este, în mod obișnuit, obiect al aprecierii. Cititorul își amintește că întrebarea legată de aspectele lucrării de artă ce trebuie incluse în candidatura pentru apreciere a fost dezbătută în Partea I.

Versiunea primă a teoriei instituționale nu include un tip special de apreciere *estetică*. În Partea I s-a argumentat că nu există un tip special de percepție estetică și că nu există nici un motiv să credem că ar exista un tip de apreciere estetică. Tot ceea ce se înțelege prin „apreciere”, în prima definiție, este ca atunci când cineva „experimentează calitățile unui lucru și le găsește demne ori valoroase”.

Ambele versiuni ale teoriei instituționale a artei au fost elaborate având în vedere practicile lumii artei – în special manifestările din ultima sută de ani – dadaismul, arta pop, happening-ul și arta găsită. Teoria

instituțională și aceste manifestări ridică o serie de întrebări, câteva dintre acestea vor fi tratate aici.

Mai întâi, dacă Duchamp poate schimba un pisoar, o lopată de zăpadă și un cuier pentru pălării în lucrări de artă, nu ar putea niște obiecte naturale, așa ca lemnul adus de ape, să devină obiecte de artă? Asemenea obiecte naturale pot deveni lucrări de artă dacă se intervine asupra lor. Un exemplu ar fi: să găsim un astfel de lucru, să-l luăm acasă și să-l atârnăm pe perețe. Altă posibilitate ar fi să-l ridicăm și să-l includem într-o expoziție. Mai devreme s-a presupus că Weitz se referea, în teza lui, la o bucată de lemn în starea ei obișnuită, pe o plajă, lemnul neatins de mâna omului. Să nu uităm, pentru ca un obiect să fie lucrare de artă în sens clasificator, nu trebuie să aibă și o valoare reală. Obiectele naturale care devin lucrări de artă în sens clasificator sunt, în conformitate cu prima versiune, artefactualizate fără a folosi unelte – artefactualitatea este, mai degrabă, conferită obiectului, și nu creată pentru el. Desigur, chiar dacă acest lucru este adevărat, în marea majoritate a lucrărilor de artă, artefactualitatea este dobândită prin faptul că aceste lucrări sunt realizate prin meșteșug. Astfel, după versiunea timpurie, artefactualitatea se dobândește pe două căi diferite: prin prelucrare și prin atribuire. În cazurile unor lucruri asemenea ready-made-urilor lui Duchamp, cum este *Fântâna*, un artefact din instalații are artefactualitate artistică atribuită și este un dublu artefact.

În conformitate cu prima variantă, două tipuri diferite de lucruri pot fi atribuite: artefactualitatea și candidatura la apreciere.

În al doilea rând, o întrebare ce apare frecvent în legătură cu discuțiile despre conceptul artei și care pare a fi relevantă în contextul teoriei instituționale este „Cum tratăm noi picturile realizate de indivizi ca Betsy, cimpanzeul de la grădina zoologică din Baltimore?” Dacă numim producțiile lui Betsy „picturi”, asta nu înseamnă a admite fără judecată că ele sunt lucrări de artă; dar un cuvânt anume este necesar pentru a ne referi la ele. Răspunsul la întrebarea dacă lucrările lui Betsy sunt artă depinde de ceea ce se face cu ele. De exemplu, Muzeul de Istorie Naturală a Pământului din Chicago a expus odată câteva picturi făcute de gorile și cimpanzei. Trebuie să spunem că acestea nu sunt lucrări de artă. Dar, dacă ar fi fost expuse la Institutul de Artă din Chicago, ele ar fi *putut* fi lucrări de artă – picturile ar fi *putut* fi artă, dacă cineva de la Institutul de Artă le-ar fi susținut. Totul depinde de mediul instituțional – un mediu este favorabil pentru crearea artei, iar altul nu este. (Când vorbesc de mediu instituțional, nu mă refer la Institutul de Artă, ca atare, ci la o practică instituțională.) Conform primei versiuni, lucrările lui Betsy ar putea deveni lucrări de artă dacă un agent le-ar atribui, în numele lumii artei, artefactualitate și statutul de candidatură la apreciere. În ciuda faptului că Betsy a făcut picturile, lucrările de artă ce ar rezulta nu ar fi lucrările lui Betsy, ci ale persoanei care face atribuirea. Betsy nu poate face acest lucru (conferirea), pentru că ea nu se poate vedea pe sine ca agent al lumii artei – ea nu este în stare să participe (pe deplin) la cultura noastră.

Weitz a arătat că definirea artei sau a sub-conceptelor sale exclude creativitatea. Unele dintre definițiile tradiționale ale artei ar putea include creativitatea, iar unele dintre definițiile tradiționale ale sub-conceptelor sale probabil că au exclus creativitatea, dar nici una dintre versiunile explicației instituționale a artei nu ar putea face asta. Cerința referitoare la artefactualitate abia poate preveni creativitatea, deoarece artefactualitatea este o condiție necesară pentru creativitate. Cum ar putea exista un exemplu de creativitate fără un artefact care să fie produs? Cealaltă condiție a primei versiuni, cea care implică atribuirea statutului de candidat la apreciere, nu ar putea inhiba creativitatea; de fapt, o încurajează. Deoarece putem folosi aproape orice pentru a face artă, definiția nu impune limitări asupra creativității. Weitz are, probabil, dreptate când spune că definirea unora dintre sub-conceptele artei a exclus creativitatea, dar acest pericol este de domeniul trecutului. Cu indiferența binecunoscută pentru genurile stabilite și datorită cererii de noutate în artă, acest obstacol în calea creativității, probabil, nu mai există. Astăzi, dacă se creează o lucrare nouă, neobișnuită, și dacă ea amintește de câțiva dintre membrii unui gen stabilit, atunci, probabil, va fi încadrată în acel gen, sau dacă noua lucrare este diferită de cele existente, atunci, probabil, se va crea un nou sub-concept. Artiștii de astăzi nu sunt ușor de intimidat, ei consideră genurile artei drept manifestări libere ale unor linii directoare, nu specificații rigide.

