

ACADEMIA ROMÂNĂ

**INSTITUTUL DE FILOSOFIE ȘI PSIHOLOGIE
„CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU”**

**STUDII DE ISTORIE
A FILOSOFIEI ROMÂNEȘTI**

X

TEME ONTOLOGICE: EXISTENȚĂ, FIINȚĂ, REALITATE

**Coordonatori: VIOREL CERNICA, MONA MAMULEA,
TITUS LATES, MIHAI POPA
Ediție îngrijită de MONA MAMULEA**



**EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
București, 2014**

EXISTENȚĂ ȘI TRĂIRE ESTETICĂ LA LIVIU RUSU

MIHAI POPA *

LIVIU RUSU ON EXISTENCE AND AESTHETIC EXPERIENCE

ABSTRACT: The author synthetically presents the conception of the aesthetician Liviu Rusu, starting especially from his study *The Logic of the Beauty*. The Romanian thinker's concepts are sustained with examples from the art and culture of the Italian Renaissance.

KEYWORDS: logic of the beauty; work; aesthetic reality; representation; value.

În estetica românească, Liviu Rusu este creatorul unui sistem original, reprezentat, îndeosebi, prin contribuțiile sale reunite în ceea ce unii comentatori au numit „trilogia estetică”¹ a autorului, ca și de o serie de alte studii și lucrări publicate de-a lungul vieții. În *Logica frumosului*, avem redată, în stilul clar și concis binecunoscut, concepția filosofului despre dialectica frumosului și logica dinamică a acestei categorii pe care, alături de celelalte concepte estetice dezvoltate de Liviu Rusu, le putem aplica la analiza artei și reprezentării artistice. Esențial este, după opinia noastră, în această ultimă lucrare amintită, „sinteza” pe care o face între „rațiunea de a fi” și modul de trăire și valorizare estetică, subordonate concepției antice a logos-ului – cu înțelesul de ordine pe care omul o descoperă deopotrivă în existență și gândire. În acest sens, se poate vorbi și de o logică a „sentimentelor” sau, cum spune Pascal, despre o „logică a inimii”:

„Înțelegem prin aceasta că și lumea frumosului – mai ales ea! – face parte dintr-un *kósmos*, reprezintă o ordine, adică își are normele ei inerente. Aceste norme, în măsura în care avem de-a face cu ceva frumos, se afirmă cu *necesitate*”².

Contribuția esteticianului român, pe care o avem în vedere în expunerea acestei teme, este cea legată de fundamentarea, ontologică și psihologică, a teoriei artei (în mod cu totul special, a teoriei *frumosului*), ca și cea referitoare la locul frumosului între celelalte categorii estetice. În viziunea sa, frumosul, aflat în relație

¹ Lucrările care fac subiectul acestei „trilogii” sunt: *Lucrări de psihologie experimentală și aplicată. Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, apărută la Cluj-Napoca, în Editura Dacia, 2004, respectiv, 2005, și *Opere*, III, care cuprinde *Estetica poeziei lirice și Logica frumosului*, ed. îngrijită de Vasile Voia, București, Editura Academiei Române, 2011. În aprecierile și comentariile din aceste pagini voi folosi îndeosebi ultimele două lucrări din volumul *Opere* (III) și, în mod cu totul special, *Logica frumosului*.

² Liviu Rusu, *Opere*, vol. III, ed. cit., p. 198.

*Academia Română: Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru”

– dar și delimitând un domeniu profund al realității (cel estetic) – cu categoriile de adevăr și bine, este categoria fundamentală deoarece reflectă „fenomenul estetic de bază, care stă *alături* de celelalte categorii, și *din* care se desprind logic toate celelalte categorii estetice”³. Având, așadar, rolul de *coordonare* și, în același timp, de aducere la unitate a tuturor reprezentărilor, reflecțiilor, judecăților noastre despre o clasă de fenomene, dar, mai ales lucruri, opere (estetice sau artistice), frumosul își are propria sa logică, fiind, totodată, principalul criteriu de ordin valoric atunci când judecăm stilul, temele, curente artistice. Pe când adevărul și binele, ca valori, sunt *transgrediente*, vizează ceva dincolo de sine, tălmăcesc existența, ceea ce *este*, sau voința etică, acțiunea practică, ceea ce *trebuie să fie*, frumosul este domeniul care asigură termenul mediu între cele două lumi (și domenii culturale, spirituale), aflate mereu în antiteză, lumea adevărului și cea a binelui:

„Frumosul nu este altceva decât acel domeniu în sânul căruia jocul dialectic dintre cele două năzuințe (de a afla *adevărul* și de a face *binele*, n.n., M. P.) ajunge la o sinteză. În felul acesta, el nu se ivește întâmplător, ci cu necesitate, adică *îndeplinește o cerință logică și originară a spiritului omenesc*”⁴.

