

## Capitolul 6

### Creație artistică și cercetare științifică

După cum am văzut deja în paginile anterioare, ideea contemporană de cercetare este supusă, în general, sferei științifice. Ea se referă la o serie de procedee prin care se poate ajunge în chip metodic la adevăr și care conduc, în ultimă instanță, la descoperirea noului. Spre deosebire de cercetare, creația este însă privită încă din zorii modernității ca o *altă formă de cunoaștere*, cu un specific aparte. Spre deosebire de cunoașterea științifică care este rațională, mediata de limbaj și conceptuală, creația artistică este nemediata de discurs, intuitivă și rezervată în exclusivitate omului de geniu, în măsura în care „esența geniului trebuie să rezide în perfecțiunea și energia cunoașterii *intuitive*”<sup>1</sup>.

Cu toate acestea, deși pare de la sine înțeleasă de fiecare dintre noi, dihotomia dintre *creație artistică și cercetare științifică* este una de dată relativ recentă. Ea este prefigurată de disputele culturale din Franța, Anglia și Germania secolului al XVII-lea care vizau statutul științei ca *sursă de cunoaștere a adevărului* și al artei ca *sursă de plăcere dezinteresată*, dar este pusă definitiv în drepturi în secolul al XVIII-lea, când apare forma canonică a *sistemului artelor frumoase*. Odată cu tratatul de filosofia artei semnat de Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*<sup>2</sup> (1746), cu *Aesthetica* lui Alexander Baumgarten (1750)<sup>3</sup> și cu tratatul *Despre frumos și sublim* a lui Edmund Burke (1757)<sup>4</sup>, cercetarea științifică nu numai că s-a separat de creația artistică, ci cele două au devenit ocupații opuse și divergente<sup>5</sup>.

Cel mai clar exemplu al acestei opoziții este distincția filosofică dintre *concept* și *idee*, așa cum apare ea în opera lui Arthur Schopenhauer: dacă știința se ocupă cu concepte abstracte, arta are în vedere idei intuitive. „Conceptul seamănă cu un recipient inert în care au fost vârate lucruri ce sunt puse efectiv unele lângă altele, dar din care nu se poate scoate (prin judecăți analitice) mai mult decât s-a pus (printr-o reflecție sintetică); în schimb, ideea dezvoltă în cel ce a sesizat-o reprezentări care sunt noi în raport cu conceptul omonim; ea seamănă cu un

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, traducere de Radu Gabriel Pârvu, București, Humanitas, 2012, p. 402.

<sup>2</sup> Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1946.

<sup>3</sup> Alexander Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der "Aesthetica" (1750/58) : Lateinisch-Deutsch*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1983.

<sup>4</sup> Edmund Burke, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică asupra originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1981.

<sup>5</sup> Pentru o dezbateră *in extenso* a schimbărilor de mentalitate aduse în cultura occidentală de apariția sistemului artelor frumoase, v. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Volumul al 2-lea: Filosofia artei în modernitate și postmodernitate, București, UNArte, 2017, cap. II.

organism viu, care se dezvoltă și e capabil să procreeze, producând ceea ce n-a fost introdus în el”<sup>6</sup>.

Cu alte cuvinte, cele două activități umane vizează lucruri diferite și, tocmai de aceea, artistul este, prin excelență, un om în căutarea ideilor intuitive pentru a le *reprezenta* în artă, pe când omul de știință urmărește abstragerea din experiență a unor concepte abstracte, care sunt menite să servească scopurilor sale cognitive și să permită descoperirea legilor ascunse în spatele proceselor naturale. Așa stând lucrurile, chiar și facultățile de cunoaștere cu care lucrează cele două discipline sunt diferite. Dacă arta este o punere la lucru a geniului, adică a facultății spiritului uman destinată cunoașterii intuitive, știința este o punere la lucru a intelectului, adică a cunoașterii raționale și discursive. Dacă scopul artistului este ca prin creațiile sale să producă o anumită trăire estetică – pusă în întreaga modernitate în legătură cu sentimentul de plăcere și durere –, cel al artistului este să strângă laolaltă întreaga sa experiență într-un concept, ca într-un fel de recipient, pentru a fi „pusă la păstrare” și folosită ulterior în scopuri practice

Această distincție a putut funcționa însă doar până în zorii postmodernității, când Nietzsche, întrebându-se în *Știința voioasă* dacă nu cumva „ultimul scop al științei ar fi acela de a-i oferi omului cât mai multă plăcere și cât mai puțină neplăcere”<sup>7</sup>, spulberă toate convențiile filosofice ale modernității și face distincția dintre știință și artă superfluă. Artă, la fel ca și știința, sunt discipline ce augmentează în individ sentimentul puterii și, în ultimă instanță, sunt ele însele forme de putere. În măsura în care „îți exerciți puterea supra celuilalt făcându-i bine sau rău”<sup>8</sup>, trăirea estetică provocată publicului de artist prin intermediul operei de artă, pe de o parte, și tehnologia în care se concretizează cercetarea din domeniul științei, pe de alta, sunt doar moduri diferite prin care noi ne exercităm puterea supra celorlalți. În esență însă, știința și arta sunt unul și același lucru, motiv pentru care putem vorbi, în contra modernilor, și despre *creație științifică*, respectiv despre *cercetare artistică*. Sunt zeci de cărți care elogiază ingeniozitatea și creativitatea unor oameni de știință ca Albert Einstein sau Erwin Schrödinger, care au creat experimente insolite pentru a-și testa teoriile, la fel cum se vorbește și despre studiu sau cercetare în domeniul artelor contemporane și în special al artei „conceptuale”. În măsura în care există o *seducție* și un *farmec* al artei care ne face să mergem în fiecare weekend la expoziție, la muzeu sau în club, există și o *seducție* și un *farmec* al științei

<sup>6</sup> Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducere de Radu Gabriel Pârnu, p. 276.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă*, traducere de Liana Micescu, traducerea versurilor de Simion Dănilă în vol. Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă. Genealogia moralei, Amurgul idolilor*, București, Humanitas, 1994, §12.

<sup>8</sup> *Ibidem*, §13.

care ne face să tânjim după ultimul model de telefon mobil sau după ultima generație de computer.

Ultima lovitură dată distincției sistematice dintre știință și artă, în forma prefigurată în modernitate, a fost însă la nivelul practicilor artistice însele. Este vorba despre apariția avangardelor artistice și, în special, a artei *ready-made* la începutul secolului al XX-lea. De atunci, arta a devenit din ce în ce mai conceptuală și, prin urmare, cercetarea a devenit, din nou, una dintre etapele necesare procesului de creație artistică. Nu trebuie însă să lăsăm poziția noastră istorică să ne deformeze și încețoșeze privirea. Dihotomia dintre artă și știință operată de gândirea modernă nu este o *regulă* a istoriei gândirii despre artă, ci mai degrabă o excepție. Cele două secole de modernitate, care au precedat reconcilierea postmodernă urmează niște tendințe de gândire mult mai vechi, pe care le putem trasa din Renaștere și Evul Mediu până în Antichitatea grecească. În măsura în care, în toată premodernitatea, ideea de frumos a fost în mod intim legată de ideea de adevăr, *cercetarea* era necesară atât în artă, cât și în știință în egală măsură, de vreme ce atât artistul, cât și omul de știință, urmăresc să descopere, fiecare în domeniul său, noul. O scurtă incursiune în istoria definirii artei ca știință ne-ar putea lămuri rostul cercetării în procesul de creație artistică.