Prima versiune a teoriei instituționale a artei poate fi interpretată astfel: „O lucrare de artă este un obiect despre care cineva a spus: Botez acest obiect lucrare de artă.” Aceasta însă nu înseamnă că, devenind artă, așa cum este conceput în prima versiune, lucrurile sunt simple. Așa cum botezul unui copil are ca fundament istoria și structura bisericii, faptul că obiectul devine artă își are fundamentul în complexitatea bizantină a lumii artei. Unii oameni ar putea considera ciudat faptul că, în cazurile de non-artă discutate, se pare că există moduri greșite de atribuire, deși se pare că nu există un mod în care conferirea implicată în producerea artei să fie invalidă. De exemplu, un act de acuzare ar putea fi întocmit în mod necorespunzător, iar acuzatul, de fapt, nu ar mai fi pus sub acuzare. Dar nu se poate accepta ceva similar în cazul artei. Aceasta reflectă diferențele dintre lumea artei și instituțiile legale. Sistemul legal se ocupă cu probleme ce pot avea grave consecințe personale, iar procedurile sale trebuie să reflecte asta; lumea artei se ocupă, de asemenea, cu chestiuni importante, dar acestea sunt de o cu totul altă factură. Lumea artei nu cere proceduri stricte; ea admite și chiar încurajează capriciul și frivolitatea fără a-și pierde adevăratul scop. Dar, dacă nu este posibil să se facă o greșeală de atribuire în crearea artei, este posibil să se facă o greșeală în conferirea candidaturii pentru apreciere. Atribuind un asemenea statut unui obiect, cineva presupune un anumit tip de responsabilitate a obiectului în noul lui statut; propunând un nou candidat pentru apreciere, există întotdeauna riscul ca nimeni să nu aprecieze candidatul, iar cel care atribuie, să-și piardă respectul celorlalți. Cineva *poate* face din urechea unui porc o lucrare de artă, dar nu o poate transforma în poșetă de mătase.

Versiunea mai Târzie

Prima versiune a teoriei instituționale are câteva omisiuni, dar abordarea instituțională este, totuși, cred eu, viabilă. În prima versiune, am susținut, în mod greșit, cred acum, că artefactualitatea este atribuită lucrurilor, cum ar fi *Fântâna* lui Duchamp și arta găsită. Acum cred că artefactualitatea nu este genul de lucru ce poate fi conferit.

În mod caracteristic, un artefact este produs schimbând ceva deja existent: unind două bucăți de material, tăind material, ascuțind material ș.a.m.d. Acest lucru se face astfel încât materialul transformat poate fi folosit pentru a face ceva. Când materialele sunt astfel transformate, se obțin cazuri ce demonstrează bine definiția din dicționar „artefact” – „Un obiect făcut de om pentru o folosire ulterioară.” Alte cazuri sunt mai greu de înțeles, mai puțin clare. Să presupunem că cineva găsește o bucată de lemn adusă de ape și, fără a o modifica în vreun fel, sapă o groapă ori o folosește pentru a se apăra de un câine care-l amenință. Lemnul adus de ape a fost *făcut* o unealtă de săpat ori o armă pentru apărare datorită întrebuițării care i s-a dat. Aceste două cazuri nu se conformează clauzei non-necesare a definiției „făcut pentru o utilizare ulterioară”, pentru că obiectele sus menționate sunt folosite pe loc. Pare să existe un sens cu care se fac aceste acțiuni. Ce s-a făcut, totuși, dacă lemnul este nemodificat? În cazurile clare, în care materialul este transformat, se produce un obiect complex: materialul original este un obiect simplu pentru scopurile actuale și faptul că este transformat duce la obținerea unui obiect complex – materialul transformat. În cele două cazuri mai puțin clare, s-au obținut de asemenea obiecte complexe – lemnul folosit drept unealtă pentru a săpa și lemnul folosit drept armă. În nici unul dintre cele două cazuri mai puțin clare, lemnul adus de ape nu este un artefact; artefactul în ambele cazuri este lemnul manipulat și folosit într-un anumit mod. Cele două cazuri în chestiune sunt exact ca genul de lucru pe care antropologii îl au în minte atunci când vorbesc despre pietrele nealterate, găsite alături de fosilele umane sau fosilele aparent umane, ca despre niște artefacte. Antropologii concluzionează că pietrele au fost folosite într-un anumit mod, datorită unor semne aflate pe pietre, semne pe care ei le consideră a fi urme lăsate datorită folosirii lor. Antropologii au în minte aceeași noțiune a obiectului complex obținut prin folosirea unui obiect simplu (netransformat).

O bucată de lemn adusă de ape poate fi folosită într-un mod similar, în contextul lumii artei, adică ridicată și expusă, asemenea expunerii unei picturi ori unei sculpturi. O astfel de bucată de lemn ar putea să fie folosită ca mijloc artistic, devenind, în acest fel, parte a unui obiect mai complex – bucată-de-lemn-adusă-de-ape-folosită-drept-mijloc-artistic. Acest obiect complex ar fi un artefact al unui sistem al lumii artei. *Fântâna* lui Duchamp poate fi interpretată conform aceluiași idei. Pisoarul (obiectul simplu) este folosit ca mijloc artistic pentru a realiza *Fântâna* (obiectul complex), care este un artefact în cadrul lumii artei – artefactul lui Duchamp. Bucata de lemn ar putea fi folosită așa cum și urinalul a fost folosit ca mijloc artistic, în felul în care pigmentii, marmura și celelalte sunt folosite pentru a realiza

lucrări de artă mai convenționale. Bucata de lemn folosită drept armă și urinalul (pisoarul) folosit ca mijloc artistic sunt artefacte de cel mai minimal tip. Duchamp nu a conferit artefactualitate; el a făcut un artefact minimal.

O altă greșală a primei variante a fost evidențiată de către Monroe Beardsley. El a observat că, în discuția iscată în jurul definiției din prima versiune a teoriei, am caracterizat lumea artei drept o „practică existentă”, un tip informal de activitate. Apoi, el arată că definiția citată folosește expresii, cum ar fi „statutul atribuit” și „acționând în numele”. Aceste expresii au, de obicei, aplicabilitate în cadrul instituțiilor formale, cum ar fi statele, corporațiile, universitățile ș.a.m.d. Beardsley observă, în mod corect, că este greșit să folosim limba instituțiilor formale pentru a descrie o instituție informală, așa cum concep eu lumea artei. Beardsley se întreabă „are sens să vorbim despre acționarea în numele unei practici? Autoritatea ce conferă statut poate fi plasată într-o instituție formală, dar practicile, ca atare, par să nu aibă sursa necesară a autorității.”⁵

Acceptând critica lui Beardsley, am abandonat noțiunile, prea formale, de *conferire de statut și acționând în numele*, ca și pe acele aspecte ale primei versiuni care au legătură cu aceste noțiuni. A fi lucrare de artă este un statut în regulă, adică este ocuparea unei poziții în cadrul activității umane a lumii artei. A fi lucrare de artă nu implică, totuși, un statut ce este conferit, ci este mai degrabă un statut ce este obținut ca urmare a creării unui artefact în interiorul ori împotriva contextului lumii artei.