Fiind o valoare imanentă – și nu una care vizează pe o *șintă* aflată dincolo de posibilitățile și năzuințele omenești, așa cum sunt, pentru viața particulară și chiar istorică, adevărul și binele –, frumosul, prin faptul că își este suficient sieși, este *autotelic*. El nu fragmentează, cognitiv și teleologic, lumea, nu produce scindare nici la nivelul subiectivității, ci este un tot încheșat, producând, acolo unde este aflat și admirat, o stare de mulțumire, mai mult, o stare de armonie (asemănătoare, din acest punct de vedere, cu starea ficiniană a iubirii contemplative). Valoarea frumosului nu este o valoare transcendentă, nu pune în contrast obiectivul și subiectivul. El se contemplă, ceea ce nu înseamnă că nu este un dat obiectiv. Frumosul nu corectează lumea, ci o unifică potrivit principiului (logos), iar, prin faptul că este *trăit*, se comunică, însă nu în mod rigid, ci într-unul care presupune un acord permanent – la nivelul eului nostru profund – între subiectivitatea contemplativă și obiectivitatea operei (și a naturii, în cazul frumosului natural) care se dezvăluie ca unitate, alta decât cea la care accedem în mod rațional, explicând-o. Pentru a descrie această însușire (și stare subiectivă) a raportului dintre eu și lume, Rusu preia un termen al lui Max Dessoir, și anume *natura coniectivă* a frumosului, termen ce descrie latura obiectivă și subiectivă totodată prin care subiectul estetic anulează discrepanța, la nivel gnoseologic și teleologic, dintre teoretic și etic⁵. Unificarea de fond pe care o reprezintă teoria asupra frumosului natural și artistic are semnificații importante deoarece elimină, pe de o parte, separarea dintre domeniile artistic, teoretic și etic; pe de altă parte, aduce la un numitor comun diferitele „ierarhizări” care se făceau, în domeniul estetic, între genurile și speciile artei, între categoriile estetice, deoarece

³ Liviu Rusu, *Logica frumosului*, în *Opere*, vol. III, ed. cit., p. 204.

⁴ *Ibidem*, pp. 209–210.

⁵ *Ibidem*, pp. 214.

frumosul reprezintă categoria fundamentală, celelalte categorii fiind *forme* sau *tipuri* ale sale. L. Rusu face o ierarhie nu numai formală, ci și la nivelul, să spunem, realității estetice, prin faptul că stabilește și clasifică tipurile fundamentale ale frumosului după modul în care dialectica tensiunilor interioare duce, în creația estetică, la un frumos *simpatetic*, la unul de tip *demoniac-echilibrat* și, în fine, la un frumos de tip *demoniac-expansiv*. Prin aceasta, unitatea dintre conținut și formă devine una dinamică, de profunzime, și nu mai este o contopire abstractă, formală. Prin cele trei ipostaze (ori deveniri logic-dialectice), formele sau tipurile frumosului devin deschise; prin ele sesizăm (și explicăm, totodată) evoluția stilurilor și a curentelor artistice. Teoria frumosului, în varianta gânditorului român, explică evoluția genurilor, care nu mai este una statică, deoarece forma nu este închisă, varietatea (și unitatea sa caracteristică) putând explica, din Antichitate până în epoca modernă, diferitele stiluri, genuri de artă a căror caracteristică esențială este „fluiditatea, ritmul viu și orizontul deschis”⁶. Avem, așadar, atât o bază teoretică, prin ierarhizarea tipurilor de frumos artistic, cât și una psihologică, pentru înțelegerea complexității fenomenelor artistice. Grațiosul, sublimul, tragicul, comicul nu sunt categorii estetice de sine stătătoare ale frumosului, ci variante ale acestuia. Totodată, prin categoria dialectică a frumosului se explică unitatea, la nivel de conștiință, a trăirii și aprecierii estetice. Frumosul nu se adresează unei facultăți anume a conștiinței noastre, ci le are pe toate în vedere tocmai fiindcă pornește de la – și are ca domeniu de referință – eul unitar;

„Din acest motiv, frumosul prin definiție este de natură rațională – de aici derivă logica lui de nedezmințit. Acesta însă nicidecum nu exclude intuitivitatea lui”⁷.