### 1) Artă și cercetare artistică în istoria filosofiei

Pentru a ilustra legătura intimă dintre procesul de creație artistică și ideea de cercetare în artă putem indica trei momente privilegiate ale istoriei filosofiei: este vorba despre filosofia platonice, reprezentativă pentru Antichitate; de cea augustiniană, reprezentativă Evul Mediu și, în fine, despre gândirea lui Leonardo Da Vinci, una dintre emblemele umanismului renascentist. La acești gânditori, precum și la tradițiile de gândire pe care ei le-au instituit, distincția dintre știință și artă nu poate fi făcută în termenii în care este făcută în modernitate din simplu motiv că, în viziunea lor, *procesul artistic este, totodată, și un proces științific capabil să ofere cunoaștere riguroasă*. Cu alte cuvinte, arta este văzută ca o cale spre adevăr prin intermediul frumosului, o cale care necesită – ca orice cale spre adevăr – o metodă de cercetare și un efort sistematic. Mai mult decât atât, la nici unul dintre filosofii menționați, tema de cercetare a artistului nu este una marginală sau auxiliară, ci, pentru a putea crea artă autentică, el trebuia să cerceteze realitățile ultime – lumea ideilor, divinitatea, relațiile matematice din natură –, aceleași realități pe care le urmărește cea mai respectabilă știință a vremii respective. Dintre aceste „științe prime”, menționăm metafizica antică – disciplină denumită de Aristotel „știință

a primelor rațiuni de a fi”<sup>9</sup> sau „filosofie primă”<sup>10</sup> – teologia medievală și fizica matematizată a Renașterii. După cum vom vedea, demersul de cercetare al artistului nu s-a diferențiat, până la sfârșitul Renașterii, de cel al omului de știință, al teologului sau al filosofului – fiecare dintre ei fiind figuri ce ipostaziau, în respectivele epoci, idealul cunoașterii adevărate.

Dacă este să ne întoarcem pentru câteva clipe în Antichitate, Platon abordează teme conexe activității artistice în mai multe dialoguri<sup>11</sup>, dintre care două sunt cele ce ne interesează în mod special atunci când vorbim despre *cercetarea în artă*: *Republica*<sup>12</sup> și *Sofistul*<sup>13</sup>. În ambele, arta este văzută ca o activitate ambivalentă, cu potențial atât benefic, cât și dăunător. Ea este numită, în mod explicit, un *pharmakon*<sup>14</sup>, iar artistul ca un fel de *vraci*<sup>15</sup> ce are puterea de a manipula percepția astfel încât să ne facă să credem că „neființa există”<sup>16</sup>, că ceea ce, de fel, nu există decât pe un palier al imaginației dobândește existență prin creația artistică.

În aceste condiții, artistul se poate juca efectiv cu mintea noastră, poate crea prin arta sa o lume de sine stătătoare care se deschide pentru voi din spatele pânzei colorate a unui tablou, ne poate liniști angoasele sau le poate potența, ne administra un leac sau otravă. De aceea, nici nu este de mirare faptul că Platon a gândit arta ca *pharmakon*, de vreme ce acest cuvânt avea, în greaca antică, trei sensuri principale: în domeniul artistic, *pharmakon*-ul era culoarea folosită de pictor, în timp ce în domeniul medical el avea sensul de leac sau de otravă, în funcție de dozajul administrat.

Tocmai pentru că *pharmakon*-ul poate fi leac sau otravă, artistul a fost întruchipat de Platon ca un vraci ce poate fi, totodată, tămăduitor sau farmazon – cuvânt aproape ieșit din uz în limba română actuală, legat etimologic de *pharmakon*-ul grecesc, care întruchipa vrăjitorul ca om viclean și pus pe fapte rele. Toate aceste considerații trimit către o bipolaritate esențială a artei, a cărei rezolvare implică o anumită cunoaștere prealabilă adevărată a lumii. Pentru eliminarea pericolului otrăvirii sufletului, Platon pretinde artiștilor să găsească „măsura corectă”, „tiparul”<sup>17</sup> care asigură autenticitatea artei sau legea<sup>18</sup> conform căreia arta nu este o simplă plâsmuire aleatorie de fantasmă, ci are și o funcție cognitivă sau de cunoaștere. Pe scurt,

<sup>9</sup> Aristotel, *Metafizica*, 983b.

<sup>10</sup> Aristotel, *Metafizica*, 993a.

<sup>11</sup> Putem enumera dialogurile *Ion*, *Hippias Maior*, *Banchetul*, *Republica*, *Sofistul* și *Timaios*. Există însă trimiteri implicite sau explicite la o anumită filosofie a artei și în alte dialoguri d-ale sale timpurii sau medii, cum ar fi *Gorgias*, *Protagoras* sau *Charmides* și chiar în dialoguri de bătrânețe, cum este *Parmenide* și *Legile*.

<sup>12</sup> Platon, *Republica*, 595 sq.

<sup>13</sup> Platon, *Sofistul*, 235a sq.

<sup>14</sup> Platon, *Republica*, 595b.

<sup>15</sup> Platon, *Sofistul*, 235a.

<sup>16</sup> Platon, *Sofistul*, 237a.

<sup>17</sup> Platon, *Republica*, 379a.

<sup>18</sup> Platon, *Republica*, 380c.

arta „bună”, arta care nu ne induce în eroare, ci ne ghidează spre adevăr, are nevoie un fundament, de o întemeiere, iar pentru Platon temeiul artei este dat de familiaritatea artistului cu „lumea ideilor”, cu acea lume primordială și etern adevărată, percepută prin intelect și în raport cu care lumea sensibilă nu este decât o copie imperfectă și perisabilă. Într-o astfel de paradigmă de înțelegere a artei, creația nu este decât aducerea unei idei din domeniul inteligibil în domeniul sensibil, motiv pentru care este necesară cunoașterea riguroasă a ideilor cu ajutorul filosofiei în genere. Mai exact este vorba despre folosirea *științei dialecticii*<sup>19</sup>, sau, cum o mai numește Platon, *arta dialecticii*<sup>20</sup>, care nu este altceva decât metoda de cercetare ce permite, prin intermediul rațiunii (gr. *logos*), discernerea dintre adevăr și fals.

Așa stând lucrurile, se poate lesne observa, din chiar modul în care filosoful grec vorbește despre dialectică, că el privește această disciplină ca *artă și știință totodată*. Ea este știință în măsura în care conduce către adevăr și este artă în măsura în care este disciplina ce întemeiază orice demers de creație artistică autentică. Redusă la forma ei cea mai simplă, *metoda dialectică la Platon este o parcurgere sistematică cu ajutorul rațiunii a tuturor posibilităților de a concepe și defini o anumită idee, astfel încât prejudecățile noastre privitoare la lucruri să poată fi identificate și eliminate*. În urma procesului dialectic, ceea ce rămâne ar trebui să fie o cunoaștere adevărată și non-contradictorie a ideii, purificată de toate opiniile eronate pe care ni le-am format de-a lungul existenței. Pentru Platon, fiecare artist ar trebui, în vederea clarificării propriilor sale idei și intuiții artistice, să treacă printr-un astfel de proces dialectic astfel încât, atunci când se apucă de lucru, să poată reda corect atât din punct de vedere tehnic, cât și din punct de vedere vizual ideea pe care o are.

În conformitate cu acest criteriu al cercetării dialectice prealabile, arta poate fi de două tipuri: fie pură fantezie a artistului, fără nici un pic de aderență la adevăr, fie o metodă de a cunoaște atât lumea cât și propriul nostru suflet. Doar în primul caz ea este văzută de Platon ca artă adevărată, în cel de-al doilea fiind simplă scamatorie fără nici un temei real. Prin urmare, ambiguitatea esențială a artei poate fi rezolvată prin apel la eforturile de cunoaștere și cercetare a artistului. Pe de o parte avem o formă de artă însoțită de cunoaștere riguroasă a lucrurilor pe care le tematizează<sup>21</sup>, la care se ajunge prin cercetare dialectică, și una fără nici o valoare cognitivă, născută din umbrele neclare ale imaginației, care este părelnică<sup>22</sup> și întemeiată pe iluzie. Această din urmă este periculoasă deoarece ar putea da oamenilor o viziune falsă despre

---

<sup>19</sup> Platon, *Sofistul*, 253d.