A doua versiune susține (ca și prima) că lucrările de artă sunt artă ca rezultat al poziției ori locului pe care ele îl ocupă în cadrul unei practici consacrate, numite lumea artei. Există două întrebări cruciale în legătură cu această ipoteză: este ipoteza adevărată, iar dacă este, cum trebuie descrisă lumea artei?

Aceasta este o ipoteză despre existența unei instituții umane, iar testul pentru veridicitatea ei este același ca pentru orice altă afirmație despre organizarea umană – testul de observare. „Văzând” lumea artei și lucrările de artă incluse în structurile ei, totuși, nu este la fel de ușor ca atunci când „vedem” unele dintre instituțiile omenești la care obișnuim să ne gândim.

Argumentul obiectelor-vizual-nediferențiate al lui Danto arată că lucrările de artă există într-un context sau cadru, dar nu dezvăluie natura elementelor ce alcătuiesc cadrul. Mai mult, multe contexte diferite sunt posibile. Fiecare dintre teoriile tradiționale ale artei, spre exemplu, implică propriul cadru specific. De pildă, opinia Susannei Langer, cum că „Arta este crearea formelor simbolice pentru sentimentul uman.”, implică un context al unui artist (unul care creează) și un tip specific de subiect (sentimentul uman). Teoria lui Langer și alte teorii tradiționale, totuși, cad ușor pradă contraexemplor, și, în consecință, nici unul dintre contextele pe care le implică nu poate fi cel corect. Motivul pentru care teoriile tradiționale sunt o pradă ușoară pentru contraexemplu este că acele contexte implicate de către teorii sunt prea strâns concentrate pe artist și pe caracteristicile mai evidente pe care le pot avea lucrările de artă, mai degrabă decât pe *toate* elementele-cadru care înconjoară lucrările de artă. Rezultatul este acela că este

prea ușor să găsim lucrări de artă cărora le lipsesc proprietățile folosite de o teorie tradițională particulară drept universală și definitorie.

Contextele teoriilor tradiționale duc, dintr-un anumit punct de vedere, în direcția potrivită. Fiecare dintre teoriile tradiționale concepe crearea de artă drept o practică omenească, binecunoscută ca o modalitate de comportare. În consecință, cadrul pentru fiecare dintre aceste teorii este conceput ca un fenomen cultural care persistă în timp și este repetabil. Continuitatea unui cadru ca practică culturală este suficientă, cred, pentru a face teoriile tradiționale semi-instituționale. În fiecare dintre teoriile tradiționale, totuși, există un singur rol considerat ca fiind posibil, iar acesta este al artistului sau al creatorului de artefacte. Și, în fiecare caz, artistul este văzut ca și creator al unui artefact cu proprietăți ca: reprezentativitate, simbolism sau cu expresie. Pentru teoriile tradiționale, rolul artistului este considerat ca fiind, pur și simplu, acela de producător de reprezentări, de forme simbolice, de expresii sau altele de acest fel. Această concepție îngustă privind rolul artistului este responsabilă pentru ușurința cu care contraexemplele pot fi produse. Din moment ce teoriile tradiționale sunt inadecvate, trebuie ca rolul artistului să însemne mai mult decât producerea unora sau chiar a tuturor tipurilor de lucruri pe care teoriile tradiționale le consideră posibile. Ceea ce înțelege și face artistul când creează o lucrare de artă, depășește cu mult simpla înțelegere și o face înțeleasă prin teoriile tradiționale.

Ori de câte ori un artist creează artă, face aceasta pentru *public*. În consecință, cadrul trebuie să includă un rol pentru *publicul* căruia îi este prezentată arta. Desigur, din multe motive, multe lucrări de artă nu sunt, de fapt, prezentate publicului. Unele lucrări nu ajung niciodată în fața publicului lor, deși creatorii lor au intenționat asta. Unele lucrări sunt ascunse publicului de către creatorii lor, deoarece aceștia le consideră a fi inferioare și nedemne de a fi prezentate. Faptul că artiștii ascund o parte dintre lucrările lor, deoarece le consideră nedemne de a fi prezentate, arată că ele sunt lucruri de *tipul* celor care urmează să fie prezentate, altfel, ar fi fără sens să le judecăm drept nedemne de a fi prezentate. Astfel, chiar și arta ce nu a fost destinată publicului presupune un public, pentru că, nu numai că este posibil să fie prezentată publicului (și uneori se și întâmplă), este un lucru de acel gen care are drept scop prezentarea în fața publicului. Noțiunea de public planează întotdeauna în fundal, chiar și atunci când un anumit artist refuză să-și prezinte lucrarea. În acele cazuri în care lucrările de artă sunt ascunse publicului există ceea ce s-ar putea numi „o dublă intenție” – există intenția de a crea un lucru de tipul celor care sunt prezentate, dar există și intenția de a nu-l prezenta.

Ce este publicul lumii artei? Nu este numai o „colecție” de oameni. Membrii publicului lumii artei știu cum să îndeplinească un rol care necesită o cunoaștere și o înțelegere similare, în multe privințe, cu cele cerute unui artist. Există atâtea tipuri de public, cât pentru toate tipurile de artă, iar cunoștințele necesare unui tip de public diferă de cele necesare altui tip de public. Un exemplu de cunoaștere necesară publicului de teatru este

înțelegerea acțiunii actorului. Fiecare membru al publicului ar avea multe informații de acest fel.

Rolul artistului și cel al publicului reprezintă cadrul minim pentru crearea artei, iar cele două roluri în relație pot fi numite „grupul de prezentare”. Rolul artistului are două aspecte centrale: primul, un aspect general, caracteristic tuturor artiștilor, și anume conștientizarea faptului că ceea ce este creat pentru prezentare este artă și, al doilea, abilitatea de a folosi una sau mai multe dintr-o mare varietate de tehnici de artă care permit crearea artei de un anumit gen. La fel, rolul publicului are două aspecte centrale: primul, un aspect general, caracteristic tuturor tipurilor de public, și anume conștientizarea faptului că ceea ce se prezintă este artă și, al doilea, abilitățile și sensibilitățile ce ne permit să percepem și să înțelegem un anumit tip de artă prezentată.