Idea de la care pornim este că pentru „trăirea” estetică – în înțelesul comun, o asociem mai mult cu emoția sau sentimentul frumosului – există o „rațiune”, ca și o teleologie a valorii estetice care, în cele din urmă, se fundamentează într-o unitate mai adâncă numită, în termenii lui Liviu Rusu, *realitate estetică*; spre deosebire de „realitatea empirică, în care predomină individuația, realitatea estetică ne înfățișează profunzimea lumii, în care predomină unitatea”⁸.

Complexitatea analizei categoriei de frumos, multiplele moduri prin care ne putem raporta la opera de artă ne permit să aplicăm concepția autorului, istoric și disciplinar, la analiza unor realități cultural-artistice mai apropiate sau mai îndepărtate în timp. Liviu Rusu însuși realizează o sinteză istorică a problemei, ca și a relației dintre frumos și adevăr sau bine, culminând cu dialectica frumosului și raporturile dintre genuri. Totuși, relația dintre existență și trăire estetică este situată la baza fenomenului estetic deoarece, numai de aici pornind, eliminăm rând pe rând posibilitățile de „eroare” de interpretare (de concepere și de explicare rațional-abstractă sau volitiv-estetică) atât a operei artistice, ca reprezentare a unui obiect ex-

⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁷ *Ibidem*, p. 280.

⁸ *Ibidem*, p. 221.

terior sau interior, cât și a subiectivității, a interiorității care duce la realizarea unei opere, ca și la receptarea acesteia. Putem spune asta deoarece actul de raportare estetică la realitate este unul fundamental. El ne duce, așa cum spune L. Rusu, la „nucleul originar” din care se desprind toate iradierile, în primul rând emotive, dar și la raportările logic-raționale pe care le avem în vedere atunci când considerăm ceva ca fiind frumos, în opoziție cu ceea ce este bine sau adevărat⁹. Estetica lui Liviu Rusu nu este una fenomenologică (deși pune accent pe intuiția și trăirea fenomenului estetic), dar nici una „raționalistă”, căci îmbină aspectul psihologic cu cel ideal (nu în sensul unui realism idealist) al problemei. Rusu vede în subiectivitatea percepției și elaborării actului artistic un fenomen de conștiință, care îmbină subiectivitatea emotivă, trăirea artistică, valorizarea și, mai ales, atitudinea rațională în aprecierea oricărei creații estetice. Rămânând la conceptul ori, mai degrabă, ideea unui „nucleu originar” al emoției și sensibilității artistice, așa cum sunt abordate și dezvoltate în operele principale ale lui Liviu Rusu, amintite mai sus, trebuie să exemplificăm în aceste rânduri fenomenul estetic, și o vom face, deliberat, prin apelul la arta Renașterii, care poate sluji la fel de bine ca orice perioadă artistică pentru înțelegerea acestei estetici.

Este posibil, citind estetica lui L. Rusu, să înțelegem mult mai bine unitatea operei artistice atât în sensul genezei, al legăturii strânse dintre fondul originar care își caută o formă (*nisus formativus*), unitatea formă–conținut–subiect, ca și logica acestei dinamici formative, însă rămân și o serie de întrebări pe care tot cercetarea istorică (și nu numai aceasta) le declanșează. De pildă, putem înțelege că stilul unitar, echilibrat, al artei florentine sau venețiene este rezultatul evoluției unei forme care exprimă o interioritate profundă (aproape lirică) ce va atinge, în marile ansambluri plastice (de exemplu, cel realizat de Michelangelo în Capela Sixtină), o configurație simfonică. Interioritatea este acel fond care echilibrează forma; procesul nu se inițiază niciodată invers, de la forma care își caută un conținut, deoarece „forma nu ne «transmite» o interioritate; ea o conține, fiindcă interioritatea însăși a putut prinde consistență numai grație tendinței formative originare”¹⁰. Descoperim deci, am putea spune, această *lege – fondul își oferă sieși o formă artistică, forma nu este un adaus întâmplător, ci este o împlinire a sa, prin care fondul ne este confirmat, comunicat* – care privește atât geneza operei, relația fundamentală dintre conținut și formă, cât și faptul că realitatea estetică (al cărei conținut și finalitate sunt descrise de categoria frumosului) este una tot atât de profundă (și poate mai unitară) ca realitatea descrisă de principiile descoperite pe cale teoretică.