<sup>20</sup> Platon, *Phaidros*, 276e.

<sup>21</sup> Gr. *met'epistēmēs* (Platon, *Sofistul*, 267e).

<sup>22</sup> Gr. *meta doxēs* (Platon, *Sofistul*, 267e)

lume și sine, putând perturba astfel chiar bunul mers al lucrurilor într-o societate. Tocmai de aceea, Platon alege să alunge artiștii din cetatea ideală proiectată în dialogul *Republica*<sup>23</sup>, astfel încât „plăcerea și durerea să nu domnească în cetate peste lege și rațiune”<sup>24</sup>. Nu trebuie să uităm însă că, făcând astfel, el nu alungă *toți* artiștii din cetate, ci doar pe aceia care nu-și bazează arta pe o cercetare și pe o cunoaștere adevărată a lucrurilor. În cazul celorlalți, adică în cazul artiștilor care-și întemeiază creația pe cunoaștere, el i-ar primi bucuroși înapoi în cetate pentru ca arta „să vorbească cu rațiune în favoarea plăcerii, cum că ea ar trebui să existe într-o cetate bine rânduită”<sup>25</sup>.

Dacă ar fi, acum, să privim și spre celălalt mare filosof al epocii clasice grecești, anume Aristotel, putem vedea, și în cazul acestuia, legătura dintre știință și artă în mod cât se poate de clar. Primul indiciu asupra acestui lucru este faptul că, în cartea a VI-a a *Eticii Nicomahice*, Aristotel menționează arta (gr. *technē*) printre „virtuțile dianoetice”<sup>26</sup> ale sufletului sau, altfel spus, printre modurile de „cunoaștere” (*alētheuein*) ale acestuia sau, mai exact spus, printre modurile de „adeverire”<sup>27</sup>. Asta face ca arta să fie, ea însăși, un mod de cunoaștere rațională, mai exact, o cunoaștere ce aparține „laturii logice” sau „reflexive” a sufletului<sup>28</sup>, adică a acelei laturi a gândirii noastre în care intervine deliberarea privitoare la oportunitatea sau inoportunitatea unei acțiuni. Spre deosebire de știință (gr. *epistēmē*), de exemplu, în care nu există, propriu-zis, deliberare privitoare la posibilități, ci doar înțelegere a lucrurilor studiate, arta necesită deliberare. Artistul trebuie să delibereze privitor la materialele și la tehnicile folosite, iar acest proces poate avea, spre deosebire de demonstrația științifică, mai multe răspunsuri „corecte”.

În calitate de facultate de cunoaștere reflexiv-logistică, arta este mai mult decât simplul meșteșug prin care artistul își transpune în materie opera. Ea este un proces rațional prin care artistul își lămurește mai întâi sieși ideea sa artistică, astfel încât să poată decide asupra tehnicilor și materialelor necesare astfel încât opera finală să exprime cât mai bine ideea pe care artistul o avea în minte încă dinainte de începerea procesului de *technē*. Acest din urmă aspect, anume faptul că, pentru artist, ideea este pre-disponibilă înainte ca lucrul artistic să înceapă este una dintre trăsăturile care diferențiază arta de restul modurilor de cunoaștere care, la Aristotel,

---

<sup>23</sup> Platon, *Republica*, 398a.

<sup>24</sup> Platon, *Republica*, 607a.

<sup>25</sup> Platon, *Republica*, 607a.

<sup>26</sup> Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1139a.

<sup>27</sup> Verbul *alētheuein* din greacă este format de la cuvântul grecesc pentru adevăr (*alētheia*), la ca și corespondentul său românesc. Dacă însă, în română, verbul „a adevăra” trimite în mod exclusiv către dovedirea ca adevărată a unei opinii, în greacă el însemna, pe lângă asta, și „a vorbi adevărat” sau, mai simplu, „a cunoaște” un anumit lucru.

<sup>28</sup> Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1139a.

sunt cinci la număr: arta (*technē*), înțelepciunea practică (*phronēsis*), știința (*epistēmē*), înțelepciunea teoretică (*sophia*) și intuiția pură (*nous*)<sup>29</sup>. De exemplu, atunci când suntem puși în situația să luăm o decizie practică cu ajutorul lui *phronēsis*, nu avem nici o idee în minte privitor la ce dorim să facem, ci chiar procesul de deliberare constituie mai clar ideea în mintea noastră. Cu toate acestea, arta se aseamănă cu înțelepciunea practică prin faptul că ambele sunt moduri „logistic-reflexive” de cunoaștere, iar lucrurile asupra cărora se apleacă pot lua mai multe înfățișări. Așa cum, pornind de la o idee artistică, putem executa o sumedenie de opere diferite, la fel și atunci când pornim de la o situație concretă, putem lua mai multe decizii. Distincția dintre aceste două moduri reflexiv-logistice este aceea că, dacă în artă, mixa este producerea unei ființări inexistente anterior altundeva decât în mintea artistului ca idee, în înțelepciunea practică, miza este bunăstarea noastră personală.

Mai departe, pentru a accentua caracterul rațional și necesitatea unei oarece „cercetări” artistice, Aristotel vorbește în *Metafizica* sa despre *două stadii sau etape ale procesului artistic: noēsis și poiēsis*<sup>30</sup> - gândirea și producerea. Oricât de banal ar suna, mulți dintre contemporani par a ignora latura „reflexivă” a artei și reduc tot procesul artistic la *intuiție pură însoțită de abilitate tehnică*. La o privire mai atentă însă, *noēsis*-ul, determinarea prin gândire a tuturor trăsăturilor importante ale ideii furnizate de intuiție este unul dintre cele mai dificile și anevoioase etape ale procesului de creație, iar asta deoarece ideea, în clipa când „ne vine”, nu este nimic altceva decât un „moment de revelație”, un de-click care ne alimentează gândirea sau imaginația astfel încât, cu ajutorul lor, să ne *reprezentăm*, în fața ochilor minții, opera pe care urmează să o rostuiem în materie. Acest proces de gândire – care este, de fapt, echivalent cu cel de cercetare a ideii – este inclus de Aristotel tot în procesul de creație, ca un moment necesar și fără de care producerea efectivă (*poiēsis*) nu poate avea loc. Înainte de a se apuca de muncă, artistul trebuie să-și scruteze cu atenție ideea, să o determine cât mai în detaliu, astfel încât producerea să poată avea loc în condiții bune și ca ideea să prindă formă într-o materie străină.

Toate aceste idei privitoare la procesul de creație (*technē*) și la raționalitatea acestui proces se pot rezuma în conceptul aristotelic de „bună practică” sau de „lucru desăvârșit”, concept ce definește virtutea sau excelența în artă (ca și în viață în genere). Aristotel spune că:

*„Dacă actul specific omului este activitatea sufletului conformă cu rațiunea, sau cel puțin nu lipsită de rațiune, și dacă, generic vorbind, actul propriu unui individ oarecare este*

<sup>29</sup> Aristotel, *Etica nicomahică*, 1139b.

<sup>30</sup> Aristotel, *Metafizica*, 1032a-b.