În aproape orice societate ce are o instituție creatoare de artă, în plus față de rolurile artistului și publicului, există un număr suplimentar de roluri ale lumii artei, ca acelea de critic, profesor de desen, pictură, sculptură, regizor, curator, dirijor și multe altele. Grupul de prezentare, adică rolurile artistului și publicului în relație, totuși, constituie cadrul esențial pentru crearea artei.

Printre cele mai frecvente critici adresate primei versiuni a fost și aceea că nu a reușit să arate că producerea artei este instituțională, pentru că nu a reușit să arate că producerea artei este guvernată de reguli. Presupunerea care stă la baza criticii este faptul că există reguli care guvernează, care disting practicile instituționale, precum, să zicem, cele de viitor, de cele neinstituționale, cum ar fi, să zicem, plimbatul câinelui. Și este adevărat că prima versiune nu a promovat existența acestor reguli ce guvernează crearea artei și aceasta cere corectare. Există reguli implicite în teoria dezvoltată în cartea anterioară, dar, din păcate, nu am reușit să le clasific. Nu are rost să discutăm regulile ce guvernează crearea artei subînțelese în teoria anterioară, ci pe acelea ale teoriei prezente revizuite. Mai devreme am susținut că artefactualitatea este o condiție necesară pentru a exista lucrarea de artă. Această cerință a necesității implică o regulă a creării artei: dacă cineva vrea să facă o lucrare de artă, atunci acel cineva trebuie să facă asta creând un artefact. Am susținut și că a fi un lucru de tipul celor prezentate publicului lumii artei este condiția necesară pentru a fi lucrare de artă. Această condiție a necesității implică o altă regulă a creării artei: dacă cineva dorește să creeze o lucrare de artă, atunci trebuie să facă asta creând un lucru de tipul celor prezentate publicului lumii artei. Aceste două reguli sunt suficiente împreună pentru a crea lucrări de artă.

Se naște întrebarea de ce tocmai cadrul descris drept instituțional este contextul esențial corect comparativ cu alte contexte. Cadrele teoriilor tradiționale sunt în mod clar neadevărate, dar faptul că ele nu sunt adevărate nu demonstrează corectitudinea cadrului actualei versiuni a teoriei instituționale. Se știe că este dificil de demonstrat justetea unei teorii, deși, uneori, este ușor de demonstrat că o teorie este falsă. Se poate spune, despre prezenta versiune a teoriei instituționale, că este o concepție a unui

context în care lucrările de artă sunt clar incluse și nici un alt cadru plauzibil nu este așteptat să apară prea curând. Din lipsa unui argument mai potrivit pentru a demonstra că acest cadru al teoriei instituționale este cel potrivit, va trebui să mă bazez pe descrierea lui, pe care am făcut-o pentru a funcționa ca argument susținător al justetei lui. Dacă descrierea e corectă sau aproximativă, atunci ar trebui să evoce o experiență „adevărată” ascultătorului în cauză.

În prima versiune am discutat mult despre convenții și despre modul în care sunt incluse în instituția artei. Am încercat să disting între ceea ce am numit „convenția primară” și alte „convenții secundare”, care fac parte din crearea și prezentarea artei. Un exemplu de convenție așa-numită „secundară”, discutată aici, este convenția teatrală occidentală de ascundere a mașiniștilor în spatele decorului. Această convenție occidentală a fost opusă de cea a teatrului chinezesc clasic, în care mașinistul (numit proprietar) apare pe scenă în timpul piesei și rearanjează decorul și mobilierul. Aceste două soluții teatrale diferite pentru același scop, și anume implicarea mașinistului, scoate în evidență o caracteristică esențială a acestor convenții. Orice mod convențional de a face ceva ar fi putut fi înlocuit de alt mod de a face ceva.

Inabilitatea de a înțelege că lucrurile de tipul celor discutate sunt convenții poate duce la o teorie confuză. De exemplu, o altă convenție a teatrului occidental este aceea că spectatorii nu participă la acțiunea piesei. Anumiți teoreticieni ai atitudinii estetice nu au înțeles că această convenție specifică este o convenție și au tras concluzia că neparticiparea spectatorilor este o regulă derivată din conștiința estetică și aceasta nu trebuie încălcată. Asemenea teoreticieni sunt îngroziți de cererea lui Peter Pan ca spectatorii să aplaude pentru a salva viața lui Tinkerbell. Cererea, totuși, doar egalează introducerea unei noi convenții, pe care copiii mici, dar nu și unii esteticieni, o înțeleg imediat.

Există nenumărate convenții implicate în crearea și prezentarea artei, dar nu există, așa cum am susținut în prima versiune, o convenție *primară* față de care toate celelalte convenții să fie secundare. În concluzie, în prima versiune am susținut nu numai că sunt implicate multe convenții în crearea și prezentarea de artă, dar, la bază, întreaga activitate este complet convențională. Dar teatrul, pictura, sculptura și celelalte nu sunt moduri de a face ceva ce ar putea fi făcut într-un alt fel, deci ele nu sunt convenționale. Dacă, totuși, nu există convenție *primară*, există un *ceva* primar în cadrul căruia nenumăratele convenții care există au un loc. Ceea ce este primar este înțelegerea împărtășită de toți cei implicați că ei sunt angajați într-o activitate ori practică stabilită în care există o multitudine de roluri: roluri de artist, de public, de critici, de regizori, de creatori ș.a.m.d. Lumea artei noastre este alcătuită din totalitatea unor asemenea roluri, având rolurile de artist și de public în centrul ei. Descrisă într-un mod mai structurat, lumea artei constă într-un set de sisteme individuale ale lumii artei, fiecare dintre ele conținând propriul artist specific și rolurile publicului plus alte roluri. De exemplu, pictura este un sistem al lumii artei, teatrul este altul etc.

Instituția artei, deci, implică reguli de diferite tipuri. Există reguli convenționale care derivă din diferitele convenții implicate la prezentarea și crearea artei. Aceste reguli sunt supuse schimbării. Există reguli fundamentale ce guvernează angajarea într-o activitate, iar aceste reguli nu sunt convenționale. Regula artefactului – dacă cineva vrea să creeze o lucrare de artă, el trebuie să facă asta creând un artefact – nu este o regulă convențională, ea formulează o condiție pentru implicarea într-un anumit tip de practică.