⁹ Opoziția este relativă, deoarece, în *Logica frumosului*, Liviu Rusu delimitează atât sfera și conținutul celor trei categorii, bine, adevăr, frumos, cât și modul în care, în trăire și valorizare estetică, facultățile care ne conduc la „descoperirea” binelui sau adevărului se „întrepătrund” sau conlucrează, autorul punând în centrul „aprecierii” actului artistic noțiunea unei raționalități profunde, ca și pe cea a unui logos inițial, așa cum l-au dezvoltat vechii greci (Heraclit, de pildă), și nu înțelesul formal al *logicii* aristotelice sau moderne.

¹⁰ L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, în *Opere*, vol. III, ed. cit., 79.

Nu este o întâmplare că opera se naște din aspirația unui om înzestrat cu un anumit talent, din puterea de sinteză artistică a unui creator, și devine obiect al contemplației, deoarece creatorul ne familiarizează cu o lume organică și unitară conținută în eul profund (anistoric), pe când *știința* culege rezultatele eului aflat în dispersie și individualitate. Realitatea empirică provoacă rațiunea și făurește uneltele teoretice, facultățile intelective, pe când cea estetică duce la o mișcare centripetă a spiritului, însă, pentru ambele, este necesară conlucrarea tuturor facultăților, atât cele ale gândirii, cât și cele răspunzătoare de creația artistică, dar și cele volitive, prin care țintim binele. Nu trebuie să gândim că între aceste facultăți și realitățile pe care le descoperă (estetică, empirică sau etică) se creează un *hiatus*, o ruptură, deoarece, la nivelul conștiinței, ele se caută și se sprijină, mențin unitatea eului spiritual, ca și unitatea, mai puțin evidentă, a eului nostru inconștient. Frumosul, spune Liviu Rusu, ne introduce într-o lume în care nu domină scindarea și aparențele contradictorii ale individualității, ci unitatea de dincolo de aparențe care, ce-i drept, își găsește o expresie *concretă* în opera estetică:

„Deci, spre deosebire de o realitate empirică, în care predomină individualitatea, realitatea estetică ne înfățișează profunzimile lumii, în care domină unitatea. Bineînțeles, nu trebuie să uităm că adevărul și binele se bazează și ele pe acea unitate adâncă. Însă în timp ce adevărul o sesizează în mod teoretic, iar binele o traduce în acțiune practică, frumosul, dimpotrivă, îi dă o expresie concretă oferind-o contemplației prin mijlocirea simțurilor. Nici adevărul, nici binele n-au ca rost ultim contemplația.”¹¹

Operele renaștentiste, și mai cu seamă cele din domeniul picturii, par a se su-pune unui canon clasic în ceea ce privește rigoarea construcției, a compoziției. Dacă există un fapt original, echivalat cu o trăire intensă, la artiștii renașcentiști, trăirea actului de creație este mai bine „strunită” de necesitatea de a găsi un echilibru între formă și conținut. Artiști precum Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci, Tizian găsesc în armonie și în echilibrul perspectivei căile intelective ale figurării și reprezentării. Dar nu este mai puțin adevărat că frumusețea, uneori de factură clasică, este mărturie pentru intensitatea trăirii și a sentimentului, a imaginației care conduce spiritul artistului – să ne gândim la operele lui Michelangelo – către un efort titanice al reprezentării unor genii de dincolo de natură, și nu la o tratare lirică, dar nici rațională, în sensul acelei *giudizio et gusto*, pe care autorul lui *David*, după Vasari, le-ar fi urmărit în toate lucrările¹². Totuși, în fiecare lucrare a acestor titani florentini, venețieni și nu numai, forma și expresia plastică sunt trăite la maximă intensitate, bunul gust este, mai degrabă, o bună măsură (chiar și în sensul de *giudizio*, judecată, care avea altă semnificație în epocă, fiindcă se raporta la particularul sensibil, era o *mediere* a universalului cu particularul)¹³. Aceste măsuri,

¹¹ Idem, *Logica frumosului*, ed. cit., p. 221.

¹² Conform expresiei citate de Robert Klein în *Conceptul de „giudizio” și „gusto” în teoria de artă din secolul al XVI-lea* (din lucrarea *Forma și inteligibilul. Scrieri despre Renaștere și arta modernă*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1977, p. 142).