*identic cu cel al unui om desăvârșit, așa cum vorbim despre cithared și despre citharedul desăvârșit, și la fel în legătură cu orice, dat fiind că actului în sine i se adaugă superioritatea conferită de măiestria cu care este îndeplinit (căci numim interpretare la cithară actul citharedului în general, dar interpretare desăvârșită actul citharedului desăvârșit), dacă deci așa stau lucrurile, vom spune că actul specific omului este un anumit mod de viață, constând în activitatea sufletului și în actele ce se conformează rațiunii, și că propriu omului desăvârșit este să facă toate acestea bine și frumos, executând în mod perfect fiecare act după virtutea care-i este proprie”*

Cu alte cuvinte, ceea ce urmărește Aristotel aici este definirea omului *bun* în comparație cu omul în genere și, mai relevant pentru cercetarea noastră, a artistului bun în comparație cu artistul în genere. Distanța dintre aceștia este aceea că cel din urmă își practică arta în mod desăvârșit și conform rațiunii, în timp ce primul o practică la întâmplare și „după ureche”. Practic, ceea ce diferențiază un artist bun de unul mediocru nu este, pentru Aristotel, talentul sau geniul, așa cum credeau modernii, ci tocmai faptul că el își practică arta în mod rațional și metodic. Cu alte cuvinte, exact *cercetarea metodică integrată în procesul de creație* este cea care face distincția, în cazul artei, între excelență și mediocritate. Urmărirea cu rigurozitate și temeinicie a celor două etape ale lui *technē* - gândirea și producerea – duc la excelență, în timp ce orientarea exclusiv spre producere, în detrimentul gândirii, duce către mediocritate.

De asemenea, întrucât conceptul de virtute (gr. *aretē*) este implicat, putem spune că distincția dintre mediocritate și excelență nu este doar una ce ține strict de valoarea artistică, ci ea este o chestiune etică. Cu alte cuvinte, în sensul implicat aici de Aristotel, este *ne-etic* să practici o artă în mod mediocru. Deși o astfel de concepție ar putea suna ciudat pentru urechile omului contemporan, ea își găsește îndreptățirea în faptul că ideea greacă de virtute se referă la excelența într-un anumit domeniu. În măsura în care un om se definește pe sine ca pictor, de exemplu, „treaba” lui este să picteze bine. A spune că ești artist, fără însă a atinge excelența în arta pe care o practici echivala, pentru greci, cu impostura și avea, desigur, o conotație morală negativă. Însă, întrucât artistul este, înainte de toate, om, el trebuie să se manifeste rațional, deoarece raționalitatea este ceea ce diferențiază oamenii de animale<sup>31</sup>. Prin urmare, arta bună este arta făcută cu rațiune și cercetare temeinică, în caz contrar fiind nu doar o problemă „de gust”, cum am spune noi, modernii, ci și de caracter etic<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Aristotel, *Politica*, 1253a

<sup>32</sup> Nu trebuie să uităm că, pentru greci, nu se punea problema „gustului subiectiv” în artă. Conceptul de gust și ideea că aprecierea artei este subiectivă apare abia odată cu modernitatea. În Antichitate, nici măcar nu exista ideea



Având în vedere cele tocmai menționate, putem spune că, în Antichitatea greacă, atât la Platon, cât și la Aristotel, arta și rațiunea nu numai că erau unite laolaltă, ci arta era chiar un mod de cunoaștere rațională, care, în anumite limite, se putea substitui științei. Între artă și știință, atât la nivelul limbii grecești, cât și la nivel dezbaterilor filosofice, nu era prăpastia care se află acum între cele două. Din contră, adesea, distincția dintre cele două era circumstanțială – știința „aplicată” era un fel de artă, pe când arta teoretizată era știință. Acesta este și motivul pentru care, după cum am văzut, la Platon, dialectica este numită când știință, când artă. Ceea ce le leagă laolaltă este faptul că ambele sunt *moduri raționale de cunoaștere*.

Interesant este însă faptul că această „raționalitate” a artei s-a moștenit și în Evul Mediu prin intermediul Sf. Augustin din Hippona, un filosof creștin de secol IV-V care a dat tonul discuțiilor medievale despre artă în context religios. La Augustin rațiunea este cea mai înaltă facultate de cunoaștere a omului, cea care ne aseamănă cu divinitatea și „care duce până la înțelegerea, de care neamul omenesc este întrutotul rarisim capabil, a lui Dumnezeu sau a sufletului însuși care este fie în noi, fie în oricare artă vietate”<sup>33</sup>. Pe această facultate de cunoaștere celor mai subtile lucruri din lume, Augustin întemeiază întregul proces artistic, un proces al cărui scop principal era în Evul Mediu tocmai comunicarea acestor cunoștințe privitoare la divinitate și suflet oamenilor fără știință de carte.

Dar cuvântul latinesc pentru „rațiune”, *ratio*, înainte de a însemna ceea ce numim noi astăzi rațiune, însemna calcul, procedeu, metodă sau plan. Din această perspectivă, un om rațional este ceea ce noi numim, în zilele noastre, un om „calculat”, care nu acționează la întâmplare, ci conform cu un plan dinainte stabilit, urmând o metodă bine determinată și având o cunoaștere tehnică satisfăcătoare în domeniul în care lucrează. La fel este, pentru Augustin, și artistul. El își folosește rațiunea pentru a-și documenta, planifica sau determina ideea artistică și, în lipsa unei astfel de facultăți, creația ar fi imposibilă. La fel ca și la Platon, cercetarea artistică nu este separată de procesul de creație, ci tocmai că este inclusă în el și necesară lui.

De aceea, nu este întâmplător faptul că modul în care Augustin definește ideea de rațiune este similar cu modul în care Platon definește dialectica. Pentru Augustin, rațiunea este „acea mișcare a minții care poate distinge și pune în legătură cele învățate”<sup>34</sup>, pe când, la Platon, arta sau știința dialecticii este „a distinge după gen și a nu considera ca diferită o idee identică, nici una diferită ca fiind aceeași”<sup>35</sup>. După cum putem observa, avem de-a face cu aceleași funcții

---

de „subiectivitate”, iar arta era, după cum am văzut, un mod de cunoaștere, iar cunoașterea nu se supune gustului și capriciilor individuale.

<sup>33</sup> Augustin, *De Ordine*, II, XI, 30.

<sup>34</sup> Augustin, *De ordine*, II, XI, 30.

<sup>35</sup> Platon, *Sofistul*, 253d

primare – de distingere și punere în legătură – care stau la baza determinării oricărei idei care, ca idee, nu poate fi niciodată gândită independent, ci întreține diverse relații – iluzorii sau întemeiate – cu alte idei similare. Spre exemplu, încercând să înțelegem ideea de om, este posibil să trebuiască să înțelegem și ideea de viețuitoare, de mână, de picior, de rațiune etc. Toate aceste idei grupate de rațiune într-un fel de „constelație ideatică” formează în mintea noastră sensul cuvântului „om” și, în același timp, îl separă clar de alte idei precum cea de pește, planetă sau carte. Observăm astfel că rațiunea augustiniană joacă același rol, acela de a coagula, în mintea cercetătorului sau a artistului în cazul nostru, o idee – științifică sau artistică – despărțind-o pe aceasta de celelalte idei ce o parazitează.

Din această perspectivă, cercetarea rațional-dialectică este necesară în artă, deoarece ea coincide cu procesul de formare și coagulare a ideii artistice în mintea artistului. Fără ea, intuiția ideii artistice ar fi inutilă. Pentru a fi pusă în operă, ideea trebuie să dobândească determinații printr-un proces de cercetare: oare au mai fost artiști care au fructificat această idee? Dacă da, cum? În ce context cultural? Care sunt motivele care o însoțesc? Cum pot îmbunătăți reprezentările deja disponibile ale ideii? Cum mă pot ajuta tehnologiile și materialele de acum să transpun în operă ideea pe care o am? Toate aceste întrebări sunt tot atâtea piste de cercetare în care artistul, conștient sau nu, se afundă pentru a-și lămuri ideea pe care intuiția artistică sau geniul i-o oferă. Problema este că, dacă o astfel de cercetare nu este făcută în chip conștient și metodic, conform lui Platon și Augustin, arta nu are cum să fie „artă adevărată”, ci doar părelnică, iluzorie, fără substanță.