Așa cum am afirmat mai devreme, regula artefactului și cealaltă regulă neconvențională sunt suficiente pentru crearea de artă. Și, deoarece fiecare regulă este necesară, ele pot fi folosite pentru a formula o definiție a „lucrării de artă”.

O lucrare de artă este un artefact de tipul creat pentru a fi prezentat publicului lumii artei.

Această definiție conține în mod explicit termenii „lumea artei” și „public” și implică, de asemenea, noțiunile de artiști și sistemul lumii artei. Le voi defini pe cele patru după cum urmează:

Artistul este o persoană care participă în mod conștient (cu înțelegerea) la facerea unei lucrări de artă.

Publicul este un grup de persoane, grup al cărui membri sunt pregătiți, într-o anumită măsură, să înțeleagă un obiect care le este prezentat.

Lumea artei este totalitatea tuturor sistemelor lumii artei.

Sistemul lumii artei este cadrul de prezentare a unei lucrări de artă, de către un artist, publicului lumii artei.⁶

Aceste patru definiții ne dau cea mai eficientă descriere a instituției artei și, astfel, cea mai eficientă definiție posibilă a teoriei instituționale a artei.

Pentru a evita o obiecție la definiția „lucrării de artă”, dați-mi voie să recunosc că există artefacte care sunt create pentru prezentare în fața publicului lumii artei, dar care nu sunt lucrări de artă: de exemplu, programul piesei pe care-l cumpărăm când mergem la teatru. Asemenea lucruri sunt, totuși, parazitare (folosesc de la alții, dar nu dau nimic în schimb) ori secundare lucrărilor de artă. Lucrările de artă sunt artefacte de tip primar în acest domeniu, iar acele pliante de la teatru, și altele asemănătoare, care sunt dependente de lucrările de artă, sunt artefacte de tip secundar în cadrul domeniului. Cuvântul „artefact” din definiție trebuie înțeles ca referindu-se la artefacte de tip primar.

Definiția „lucrării de artă” dată în prima versiune a fost, după cum am recunoscut, circulară, deși nu este în totalitate greșită. Definiția „lucrării de artă” pe care tocmai am dat-o, este tot circulară, deși nu în totalitate greșită. De fapt, definițiile celor patru termeni centrali constituie un set de termeni logic circular.

Există idealul unei definiții non-circulare care presupune că înțelesul termenilor folosiți într-o definiție nu ar trebui să ne conducă înapoi la termenul definit original, ci, ar trebui, mai degrabă să fie ori să conducă la termeni de bază. Idealul definiției non-circulare mai presupune și că

ar trebui să fim capabili să ajungem la termeni primitivi, în sensul că ei pot fi cunoscuți într-un mod non-definițional, prin experiența senzorială directă sau intuitivă rațională. Ar putea exista unele seturi de definiții care satisfac acest ideal, dar definițiile celor patru termeni centrali ai teoriei instituționale a artei nu fac acest lucru. Înseamnă asta că teoria instituțională presupune o circularitate vicioasă? Circularitatea definițiilor arată interdependența noțiunilor centrale. Aceste noțiuni centrale sunt *flexionare*, adică flexionează, se presupun și se susțin una pe alta. Definițiile arată că facerea artei presupune o structură co-relativă, complexă ce nu poate fi descrisă în modul liniar, simplu de înțeles, imaginat de definiția non-circulară ideală. Natura flexionară a artei este reflectată în modul în care noi învățăm despre artă. Această învățare se atinge uneori cu ajutorul celor care ne învață cum să fim artiști – de exemplu, înveți cum să desenezi lucrări ce pot fi expuse. Această știință este uneori atinsă învățând cu ajutorul predării, cum să fii membrul unui public al lumii artei - înveți cum să privești picturile care sunt prezentate ca produse intenționate ale artiștilor. Ambele abordări ne învață despre artiști, lucrări și public – toate în același timp, pentru că aceste noțiuni nu sunt independente una față de cealaltă. Cred că multe zone din domeniul cultural au, de asemenea, același tip de natură flexionară pe care o are instituția artei – de exemplu, zonă ce include noțiunile de *lege*, *legislatură*, *executiv* și *judecătoresc*.

Idealul definiției non-circulare susține că seturile de definiții circulare nu pot fi informative. Acest lucru poate fi adevărat despre unele seturi de definiții, dar nu cred că este adevărat despre definițiile teoriei instituționale. Pentru că aceste definiții oglindesc subiecte, în mod reciproc dependente, care constituie întrepătrunderea artei și ne informează despre natura ei flexionară.

În ultimii ani, Jerrold Levinson⁷, Noel Carroll⁸, Stephen Davies⁹ și alții au publicat teorii ale artei ori au elaborat concluzii teoretice despre artă care au legătură, într-un fel sau altul, cu teoria instituțională a artei.