¹³ *Ibidem*, p. 135.

norme sau canoane estetice (ce reuniau intelectul și sensibilitatea) erau expresia unei *acomodări* mai înalte a concepției artistice la necesitatea unei rezolvări formale în spiritul său clasic, cel al Antichității grecești sau latine, care conținea și raționalitatea, și dinamismul sentimentului (trăirii), noțiuni nu neapărat abstracte, ci ordonatoare, în sensul aceluia *logodynamos* preluat de Liviu Rusu de la Ernst Barthele, care exprimă eul original și intuiția estetică, „o unitate în plină fierbere lăuntrică, dirijată și stăpânită de o raționalitate inerentă vieții și întregii existențe”¹⁴.

Găsim în operele din perioada „clasică” a Renașterii acea dialectică vie, aceea logică inerentă eului original, răspunzător, în concepția gânditorului român, pentru logica, mai înaltă, a frumosului estetic, și nu raționalitatea seacă, geometric-abstractă, intelectuală sau formală. Intuiția, desigur, atât în trăirea estetică, dar mai ales în elaborarea operei, joacă un rol primordial, însă ea ni se comunică artistic prin ceea ce tot Liviu Rusu numește *rațiune intuitivă*. În operele leonardești, mai cu seamă, și ale acelor artiști care au copiat cumva maniera lui Michelangelo, în cele definitive, dar și în schițe, desene, cartoanele pregătitoare, se resimte acel *ductus* extrem de personal și totuși bine stăpânit, care nu corespunde unei *maniere* iluzioniste, autiste, ci unei „idea” care unește „artificialul” și raționalitatea liniei, ca și acel *disegno fantastico* antinaturalist al lui Zuccari, minuțios analizat de Gustav René Hocke în lucrările sale¹⁵.

Ce ne interesează, din perspectiva unității formale și de conținut a operei de artă în Renaștere, este *acordul* dintre *intenție* și realizare efectivă, dintre intuiție și gândire logică sau rațiune, care are loc de fiecare dată când artistul are credința (am putea spune, certitudinea) că opera sa este *frumoasă*. Deoarece credința este mai degrabă trăire, însă una intensă și personală care nu exclude *comunicarea*, ca și o unitate mai specială, realizată la nivelul gândirii, al rațiunii, între eul care comunică (estetic și logic) și variatele sale manifestări, altele decât cele artistice: științifice, etice etc.; acestea toate, separate și împreună, când le gândim sub aspectul *rațiunii de a fi* estetice, adică sub aspectul celei mai importante dintre categoriile sale, frumosul, cum spune Liviu Rusu, alcătuiesc un întreg, o unitate armonică. Această unitate – iar aici este, după opinia noastră, punctul de forță al concepției sale –, care nu exclude logica internă, ca și verificarea experienței – este una de profunzime și fundamentală, deoarece frumosul este o categorie estetică – singura – de la care se revendică (ori prin care judecăm) toate celelalte genuri care, în fond, sunt „forme variate ale frumosului”¹⁶.

Or, această problemă, incluzând și vechile teme ale filosofiei artei care, pe filieră neoplatonică în special (prin Academia Platonică), au preocupat teoreticienii artei timpului, readuce în discuție, pentru acel moment și ulterior, raportul dintre imanență și transcendență pe care îl implică categoriile de frumos și bine.

¹⁴ L. Rusu, *Logica frumosului*, p. 233.

¹⁵ *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană de la 1520 până la 1650 și în prezent*, trad. de Victor H. Adrian, prefată de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Meridiane, 1973, pp. 329–332.

¹⁶ L. Rusu, *op. cit.*, p. 260.