Există totuși o oarecare distincție între gândirea lui Platon și cea a lui Augustin privitoare la artă, anume aceea că, în cazul lui Augustin, scopul final al artistului nu este acela de a vorbi în cu rațiune în favoarea locului pe care plăcerea ar trebui să-l joace în societate, ci unul mult mai ascetic și cu o miză existențială foarte mare: arta poate fi o cale spre mântuire. Prin arta sa, artistul vizează în ultimă instanță să înțeleagă divinitatea și să-și întoarcă privirea de la lucrurile materiale către sine însuși. Întrucât rațiunea este facultatea prin care omul poate, în mod excepțional, înțelege divinul și, totodată, este acel ceva prin care ne asemănăm cu divinitatea<sup>36</sup>, atunci înseamnă că exercitarea rațiunii – prin creație artistică sau chiar contemplare artistică – ne poate apropia de noi înșine și de Dumnezeu. Cu alte cuvinte, arta este o cale de a cunoaște divinul din noi și chiar pe Dumnezeu însuși. Ea este o modalitate de asceză, motiv pentru care această tradiție de gândire are ecouri de-a lungul întregului Ev Mediu occidental, spațiu în care au apărut ordine de călugări care favorizau practicarea ascezei prin artă, cum ar fi de exemplu

---

<sup>36</sup> Augustin, *De ordine*, II, XI, 31.

cel al franciscanilor<sup>37</sup>, ai căror membri, în special din mănăstirile italiene, au creat în scopuri religioase opere de o valoare deosebită.

Motivul mai adânc al faptului că, la Augustin, exercitarea rațiunii coincide cu apropierea de divinitate este acela că, așa cum, în Biblie, Duhul Sfânt purcede de la Tatăl și se revarsă în lume<sup>38</sup>, la fel și „rațiunea purcede de la sufletul rațional întru acelea care, am putea să spunem că sunt fie făcute conform cu rațiunea, fie zise”<sup>39</sup>. Creând rațional noi nu numai că facem o anumită operă de artă, ci imităm totodată, după propriile noastre puteri, creația divină. Arta este un fel de *imitatio Dei*, o imitare de către om a actului divin al creației. Privată de această componentă teologic-ascetică, arta nu ar rămâne decât o simplă ispitire a simțurilor, o lucrare a diavolului. Sub această formă regăsim în Evul Mediu distincția dintre cele două tipuri de artă de la Platon – cea întemeiată pe știință și cea părelnică. Chiar și la secole după scrierile platonice, arta tot rămâne să fie văzută ca un *pharmakon*, ca o activitate ambivalentă care trebuie fixată în rosturile ei prin cercetare – fie cercetare rațional-dialectică, fie cercetare rațional-teologică<sup>40</sup>.

Această tendință, după cum spuneam la începutul acestui subcapitol, nu a luat sfârșit nici în Renaștere, chiar dacă încărcătura ascetică și teologică a artei se diminuează simțitor. Leonardo însuși se întreabă, în *Paragone-ul ce însoțește Tratatul de pictură*, dacă arta este sau nu știință. Argumentul final al lui Leonardo este acela că pictura – la fel ca și celelalte arte – este, într-adevăr, știință, din două motive principale. În primul rând, ea este „fiica legitimă a naturii”<sup>41</sup> și de naște din efortul uman de a înțelege natura. În al doilea rând, pictura este știință deoarece ea are ca fundament desenul, iar desenul are aceleași principii sau elemente constitutive ca și cele ale geometriei: punctul, linia, suprafața etc. Caracterul științific al artei este dat, prin urmare, de un criteriu cognitiv (efortul de a înțelege natura) și unul metodologic

<sup>37</sup> „Arta franciscană este un instrument prețios al filosofiei, ce ajută la transmiterea de valori, ca de exemplu: Binele, Frumosul și Adevărul; culorile sale simbolice și normele care țin de pictură constituie o știință estetică pentru depășirea de sine și pentru imitarea perfectă a dumnezeirii. Asceza reintră în acest traseu estetic-artistic al iconografiei, aptă să dea valori vieții și să-l dirijeze pe iubitorul de artă spre un nivel superior pe scara valorilor interioare care, progresiv, sporesc în omul chemat la desăvârșire.” (Eugen Răchițeanu, *Arta și estetica franciscană în secolele XIII-XIV. Explorări hermeneutice și comparative*, Editura Fundației Academice Axis, Iași, 2017, pp. 26-27).

<sup>38</sup> Ioan, 15, 26

<sup>39</sup> Augustin, *De ordine*, II, XI, 32.

<sup>40</sup> Deși această sintagmă ar putea suna ciudat pentru urechile unui modern, în Evul Mediu era cât se poate de firească. Motivul pentru acest lucru este că ceea ce numim noi „rațiune” nu este identic cu ceea ce numeau medievalii rațiune. Pentru ei, rațiunea era mai mult decât raționament și deducție logică. Ea însăși Duhul Sfânt care acționa prin om pentru a lega și dezlega lucruri, la fel cum, la Geneză, El a separat apele de uscat și cerul de Pământ. Tocmai de aceea, o sumedenie de filosofi ai Evului Mediu apusean – în frunte cu Augustin, Thoma D’Aquino și Anselm de Canterbury – au scris argumente raționale privitoare la existența lui Dumnezeu.

<sup>41</sup> „Pictura e știință și fiică legitimă a naturii, pentru că toate cele văzute sunt născute din natură, de unde se trage pictura.” (Leonardo Da Vinci, *Tratatul de pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971, p. 14).

(folosirea desenului pentru surprinderea vizuală a proporțiilor matematice ce stau la baza fiecărui lucru).

Mai mult decât atât, pictura este un tip aparte de știință față de celelalte științe, deoarece este o știință neimitabilă<sup>42</sup>, neavând la bază o dogmă și neputând fi predată oricui, ci doar celor cu înzestrări speciale în acest sens. Rolul maestrului-pictor, spre deosebire de cel al matematicianului, nu este acela de a preda niște conținuturi ucenicului său, pe care acesta din urmă să le memoreze și reproducă întocmai, ci de a da frâu liber originalității geniului său. Pictura „rămâne singură și niciodată nu dă naștere la copii de aceeași valoare cu ea însăși”<sup>43</sup>, motiv pentru care ea este, într-un fel, o știință „mai valoroasă” decât matematica. Deși se bazează pe matematică pentru observarea proporțiilor ascunse ce formează natura lucrurilor, pictura nu poate fi practică de oricine, ca matematica, ci doar de cei ce au vocație în acest sens. Dacă oricine poate face matematică, nu oricine poate face artă, chiar dacă arta, pentru Leonardo, implică o cunoaștere amănunțită a matematicii – atât a algebrei (pentru a determina proporțiile numerice ce formează lucrurile), cât și a geometriei (pentru a putea reda aceste proporții într-un mod artistic).

Având aceste trăsături, pictura nu poate fi distinsă clar de filosofie în ierarhia științelor. Leonardo o spune răspicat și în repetate rânduri: pictura *este* filosofie<sup>44</sup>, deoarece ambele studiază *natura* lucrurilor, chiar dacă cu instrumente diferite. Pictorul încearcă să surprindă prin desen și culoare ceea ce filosoful încearcă să surprindă prin concepte și raționamente. Dincolo de aceste metode de lucru diferite, cei doi au același scop. „Pictura cuprinde suprafețele, culorile și chipurile oricărui lucru creat de natură, în vreme ce filosofia pătrunde miezul lucrurilor, privindu-le adâncul, dar fără a avea mulțumirea atingerii acelu adevăr la care ajunge pictorul când prinde adevărul dintâi al corpurilor”<sup>45</sup>. Pentru Leonardo, studiile vizuale ale artistului nu sunt nimic altceva decât speculații filosofice subtile menite să exprime *esența* lucrurilor<sup>46</sup>.