Bibliografie

- ADORNO Theodor W., *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- ALTUWAÏRIQI Majîd, JIANG Nan, ALI Raian (2019), „Problematic Attachment to Social Media: Five Behavioural Archetypes”, în *International Journal of Environmental Research and Public Health*.
- AMMERMAN, Robert (ed.), *Classics of Analytic Philosophy*, Indianapolis, Hackett, 1990
- ARISTOTEL, (1) *Metaphysica*, ed. W.D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, 2 vol., Clarendon Press, Oxford, 1970; (2) *Metafizica*, traducere, comentarii și note de Andrei Cornea, Humanitas, București, 2001; (3) *Metafizica*, traducere de Ștefan Bezdechi, Note și indice alfabetic de Dan Bădărău, IRI, București, 1999; (4) *Metafizica A-N*, traducere notiță introductivă și note de Gheorghe Vlăduțescu, Paideia, București, 2011.
- ARISTOTEL, (1) *Ethica Nicomachea*, edited by I. Bywater, Clarendon Press, Oxford, 1962; (2) *Etica Nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- ARISTOTEL, *Organon*, Vol. I+II, Traducere, studiu introductiv, introducere și note de Mircea Florian, Editura IRI, București, 1997.
- ASLAM Constantin, MORARU Cornel-Florin și GRUSEA Dragoș, *Gândirea estetică contemporană. Teorii, metode și programe estetice de analiză a artei în estetică continentală*, Editura UNArte, 2021.
- ASLAM Constantin, MORARU Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Volumul al doilea, Editura UNARTE, 2017.
- ASLAM Constantin, MORARU Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 2: Filosofia artei în modernitate și postmodernitate, București, Editura Universității Naționale de Arte din București, 2017.
- BAILLIE, James (ed.), *Contemporary Analytic Philosophy: Core Readings*, 2nd edition, Prentice Hall, 2002
- BARNES Robert, „Cloistered Bookworms In The Chicken-Coop Of Tile Muses” in Roy MacLoed, *The Library of Alexandria. Centre of Learning in the Ancient World*, New York, I.B. Tauris, 2010.
- BAUDART Anne, *Aristotel*, în vol. *Istoria filosofiei. I. Gândirile fondatoare*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000
- BEARDSLEY Monroe, *Aesthetic Experience Regained*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, 1969.
- BEARDSLEY Monroe, *The Aesthetic Point of View*, în vol. *Metaphilosophy* 1, 1970.
- BENSE Max, *Aesthetica: Einführung in die neue Ästhetik*, Baden, Agis, 1965.
- BIRKHOFF George David, *Aesthetic Measure*, London, Harvard University Press, 1933
- BIRX James (ed.), *21st Century Anthropology. A Reference Handbook* (2 Vols), Sage Publications, London, 2011.
- BRÉHIER Émile, *Marile teme ale filosofiei*, Traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1993.
- BOURRIAUD Nicholas, *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg, 2007.

- BOAS Franz, DALL Wm. H., *Museums of Ethnology and Their Classification in Science*, vol. 9, no. 228 (Jun 17,1887)
- CANFIELD John V., *Routledge History of Philosophy*, vol. X: *Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century*, Routledge, London and New York, 1996.
- CAPURRO Raphael, „Past, present and future of the concept of information” in *TripleC* 7(2), 2009.
- CARNAP Rudolf, *Noua și vechea logică*, Traducere de Alexandru Boboc, București, Editura Paideia, 2000.
- CARNAP, Rudolf, “The Elimination of Metaphysics Through Logical Analysis of Language.” Translated by Arthur Pap. In *Logical Positivism*, edited by A. J. Ayer, New York, 1959.
- CARROLL Noël, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction*, London, Routledge, 1999.
- CAZEAUX Clive, *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London and New York, 2006.
- CICERO M. Tullius, *De Oratore* in *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. Vol.1, ed. A. S. Wilkins, 1902
- CICERO M. Tullius, *De Natura Deorum* in *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*. Fasc. 45, ed. W. Ax, 1933
- CHANGEUX Jean-Pierre, *Raison et Plaisir*, Odile Jacob, Paris, 1994
- CICERO M. Tullius, *Orator* (M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 5, ed. P. Reis, 1932
- CHANGEUX Jean-Pierre, RICŒUR Paul, *Ce qui nous fait penser. La Nature et la Règle*, Odile Jacob, Paris, 1998.
- CIOABĂ Cătălin, *Filosoful și umbra sa. Turnura gândirii la Martin Heidegger și Ludwig Wittgenstein*, București, Editura Humanitas, 2013.
- CUTTING, J. E., & CANDAN, A., „Shot durations, shot classes, and the increased pace of popular movies. Projections” in *The journal for movies and mind*, 9(2)/ 2015
- COOTE Jeremy, “*Marvels of Everyday Vision*”. *The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes* in Howard Morphy, Morgan Perkins (Eds.), „*The Anthropology of Art. A reader*”, Blackwell Publishing, Oxford, 2006.
- D'AQUINO, Toma, *Summa theologica*, traducere de Alexander Baumgarten (coord.), Cristian Bejan, Andrei Bereschi, Gabriel Chindea, Marcela Ciordea, Emanuel Grosu, Laura Maftai, Mihai Maga, Adrian Muraru, Laura-Maria Popoviciu, Vasile Rus, Delia Săvinescu, Wilhelm Tauwinkl, Prefață de Adriano Olivia, O.P., Lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași Polirom, 2009.
- DAMASIO Antonio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, rațiunea și creierul uman*, traducere din engleză de Irina Tănăsescu, Humanitas, București, 2005
- DAMASIO Antonio, *În căutarea lui Spinoza. Cum explică știința sentimentele*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, Humanitas, București, 2010
- DAMASIO Antonio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, traducere din engleză de Doina Lică, Humanitas, București, 2016.
- DANTO Arthur, *The Artworld* in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Nr. 19
- DANTO Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986
- DANTO Arthur, *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei*, traducere și note de Vlad Morariu, Cluj, Idea Design & Print, 2012.
- DANTO, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, , New York, Columbia University Press, 2004
- DANTO Arthur, *What Art Is*, London, Yale University Press, 2013

- DARWIN Charles, *The Origin of Species by Means of Natural Selection or The Preservation of Favoured Races in The Struggle For Life*, D. Apleton And Company, New York, 1861.
- DARWIN Charles, *The Descent of Man And Selection in Relation to Sex*, 2 vols., with an Introduction by John Tyler Bonner and Robert M. May, Princeton University Press, New Jersey, 1981
- DA VINCI Leonardo, *Tratatul de pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971.
- DAVIES Stephen, *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- DAVIES Stephen, *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford, Oxford University Press, 2007
- DAVIES Stephen, *Definitions of Art*, New York, Cornell University Press, 1991
- DAWKINS Richard, *Gena egoistă*, traducere din engleză și note de Dan Crăciun, Editura Publica, București, 2013.
- DENG Francis Mading, *The Dinka of the Sudan*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1972.
- DESCARTES René, *Meditationes de prima philosophia*, în românește după textul original, cu un rezumat, punct cu punct, al întâmpinărilor și răspunsurilor, precum și un indice de Constantin Noica, București, 1937.
- DEVITT Michael, STERENLY Kim, *Limba și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, Traducere și cuvânt înainte de Radu Dudău, Iași, Editura Polirom, 2000.
- DIKIE George, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press, 1997.
- DICKIE George, *Art and Value*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.
- DICKIE George, *Defining Art*, in *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969).
- DICKIE George, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.
- DICKIE George, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven Publications, 1984.
- DUMITRIU Anton, *Istoria logicii*, Ediția a II-A revizuită și adăugită, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975.
- DUMMETT Michael, *Origins of analytical philosophy*, Gerald Duckworth & Co. Ltd. London, 1993.
- ECO Umberto, *Istoria Frumuseții*, Traducere din limba italiană de Oana Sălișteanu, București, Editura RAO, 2005.
- EMBREE Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
- FLONTA Mircea, *Ce este filosofia analitică?* în vol. *Răspântii ale gândirii*, București, Editura Humanitas, 2017.
- FLONTA Mircea, *Ludwig Wittgenstein și tradiția filosofică în vol. Cum recunoaște pasarea Minervei?* București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
- FOUCAULT Michel, *Ce este un autor?* În Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt Înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bilbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004
- FREGE Gottlob, *Scrieri logico-filosofice*, Traducere din germană de Sorin Vieru, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977
- FREUD Sigmund, *Trei eseuri privind teoria sexualității*, traducere de Nicolae Anghel, Editura „Măiastra”, București, 1991
- FREUD Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, translated and edited by James Strachey, Introduction and notes by Gregory Zilboorg, W. W. Norton & Company, New York, 1961.