Realitatea estetică și opera, care face legătura între sensibilitatea și trăirea artistului cu ceea ce numim, cu un termen mai larg, realitate culturală, este fundamentată în imanent. Însă este bine cunoscut faptul că – prin dezvoltarea, evoluția, preluarea conceptelor de participare, imitație, inspirație (divină, ca și artistică) – tema artei, în platonism cel puțin, din punctul de vedere al unei filosofii raționale, era desconsiderată, realitatea și importanța imaginației și a creației estetice fiind oarecum salvate și puse într-o altă lumină de către Aristotel, care face legătura între științe și arte prin faptul ca ambele apelează la experiență. Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti ș.a. au introdus întreaga dispută în jurul acestor teme în curentul de idei al epocii. Ficino, un neoplatonist cu cele mai însemnate contribuții în domeniul care ne interesează aici, era convins că „judecata” în materie de artă și reprezentare este o formă de anamneză. De aici deduce că realitatea și lumea frumosului reflectă o realitate dintr-o altă lume, sunt naturi transcendente. Lumea frumosului este o lume perfectă, de origine divină, la care atât artistul, cât și cel care contemplă o imagine frumoasă (o opera de artă ori o imagine din natură) se raportează permanent. Ficino citează adeseori dialogurile platoniciene. Dacă ne putem pronunța despre o „realitate” ca fiind frumoasă, spune el, o facem în virtutea ideii de *frumos*, și nu a unei expresii particulare, nici măcar a unei judecăți (*ratio*) generale. Alberti introduce, în domeniul aprecierii operelor de artă, posibilitatea de a ne pronunța apelând la propriile noastre intuiții, opinii sau judecăți de gust. Același lucru îl avea în vedere Leonardo da Vinci atunci când spunea că experiența și observația ne ghidează spiritul, mintea și inima către lucrurile frumoase și către adevăr. Tot el însă vedea în număr și în proporții esența unei bune reprezentări și execuții artistice, ca și calea de a pune de acord observațiile noastre cu judecățile despre stările de fapt. Totuși, el credea cu tărie că adevărata știință se întemeiază pe experiență, că pornește de la aceasta. Disprețuind disputele sterile și zgomotoase ale scolasticilor, ca și suficiența unora dintre umaniștii timpului, el nota în Caiete că acolo unde se strigă nu este știință:

„Căci adevărul n-are decât o singură înfățișare, care, o dată cunoscută, se impune tuturor cu atâta putere, încât înlătură, pentru totdeauna, litigiul. Iar dacă discuția începe din nou, e o dovadă că cei ce continuă a se certa dispun de o știință confuză și înșelătoare. Știința adevărată este cea care pătrunde în mintea oamenilor prin simțurile lor, impunând tăcere celor ce au poftă de discuție. Este ceea ce vedem în primele forme ale matematicii, ale cărei obiecte sunt numărul și măsura, adică în aritmetică și geometrie, care tratează, cu un adevăr necontestat de nimeni, despre cantitatea, discontinuă și continuă, a lucrurilor lumii”¹⁷.

Arta nu se supune unor principii dinainte stabilite, adesea „încălcând” regulile și refuzând orice scindare conceptuală, adică să fie în sine și artă, și, în același

¹⁷ Citat din *Tratatul despre pictură*, § 33, preluat din P.P. Negulescu, *Filosofia Renașterii*, ed. îngrijită de Gh. Vlăduțescu, Alexandru Boboc, Sabin Totu, București, Editura Academiei Române, 2006, p. 375.

timp, să fie judecată potrivit unor norme și canoane extraartistice. Este evident că aceste scindări – care pun sub semnul întrebării însăși existența artei în genere, nu numai a unor genuri – au avut loc și se vor petrece în continuare. Fapt este că realitatea artistică (estetică) nu exclude (în totalitate) un demers rațional și nici o abordare hermeneutică, dar dimensiunea sa fundamentală este *frumosul*, în plan simbolic (dimensiunea culturală), dar și concret, ca operă. Ceea ce se poate reproșa unei sculpturi, dacă nu convinge și nu atrage (în primul rând) este proasta ei situare în genul pe care îl reprezintă, a cărui expresie supremă este frumosul, abia ulterior (dar colateral) i se pot reproșa deficiențele tehnice, proporționale (în arta modernă, deformarea proporției este chiar un principiu estetic). Este evident că și celelalte calități, să le numim tehnice, contribuie la întregul artistic, dar sunt mai puțin importante. Un exemplu – devenit celebru – al acestei noncontradicții este *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci, care este o capodoperă în ciuda faptului că tehnica folosită – o inovație a artistului – a dus rapid la deteriorarea ei materială. Nu există, în artă, un exercițiu maieutic în baza căruia, ca în dialogul *Hippias Maior*, să putem *extrage* – uneori, sofistic – ideea de frumos, căci altfel ajungem într-un impas logic (conceptual) în urma căruia trebuie să „clasificăm” frumosul: un cal este mai frumos decât o oală etc.¹⁸. Există totuși o „știință” – atât în sensul de logică a frumosului, pe care Liviu Rusu o redă artei și teoriei estetice, cât și în sensul de știință a construcției și expresiei artistice, altceva decât teoria artei sau *poetica* – necesară atât artistului, cât și privitorului sau celui care apreciază opera. Dar, în „exercițiul” funcției interpretative (hermeneutice, în ultimă instanță) la care participă deopotrivă artistul și interpretul (ca privitor, cultivat mai mult sau mai puțin) intervine ceea ce numim raționalitatea frumosului (care nu exclude nici aspectul irațional, ce ține de acea unitate încă nediferențiată a spiritului)¹⁹. „Inteligibil”, în artă, înseamnă, de pe poziția esteticii renascentiste (Ficino, Alberti), posibilitatea de a raporta particularul la universal, care este tot atâta intuiție, cât și judecată (în sens mai larg, experiență). Imaginile perfecte despre care vorbește Ficino, fie că sunt naturale, fie că reflectă o realitate transcendentă, de esență divină, sunt în legătură cu *forma și rațiunea de a fi a lucrurilor* („*nisi illarum rerum forma quaedam esset et ratio illis a natura tributa*”)²⁰.