Chiar dacă o astfel de poziție ar putea părea ciudată în epoca noastră, ea era una comună în perioada Renașterii. Într-o formă sau alta o găsim la mai mulți artiști renascentiști, fapt ce trădează, pe de o parte, un efort de desprindere de viziunea medievală asupra artei bisericesti

---

<sup>42</sup> „Științele imitabile sunt acelea în care învățacelul ajunge deopotrivă cu maestrul, dând același rod ca și dânsul. Ele sunt de folos celor care le imită, dar nu sunt într-atât de valoroase ca și științele care nu se pot lăsa moștenire, așa cum orice lucru poate fi lăsat. Printre ele, pictura este cea dintâi; ea nu se învață de către unul care nu are talent din fire, așa cum se întâmplă de pildă cu matematica, unde atât prinde învățacelul cât îi bagă pe ureche dascălul” (Leonardo Da Vinci, *Tratatul despre pictură*, p. 12).

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>46</sup> „De nu vei prețui pictura, singura care înfățișează adevărat toată natura, desigur că nu vei prețui o știință de mare învățătură, ce prin speculații subtile și filozofice, exprimă toate însușirile formelor cum sunt: ținuturi, mări, plante, viețuitoare, ierburi, flori, plutind în umbre și lumină.” (*Ibidem*, p. 14).

ca formă de asceză și cunoaștere teologică și, pe de alta, efortul de recuperare, în alte coordonate culturale, a viziunii despre artă bazată pe știință și filosofie din Antichitate, pe care am regăsit-o în dialogurile platoniciene. Probabil că cel mai bun loc ce poate fi citat și în care se regăsesc ambele aceste tendințe este tratatul lui Giorgio Vasari despre *Viețile Celor Mai de Seama Pictori, Sculptori și Arhitecți*, unde spune că „avându-și izvorul în inteligență, desenul, părintele celor trei arte ale noastre – pictura, sculptura și arhitectura – scoate din multe lucruri o judecată universală, asemănătoare cu o formă sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvârșită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaște proporția care există între întreg și părți, între părți și între acestea și întreg, nu numai în trupurile oamenilor și animalelor, ori în plante, ci și în clădiri, sculpturi și în picturi”<sup>47</sup>.

Cu alte cuvinte, desenul joacă în artele plastice rolul pe care analiza logică o joacă în filosofie. Așa cum filosoful în clarifică ideile prin logică, artistul le clarifică prin desen. Această clarificare produce și un oarecare tip de cunoaștere al relației dintre părți și întreg, între unitate și multiplicitate, motiv pentru care, în concepția renascentistă, arta era un fel de *metafizică vizuală a naturii*. Așa cum filosofii încă de la Platon au încercat să vadă care este legătura dintre *principiul ultim al lumii* și lucrurile existente în lume, la fel și artistul încearcă să vadă raporturile – matematice de această dată – între părțile lucrurilor, reprezentându-le în desen, și formând astfel o *judecată universală privitoare la o întreagă clasă de lucruri*. Pentru înțelege asta, trebuie să luăm în seamă faptul că *Omul vitruvian* a lui Leonardo, de exemplu, nu întruchipa pentru artist un *anume om*, un *individ*, ci chiar *esența vizuală a umanității*, omul circumscris în proporțiile sale ideale, omul ca idee exprimată în discursul vizual al desenului ce poate fi, la limită, echivalată cu ideea de om exprimată în discursul logico-deductiv al unui filosof.

Vedem astfel cum, din secolul al V-lea î. Hr. până în secolul al XVI-lea, timp de mai bine de două milenii, arta și știința au mers mână în mână. Tocmai de aceea, accentul contemporan pe *cercetare* în artă și pe folosirea descoperirilor științifice și tehnologice pentru dezvoltarea posibilităților de creație artistică nu ar trebui să ne uimească. El este, de fapt, la nivel istoric, o constantă a raportării occidentale la artă, chiar dacă, e drept, în secolele XVII-XIX, arta ar părea că se separă radical de știință. Trebuie să menționăm însă că, chiar și în aceste secole ale modernității filosofice, există și tratări care gândesc arta din perspectivă cognitivă, ca *știință a cunoașterii sensibile* (lat. *scientia cognitionis sensitivae*), cum se întâmplă, de

---

<sup>47</sup> Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962, p. 113.

exemplu, în tratatul fondator al esteticii scris de Alexander Baumgarten<sup>48</sup>. Prin urmare, ceea ce conștiința noastră naturală ne indică a fi „de la sine înțeles” poate fi văzut, din perspectiva istoriei civilizației occidentale, ca o excepție și un accident al situației noastre istorice. Pentru a arăta continuitatea acestei atitudini față de artă și în contemporaneitate, trebuie să ne întoarcem privirea către dezbaterile contemporane din domeniul academic privitoare la cercetarea artistică și la folosirea tehnologiilor și descoperirilor științifice în artă.

## 2. Regândirea raporturilor dintre teorie și practică

În vederea înțelegerii problemelor și dezbaterilor privitoare la ideea de „cercetare artistică” în contemporaneitate, trebuie să redefinim, mai întâi, modul în care înțelegem ideile de „practic” și „teoretic”. Lucrurile stau astfel deoarece principalul motiv pentru care ideea de „cercetare în artă” sau „cercetare artistică” sună atât de ciudat pentru omul contemporan este acela că ea contrazice într-o mare măsură reprezentările noastre culturale privitoare la ideea de cercetare și de apartenența ei la sfera rațiunii teoretice. Trebuie însă să ne amintim faptul că, la fel cum separarea dintre artă și știință este una de sorginte modernă, și modul în care noi ne raportăm la ideile de „teorie” și „practică” sunt tributare unor distincții care s-au împământat în mentalul culturii occidentale abia în secolele modernității și care, cu timpul, au fost trivializate și falsificate prin intrarea stereotipă în conștiința comună.

În primul rând, dacă ar fi să vedem modul în care ideea de teorie este văzută la nivelul discursului public, observăm că ea semnifică procesul detașat de a explica, cu ajutorul gândirii sistematice și a conceptelor abstracte, un set mai larg sau mai restrâns de fenomene. Această gândire își găsește, la rândul său, expresia concretă în verbalizare sau în scriere, în măsura în care teoriile sunt științifice sunt fie comunicate în conferințe, fie diseminate prin tratate și articole de specialitate. Prin urmare, modul în care vedem teoria leagă gândirea de verbalizare și de scriere, pe de o parte, și o desparte de acțiune, pe de alta. Teoreticianul este, pentru omul contemporan, cel care *scrie* sau *vorbește despre lucruri*, nu cel ce *face* lucruri.

Practica, pe de altă parte, vizează acțiunea. Spre deosebire de teorie care presupune „a te gândi la ceva”, practica presupune „a face ceva”. Tocmai de aceea, în mentalul nostru cultural, a intervenit ideea că cele două sunt diametral opuse și că teoria este un demers care vine să dubleze practica și care nu aduce nimic nou față de aceasta, ci doar o explicitează sau o lămurește. În aceste coordonate de gândire, artiștii ar putea trăi foarte bine și fără teoreticieni,

---

<sup>48</sup> Alexander Baumgarten, *Teoretische Ästhetik: Die Grundlegenden Abschnitte der Aesthetica (1750/58)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983, §1.

la fel cum inginerii și oamenii de știință experimentalisti ar putea trăi foarte bine fără teoreticienii științei.

O astfel de concepție însă are pericolele ei. Ea nu este tocmai sănătoasă din perspectivă culturală, după cum urmează să argumentăm, și dus la un accent exagerat pus pe practică, gândită într-un sens foarte îngust și plin de prejudecăți – atât de îngust încât nu mai găsim nici urmă din ideea kantiană de „rațiune practică”<sup>49</sup>. Acest lucru este vizibil și din faptul că lucrările de „filosofie practică” ale filosofului german sunt văzute, astăzi, ca lucrări teoretice, în timp ce lucrările de „filosofie practică” actuale sunt un fel de amestec difuz de eclecticism new-age, dezvoltare personală și tendința spre practică filosofică.