- GARDNER Howard, DAVIS Katie, *The App Generation. How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World*, London, Yale University Press, 2013.
- GAUT Berys and MCIVER LOPES Dominic, *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York, 2001.
- GAY Peter, *Freud: A life for Our Time*, J. M. Dent & Sons, London, 1988
- GEANĂ Gheorghică, *Antropologia culturală. Un profil epistemologic*, Criterion Publishing, București, 2005
- GOODMAN Nelson, *Language of Art*, Bobbs-Merrill, New York, 1968
- GRAMA Sebastian, în vol. *Pentru ce istoria filosofiei?* Volum coordonat de Gheorghe Vlăduțescu, București, Editura Paideia, 2003.
- GRAYLING, A. C., *Wittgenstein*, Traducere din engleză de Gheorghe Ștefanov, București, Editura Humanitas, 1996.
- HILLEN, B., „Huawei launches photography contest with an AI Judge” in DP Review/ 2018
- JANIK Allan, TOULMIN Stephen, *Viena lui Wittgenstein*, Traducere și note de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1998.
- JUNG C.G., *Opere complete 4. Freud și psihanaliza*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Cuvânt Înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003.
- JUNG C.G., *Opere complete 5. Simboluri ale transformării. Analiza preludiului unei schizofrenii*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2003.
- JUNG C.G., *Opere complete 6. Tipuri psihologice*, ediție revizuită și întregită, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2004.
- KAMPITZ Peter, *Wittgenstein sau Lumea ca limbaj*, în vol. *O istorie a filosofiei austrie*, Traducere de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Humanitas, 1999
- KAWABATA Hideaki & ZEKI Semir, *Neural Correlates of Beauty* în „Journal of Neurophysiology”, vol. 91 (apr. 2004).
- KELLY Michael, *Encyclopedia of Aesthetics*, Editor in Chief, , Oxford University Press, 1998.
- KLÜTSCH Christoph, „Information Aesthetics and the Stuttgart School” in Hannah B. Higgins & Douglas Kahn, *Mainframe experimentalism. Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*, Berkeley, University of California Press, 2012
- KUHN Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Humanitas, 1999.
- HÜGLI Anton, LÜBCKE Poul, *Filosofia în secolul XX*, Traducere de Andrei Apostol, Mihnea Căpraru, Cristian Lupu, Marius Mureșan, Marius Stan, Volumul 2, *Teoria științei, Filosofia analitică*, București, ALL, 2008.
- LAMARQUE Peter and OLSEN Stein Haugom, *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, London, Blackwell, 2005.
- LĂZĂROIU George, *Dizolvarea problemelor metafizice prin analiza limbajului*, în vol. *Gândire, Limbaj, Realitate*. Programul lui Ludwig Wittgenstein, Editura Cartea Universitară, București, 2002.
- LEDER, H., BELKE, B., OEBERST, A., & AUGUSTIN, D., *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments*. British Journal of Psychology, 95 (2004).
- LEDER Helmut & NADAL Marcos, *Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics* in „British Journal of Psychology”, nr. 105 (2014).
- LEVINSON Jerrold, *Defining Art Historically*, British Journal of Aesthetics, 19:3 (1979:Summer).
- LEVINSON Jerrold, *Extending Art Historically* in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993).

- LEVINSON Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- LEVINSON Jerrold, *Refining Art Historically* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989).
- MANOVICH Lev, „Computer Vision, Human Senses, and Language of Art” in *AI & Society. Journal of Knowledge, Culture and Communication*, 2020
- MANOVICH, Lev, *A.I. Aesthetics*, Strelka Press, 2019.
- MANOVICH, Lev, „Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image Culture” in *Flash Art International*, nr. 316, Sept-Oct. 2017
- MARGA, Andrei, *Introducere în filosofia contemporană*, București, Editura Compania, 2014
- MARTENS Ekkehard & SCHNÄDELBACH Herbert, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Editura Științifică, 1999.
- MARTINICH, A. P. and SOSA, David (eds.), *Analytic Philosophy: An Anthology*, Blackwell Publishers, 2001
- MARTINICH, A. P. and Sosa, David (eds.), *A Companion to Analytic Philosophy*, Blackwell Publishers, 2001
- MCNEIL William și FELDMAN Karen S., *Continental Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998.
- MORARU, Cornel-Florin, *Urmașii lui Dionysos. Nașterea Djing-ului în cultura europeană*, București, Eikon, 2020.
- MOORE George, *A defence of Common Sense*, disponibilă online pe http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/moore_commonsense.pdf
- MORPHY Howard, *From Dull to Brilliant. The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu* in Howard Morphy, Morgan Perkins (Eds.), „The Anthropology of Art. A reader”, Blackwell Publishing, Oxford, 2006
- MOUNTFORD Charles P., *The Artist and his Art in an Australian Aboriginal Society* in Marian W. Smith (ed.), „The Artist in Tribal Society: Proceedings of a Symposium held at the Royal Anthropological Institute”, Routledge & K. Paul, 1961.
- NAE Cristian, *Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2010.
- NAKE Frieder, „Information Aesthetics: An Heroic Experiment” in *Journal of Mathematics and Arts*, 6, 2-3
- NALBANTIAN Suzanne & CHANGEUX Jean-Pierre, *Neuroaesthetics: neuroscientific theory and illustration from the arts* in „Interdisciplinary Science Reviews”, 2008, Vol. 33, No. 4.
- NICA Daniel, *Etica fără principii? Generalism și particularism în filosofia morală*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013.
- NIETZSCHE Friedrich, *Opere complete*, vol. II, ediție critică și științifică în 15 volume de Giorgio Colli și Mazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Editura Hestia, Timișoara, 1998.
- PASCAL Blaise, *Cugetări*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Oradea, Aion, 1997.
- PĂTRAȘCU Dragoș, *Estetica analitică. Arthur Danto*, Iași, Editura Artes, 2005
- PÂRVU Ilie, *Tradiții ale filosofiei analitice în România*, în „Revista de Filosofie Analitică”, Vol. I. Iulie-Decembrie, 2007
- PIERCE Charles, *The essential Pierce. Selected Philosophical Writings, Vol. 2 (1893-1913)*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