Pornind de la principiile estetice ale lui Liviu Rusu, putem afirma că, într-o anumită măsură, arta își afirmă permanent propria identitate – în primul rând, de conținut –, că, în orizontul frumosului estetic, atunci când îl percepem, există un conținut sensibil, dar și unul mai adânc, logic. În lipsa acestuia din urmă, arta se destramă, își pierde obiectul și, în consecință, identitatea (identitatea formală, ca și pe cea interioară, care ține de trăire, de existența fenomenului artă ca atare). Când principiul formal nu mai este strunit de rațiunea estetică de a fi – *nisus formativus* – arta redevine manierism, se deplasează către formă, uită fondul, așa cum observăm

¹⁸ Platon, *Opere*, vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, pp. 81–82.

¹⁹ L. Rusu, *Logica frumosului*, pp. 198–199.

²⁰ M. Ficino, *Convivium*, VI, 12, preluat din R. Klein, *op. cit.*, p. 137, n. 10.

încă din secolul al XVI-lea, când pictura pare lipsită de obiect. Acest fenomen poate trăda și un anumit „manierism” în relațiile sociale, o de structurare a întregului social și cultural, o lipsă de ideal (politic, spiritual în genere). Există, în artă și în societate, un barometru special care se poate urmări la fel de bine în evoluția teoriilor, ideilor, ca și în maniera operelor artistice. În perioada „clasică” a artei renascentiste, idealul reprezenta un tot, simbolizat de opere precum *Școala din Atena* sau *Logodna fecioarei* (Rafael), când unitatea de concepție aducea la un numitor comun știința (reprezentarea ei artistică) și arta. La Giorgione, în *Cei trei filosofi* (Kunsthistorisches Museum, Viena), chiar și la Tizian (*Amorul Sacru și amorul profan*) se simte, deja, că forma predomină conținutul, că un anumit ezoterism ori paradox încarcă prea mult compoziția. La Tizian, unul dintre maeștri coloritului (alături de Giorgione, contemporan cu Grünwald, Cranach, Holbein, Dürer și El Greco), în perioada sa târzie, alegoria destramă ideea. Fenomenul numit, în genere, manieră, fragmentează, după 1550, concepția unitară, umanismul clasic, vizibil în setea de cuprindere a cât mai multor elemente antagonice, în tendința de a acorda detaliului ori unor valori adiacente o importanță mai mare decât unei idei centrale. Acest fenomen, care se prefigura după 1550, analizat de René Hocke, are loc periodic, anulând ceea ce Liviu Rusu înțelege prin unitatea formală și de conținut a frumosului în artă, fiind specific perioadelor de crepuscul social:

„«Atomizarea» relațiilor noastre sociale, fărâmițarea și risipirea lor, atmosfera mult mai totală de catastrofă și mai marele scepticism față de doctrinele tradiționale ale mântuirii, izolarea socială a artistului în societatea noastră colectivă și, în consecință, monologarea lui tot mai singularizantă – iată care sunt temeiurile pentru o inevitabilă diferențiere.”²¹