Motivul pentru acest lucru este faptul că, în privirea omului contemporan, „practicul” nu mai coincide cu uzul rațiunii în condițiile libertății de alegere specifice spiritului uman, cum se întâmpla la Immanuel Kant, ci este văzut ca un fel de „rețetă” rapidă de a face lucruri, uneori chiar și fără a înțelege exact ce anume urmărești să faci. Omul contemporan visează la astfel de rețete simple în toate domeniile vieții sale, de la dobândirea fericirii, până la a gătitul unui fel de mâncare.

Cu alte cuvinte, practicul coincide în mentalul nostru colectiv cu ceea ce este neproblematic, concret și simplu de aplicat algoritmic în orice situație care are trăsături similare cu o situație „model”. Practicul nu mai vizează, la ca gânditorii moderni, un mod aparte de cunoaștere și de folosire a rațiunii, ci, mai degrabă, scoaterea raționalității proprii din uz – căci la ce ar mai servi rațiunea, dacă ți se dau toate ingredientele și algoritmul de asamblare dinainte și ți se cere doar să-l urmezi? Ceea ce numim noi practic astăzi nu mai este o utilizare liberă a rațiunii în vederea atingerii unor idealuri, ci o pură subjugare a rațiunii umane regulilor și preceptelor oferite din afară și primite în mod necritic. *Rațiunea practică contemporană este o rațiune „de tip IKEA”, care assemblează lucruri după prospecte scrise de alții, fără să-și pună nici o problemă dacă aceste prospecte sunt utilizabile sau nu într-o anumită situație dată.*

Cauza mai adâncă a acestei transformări este disoluția înceată, dar sigură, a unității care apărea în filosofia premodernă între *fapte*, *cuvinte* și *acțiuni*, o disoluție care este mai bine

---

<sup>49</sup> La Kant, rațiunea teoretică și cea practică nu sunt *două facultăți de cunoaștere și două moduri de utilizare ale uneia și aceleiași facultăți*. Prin urmare, Kant este departe de distincția dintre *teoretic* și *practic* pe care o avem noi astăzi, lucru ce se vede clar din următorul fragment: „Folosirea teoretică a rațiunii se ocupa cu obiecte ale simplei facultăți de cunoaștere, iar o critică a ei cu privire la această folosire se referea propriu-zis numai la facultatea *pură* de cunoaștere, fiindcă aceasta stârnea bănuiala, care s-a și adeverit după aceea, că s-ar rătăci cu ușurință dincolo de limitele ei, printre obiectele inaccesibile sau chiar printre conceptele contradictorii. Cu folosirea practică a rațiunii lucrurile stau altfel. În aceasta din urmă, rațiunea se ocupă cu principiile determinante ale voinței, care este o facultate de a produce obiecte corespunzătoare reprezentărilor sau cel puțin de a se determina pe sine la producerea lor (fi că puterea fizică e suficientă, fie că nu)” (Immanuel Kant, *Critica rațiunii practice*, traducere, studiu introductiv, note și indice de nume proprii de Nicolae Bagdasar, Editura IRI, București, 1999, p. 47).

vizibilă odată cu deprecierea încrederii în rațiunea umană și în capacitatea ei de a ne ghida către Adevăr, Bine sau Frumos. La o privire mai atentă însă, distincția fermă între cele trei elemente tocmai menționate nu poate fi făcută cu temei, de vreme ce, pe de o parte, „gândirea se manifestă ca dialog al sufletului cu sine”<sup>50</sup> și, pe de alta, gândirea precedă și determină orice acțiune determinată. Chiar exemplul creației artistice poate fi dat în susținerea acestei din urmă afirmații. Atunci când artistul dorește să *facă* o anumită operă de artă, acestei opere îi precedă un anumit *gând* sau *plan de acțiune*, acesta fiind și motivul pentru care Aristotel spune că practica artistică (*techne*) are două etape care nu pot fi despărțite: gândirea și producerea (care este, în fond, un set de acțiuni săvârșite în vederea îndeplinirii unui scop)<sup>51</sup>.

Mai mult decât atât, unitatea dintre gândire, vorbire (sau rostire) și faptă este foarte bine pusă în lumină chiar de Platon, într-un text de-al său de tinerețe. În dialogul Protagoras, unde el discută dacă virtutea și comportamentul moral pot fi predate, filosoful grec face o afirmație programatică și relevantă pentru tema noastră: „procedând așa (pe calea dialogului, *n.n.*), ne este oarecum mai ușor nouă, tuturor oamenilor, să facem ceva, să vorbim despre ceva sau să gândim ceva. Chiar ar gândi cineva de unul singur, de îndată începe să caute pe cineva, umblând de colo colo până l-ar găsi, pentru a-i explica cele gândite și a-și găsi confirmarea”<sup>52</sup>. *În orice activitate umană, are la bază un proces de gândire și de verbalizare, iar gândirea și verbalizarea făcute în mod profesionist și metodic sunt numite, în mediul academic, cercetare.* De la această unitate indisolubilă dintre acțiune, gândire și vorbire trebuie să pornim pentru a demonstra necesitatea cercetării artistice. Este vorba despre o triadă veche de când civilizația occidentală care și-a pierdut, din câte am văzut, din pregnanță în modernitate din cauza unor circumstanțe istorice și culturale ce țin chiar de factorii care au dus la apariția gândirii moderne și pe care nu-i putem discuta pe larg în acest context<sup>53</sup>.

Mai mult decât atât, cercetările de lingvistică comparată în domeniul limbilor indo-europene<sup>54</sup> a arătat că triada gândire-vorbire-făptuire trebuie să fi fost o schemă primordială de raportare la lume și la sine a indo-europenilor, de vreme ce ea apare atestată în cele mai vechi texte din toate marile familii de limbi de descendență indo-europeană. Din Iran și India, până la Roma, din spațiul țărilor baltice până în ținuturile celtice oamenii au gândit în mod unitar această triadă și au pus-o întotdeauna în legătură cu imaginea focului sau a luminii. Avem un „foc” al gândirii care iluminează lumea din jurul nostru, un foc al vorbirii pe care îl putem

<sup>50</sup> Platon, *Sofistul*, 264a-b.

<sup>51</sup> Aristotel, *Metafizica*, 1132b.

<sup>52</sup> Platon, *Protagoras*, 348d.

<sup>53</sup> Pentru detalii, v. Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei, ed. cit.*, vol. 2, cap. 1.

<sup>54</sup> Jean Haudry, *La triade pensée, parole, action, dans la tradition indo-européenne*, Milano, Arche, 2009.



experimenta cu toții când rostim un discurs „înflăcărat” și un foc al faptei, pe care-l simțim cu toții atunci când „ardem de nerăbdare” să facem ceva. Toate aceste expresii nu sunt întâmplătoare, ele au fost formate în milenii de folosire metaforică a limbii și sunt răspândite de-a lungul întregului spațiu indo-european. Ele au format modul în care oamenii au privit lumea până în modernitate și doar apariția științei moderne, bazată pe visul unei „formule matematice universale” capabile să determine cu precizie întreaga realitate, a putut despărți uniunea organică între cele trei. De vreme ce gândirea nu se mai aplică direct realității prin intermediul cuvintelor, ci unui model matematic al realității, este și normal ca fapta să devină ceva separat de gândire, de vreme ce nu putem modela matematic faptele umane. Rostirea (gr. *logos*) își pierde din pregnanță în favoarea calculului (lat. *ratio*), făptuirea se separă de gândire și, astfel, triada noastră este pulverizată.