- PLATO, (1) *Respublica* in *Platonis opera*, Vol. IV, ed. J. Burnet, Oxford, Clarendon Press, 1968; (2) *Republica* in *Platon, Opere*, Vol. V, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, Cuvânt prevenitor de Constantin Noica, Traducere, interpretare și lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
- POPA Cornel, *Limbajul artificial la Gottlob Frege*, în vol. *Limbaj, Logică, Filosofie*, Editura Științifică, București, 1968
- POPELARD Marie-Dominique, Denis Vernant, *Elemente de logică*, Traducere de Ioan Vezeanu, Iași, Institutul European, 2013.
- PRUM Richard O., *Aesthetic evolution by mate choice: Darwin's really dangerous idea* in „Philosophical Transactions of The Royal Society B” (2012),
- RORTY, Richard (ed.). 1992: *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- RUSSELL Bertrand, *Istoria filosofiei occidentale*, Traducere din engleză de B. Stoianovici, București, Editura Humanitas, 2005.
- RUSSELL Bertrand, *Problemele filosofiei*, Traducere de Mihai Ganea Studiu introductiv: Mircea Flonta, București, Editura All, 2004.
- RUSSEL Bertrand, *Matematica și metafizicienii*, în vol. *Misticism și logică și alte eseuri*, Traducere din limba engleză de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2011.
- RYLE Gilbert, *The concept of Mind*, lucrarea poate fi accesată de la adresa: <https://archive.org/details/conceptofmind032022mbp/page/n25/mode/2up>
- SACKS Oliver, *Muzicofilia. Povestiri despre muzică și creier*, traducere din engleză de Anca Bărbulescu, Humanitas, București, 2009
- SALEH et. a., „Toward Automated Discovery of Artistic Influence”, 2014, from arXiv.org: <https://arxiv.org/abs/1408.3218v1>
- SALLIS John (ed), *Portraitis of America Continental Philosophy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere din germană și Glosar de Radu Gabriel Pârvu, Humanitas, București, 2012
- SERRÀ et. al., „Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music” in *Scientific Reports*, 2012
- SHANKER, G. Stuart (ed.), *Routledge History of Philosophy*, Volume IX, *Philosophy of Science, Logic and Mathematics in the Twentieth Century*, London and New York, 2002
- SHANNON C. E., „A Mathematical Theory of Communication” in *The Bell System Technical Journal*, vol. 27 (iul-oct 1948).
- SHANNON C. E. WEAVER., W., *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press, 1972 (orig. 1949).
- SHANNON C. E., „The Bandwagon” in *IRE Transactions on Information Theory*, vol. 2 (1)/ march 1956.
- STARR Gabrielle G., *Feeling Beauty. The neuroscience of aesthetic experience*, Cambridge, MIT Press, 2013.
- STEDMAN Hansell H. et. al., *Myosin Gene Mutation Correlates With Anatomical Changes in The Human Lineage* in *Nature*, nr. 428 (2004)
- STOIANOVICI Dragan, Teodor Dima, Andrei Marga, *Logică generală*, Editura Didactică și Pedagogică, 1991.
- STOLNITZ Jerome, *On Ugliness in Art*, în *Philosophy and Phenomenological Research* 11. 1950.

- STREZOSKI. G.; WORRING, M. *OmniArt: Multi-task Deep Learning for Artistic Data Analysis*, arXiv.org: <https://arxiv.org/abs/1708.00684>
- SURDU Alexandru, *Orientări fundamentale în dezvoltarea logicii*, în vol. Crizantema Joja, Călin Candiescu, Sorin Vieru, Alexandru Surdu, București, Editura Științifică, 1991
- TAYLOR J. E. T., WITT J. K. & GRIMALDI P., *Uncovering the connection between artist and audience: Viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer* in *Cognition*, 125 (2012).
- THORNHILL Randy, *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics* in Eckart Voland, Karl Grammer (Eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin, 2003.
- TOLSTOI Lev, *Evanghelia pe scurt*, Traducere și prefață de Wilhelm Tauwinkl, București, Editura Humanitas, 2017
- TUGENDHAT Ernst, WOLF Ursula, *Propedeutică logico-semantică*, Traducere de S.G. Drăgan și C. Stoenescu, Giurgiu, Editura Pelican, 2003.
- URMSON James Opie, *Philosophical Analysis: Its Development between the Two World Wars*, *Oxford University Press*, 1956.
- VLĂDUȚESCU, Gheorghe, *Filosofia în Grecia veche*, București, Editura Paideia, 2020.
- WARD, A. F., „People Mistake the Internet’s Knowledge For Their Own” in *PNAS*, 2021, 118 (43); doi: 10.1073/pnas.2105061118
- WEINBREN Grahme, „Ocean, Database, Recut” in Victoria Vesna, *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- WEISCHEDEL W., *Pe scara din dos a filosofiei - 34 de mari filosofi în viața de zi cu zi și în gândire*, București, Editura Humanitas, 1999.
- WIEGAND, Wayne A.; DAVIS, Donald G. Jr. (2015), *Encyclopedia of Library History*, New York dan London: Routledge,
- WILLIS Roy, *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World*, Routledge, London, 2005.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2001.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian Paul-Iliescu, Introducere de Adrian Paul-Iliescu, București, Editura Humanitas, 2005.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1993.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *O conferință de despre etică*, în vol. *Filosoful rege? Filosofia morală și viață publică*, Editor Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1992.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu. Notă istorică de Mircea Flonta. Studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2003.
- ZEKI Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- , *Continental Aesthetics. Romanticism to Postmodernism. An Anthology*, London, Blackwell Publishing, 2001