Există, trebuie să recunoaștem, și un anumit „mister” al trăirii estetice care scapă analizei formale. El denotă și o stare de profundă neliniște interioară – similară, într-o anumită măsură, neliniștii religioase, mistice – care traduce, cum spunea Liviu Rusu, efortul spiritului, al eului de a pătrunde la sursele vieții, de a înțelege sensul profund al existenței, de a substitui dezordinea, fie chiar la nivel simbolic, printr-o ordine care se poate traduce, psihologic și artistic, prin starea de inspirație²². Dezvoltând acest punct de vedere, s-ar putea crede că, potrivit acelor opinii reiterate periodic – arta își este suficientă sieși, *homo creator* își folosește mai mult facultăți precum imaginația, reprezentarea, și mai puțin gândirea abstractă –, artistul concepe în virtutea unui program insuflat de o dispoziție creatoare asemănătoare cu starea de grație. Totuși, așa cum ne-a dovedesc studiile consacrate operelor de referință, între concepție și execuție (care presupune rigoare tehnică, calcul și perspectivă geometrică), între intuiție și construcția formală intervine și un anumit tip de responsabilitate care este, înainte de toate, socială. Opera reprezentată are

²¹ G. René Hocke, *op. cit.*, p. 191.

²² L. Rusu, *Sensul existenței în poezia populară română*, în *Opere*, IV, ed. îngrijită și trad. de Vasile Voia, București, Editura Academiei Române, 2013, p. 107.

semnificație culturală, simbolică, transmite un mesaj social. În relația creator–operă–receptor, concepția și libertatea de creație presupun și subordonare față de comanda socială (uneori politică), religioasă, ceea ce înseamnă că a *crea* este și un *dialog* între toate aceste sfere.

Sfera creației – să ne gândim la ipostazele sau semnificațiile noțiunii: creație divină, artistică, umană, în general – crește sau se restrânge în funcție de noțiunea libertății. Astfel, noțiunea artei și referința operei (imanența sau relația sa cu transcendentul) influențează concepția despre artă, stilurile și temele²³. Dialectica sferelor de influență – la nivel conceptual, ca și la nivel social – presupune că, într-un fel sau altul, există și o teleologie a valorii artistice, există o intenționalitate etică, odată cu creația propriu-zisă sau ulterioară acesteia. Acest aspect – să ne gândim că marile ansambluri arhitecturale, frescele, edificiile religioase etc., în Renașterea italiană și nu numai, erau și comenzi sociale – pune încă o dată în discuție conceptul unui frumos suficient sieși, valoarea sa immanentă sau *autotelică*, relația cu celelalte valori: științifice, etice etc.²⁴ De fapt, în centrul acestui proces, cel care este purtătorul libertății – de expresie, uneori și de concepție –, este artistul. El, în primul rând, trăiește actul său – este eu valorizator, dar și eu creator, care dă o formă, clasifică o imagine și îi oferă expresie concretă –, extrage din penumbră un conținut care este identic (ca simbol și mesaj), în momentul în care îl concepe, unei idei reprezentate de o imagine și rămâne egal acelei idei și peste timp. Artistul poate să renunțe la detaliile care încarcă pasager o anumită operă – în cazul subiectelor care sunt reluate, în opere care au o temă veche, uneori, de decenii ori secole, inclusiv în pictură – dar nu renunță la esența care, de pildă, în ciclul *Răstignirilor*, de la Giotto la Rembrandt, o constituie reprezentarea suferinței și sublimul ei. „Esența” genului artistic nu are o expresie numerică, chiar dacă, în plină epocă umanistă, analogia – în fond și reprezentarea artistică este o relație de analogie, între o imagine mentală și un model natural –, potrivit neoplatonicilor, ca și aristotelicienilor (Nicolaus de Cusa), este expresia unui număr. Arta problematizează în jurul unei imagini care devine imagine-simbol, un simbol care capătă valoare universală, intră într-o constelație axiologică. În această constelație, al cărei gen suprem este frumosul (Liviu Rusu), poate intra chiar și urâtul – să ne gândim la chipurile schimonosite din desenele și schițele lui Leonardo da Vinci, la operele lui Bosch. Rămâne însă ca noi înșine, privitori și tălmăcitori ai unei expresii calme sau rigide, prin aprecierea talentului sau geniului artistului, să comunicăm, să înțelegem dacă în dialectica acestor categorii se reflectă existența, dacă realitatea estetică poate fi cuprinsă și redată deopotrivă în sufletul care a realizat opera și în opera care ne încântă.

²³ Władysław Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981, pp. 358–359.

²⁴ L. Rusu, *Logica frumosului*, ed. cit., p. 210.