A trebuit să treacă mirajul unei „științe a întregului” care să determine prin intermediul rațiunii calculatoare întreaga lume pentru a ne da seama că triada despre care vorbim, este necesară pentru a înțelege corect modul în care funcționăm în lume. Astfel, încetul cu încetul, ea a revenit în filosofie, mai ales în filosofia continentală, în special în zona fenomenologiei, unde Martin Heidegger vorbește despre o „hermeneutică a facticității”. Această hermeneutică face posibilă, pe de o parte, acțiunea în lume prin raportarea noastră la lucruri ca la ustensile – adică obiecte cu care facem ceva – și, pe de altă parte, vorbirea despre lume prin intermediul sensului pe care-l acordăm obiectelor folosite în viața de zi cu zi<sup>55</sup>. Vedem astfel cum o formă de înțelegere (hermeneutica facticității) este acompaniată în mod indisolubil de făptuire (raportarea ustensilică la lucruri ca la lucruri ca la obiecte de care ne folosim în îndeplinirea acțiunilor noastre) și de discurs, gândit ca modalitate în care ne raportăm la lume în mod necesar.

Aceeași unitate între gândire, vorbire și făptuire revine însă, într-un mod surprinzător, și în domeniul teoriei artei, în special în discuția actuală privitoare la cercetarea artistică. Pe scurt, există voci importante care susțin necesitatea cercetării în artă tocmai pornind de la legăturile intime care apar între gândire (procesul de concepere mentală a operei de artă), vorbire (discursul, fie el și „al sufletului cu sine însuși”, cum spunea Platon, despre opera de artă) și, în fine, făptuire, adică practica artistică concretă la care artistul apelează pentru a-și produce opera. Următorul subcapitol este dedicat motivelor pentru care acești teoreticieni ai artei au simțit nevoia să se întoarcă, sărind peste tradiția modernă, înapoi la o modalitate de

---

<sup>55</sup> Martin Heidegger, *Ontologie. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2008.

gândire folosită de oameni încă din vremuri în care filosofia occidentală nu apucase să se formeze ca atare.

### **3. Problema cercetării artistice în contemporaneitate**

Problema cercetării în artă a fost reluată în contemporaneitate, după mai bine de două secole și jumătate de la separația modernă a artelor de științe, pe două paliere de discuție. Pe de o parte, nevoia reintegrării cercetării în artă a avut niște motivații instituționale legate de modificările structurii învățământului artistic și de introducerea masteratului și, ulterior, a doctoratului artistic în universități. Pe de altă parte, evoluția tehnologică și științifică din ultimele decenii a pus la dispoziția artiștilor un întreg set de medii de lucru și metode străine artei tradiționale, fiecare dintre acestea necesitând o oarece formă de cercetare din partea artiștilor pentru a putea fi însușite.

În ceea ce privește introducerea masteratelor și doctoratelor în universitățile de arte, deși problema nu este tocmai nouă, ea încă nu și-a găsit o formulă de rezolvare standard acceptată în toate mediile universitare. O astfel de situație aporetică se datorează faptului că specificul tradițional al învățământului vocațional, precum și structura tradițională a universităților, gândite în special ca centre de dezvoltare a cunoașterii și inovare, au făcut ca ideea unui masterat sau doctorat în domeniul artelor să nu fie privită cu ochi buni de o bună parte a celor implicați în lumea artei. Încă din anii '60-'70, când mai multe universități din Statele Unite ale Americii și Canada au început să introducă programe de studii masterale în arte care împleteau practica artistică cu cercetarea, lumea artei s-a împărțit în două tabere: pe de o parte erau cei care susțineau necesitatea introducerii unor astfel de programe de studiu prin care să se integreze o cercetare teoretică riguroasă și extinsă în practica artistică ; de cealaltă parte s-a poziționat tabăra care susținea că un astfel de program de studii ar duce la o academizare excesivă a artei, transformând artiștii în cercetători erudiți care-și petrec timpul mai degrabă în bibliotecă decât în atelier. Disputa dintre cele două tabere s-a stins însă în momentul în care masteratul în arte a devenit un standard al învățământului universitar atât din Statele Unite, cât și din Europa.

Cu toate acestea, aceleași discuții au fost reluate încetul cu încetul după anii 2000 și, mai abiter, după 2010, odată cu introducerea studiilor doctorale în domeniul artelor în mai multe țări europene și odată cu aderarea majorității universităților din țările europene la „procesul Bologna” – o convenție educațională privind organizarea sistemului de învățământ european într-o structură triadică de studii care includ ciclul licență, masterat și doctorat. Întrucât, în tradiția europeană de învățământ, doctoratul a fost, încă din Evul Mediu, cea mai înaltă distincție științifică academică, el necesita în mod tradițional o cercetare extinsă, riguroasă și

care să includă elemente de noutate pentru domeniul abordat, spre deosebire de practica artistică care, conform viziunii tradiționale, se bazează doar pe intuiție, inspirație și tehnică de modelare a materialului. În aceste condiții, simpla creație artistică nu mai putea fi suficientă, deoarece artistul este pus și în situația să-și argumenteze aportul de noutate pentru domeniul său și, în același timp, să indice în chip metodic sursele sale de inspirație. Or, o astfel de argumentare și indicare necesită, prin chiar natura ei, o cercetare privitoare la istoria creațiilor artistice și ideilor filosofico-teoretice relevante din domeniul în care artistul-doctorand activează. Tocmai de aceea, discuția despre cercetarea științifică a fost reluată, mai acut ca în cazul dezbaterilor privitoare la masteratul artistic, în majoritatea țărilor europene, în special în Marea Britanie și țările nordice<sup>56</sup>.

Merită însă menționat faptul că, atunci când vorbim despre cercetare în domeniul învățământului vocațional-artistic, putem avea în vedere mai multe sensuri ale acestui cuvânt, inventariate adesea în literatura de specialitate. Dintre aceste sensuri, doar două sunt mai importante pentru situația noastră, deoarece restul ar putea fi reduse la acestea: cercetarea poate fi văzută ca *pretext* sau *documentare* pentru procesul artistic sau ca *parte integrată și inseparabilă* a procesului artistic însuși.

În primul sens, cercetarea artistică poate vizează fie „referințele teoretice ce se regăsesc într-un mod mai mult sau mai puțin explicit în opera de artă”<sup>57</sup>, introduse cu intenție de artist, fie documentarea făcută pentru argumentarea noutății unei lucrări doctorale, fie studiul istoric al temelor folosite în operă. În acest sens, cercetarea face referință la acele tipuri de artă care pornesc de la una sau mai multe idei obținute de artist prin documentare în diverse domenii, idei care sunt reflectate în opera de artă și, eventual, în lucrarea doctorală care o însoțește. În acest sens, cercetarea rămâne ceva exterior practicii artistice în sensul că ea, deși îi oferă motivație și materie, nu interferează cu practica concretă a artistului. Acesta este și motivul pentru care operele de artă în acest sens „nu trebuie să fie o cercetare în sine și nici nu trebuie

---

<sup>56</sup> „O hartă culturală europeană a „implementării” doctoratului artistic ne arată că întâietatea o dețin Marea Britanie și țările nordice: Finlanda, Norvegia (care beneficiază și de un program național de cercetare) Suedia (unde în 2012 erau peste 40 de doctoranzi în arte) Austria (unde academiile de artă au din 1998 statut universitar și unde din 2009 s-a dezvoltat un „doctorat Artium” la Graz, iar din 2010 la Academia de arta din Viena); în 2009, consiliul austriac de știință a publicat un raport, *Empfehlung zur Entwicklung der Kunstuniversitäten in Österreich*, în care se declara că programele doctorale sunt necesare pentru a atrage și promova talentele artistice). Franța a inițiat abia recent programul SACR (sciences, arts, creation, recherche) în care marile școli de artă colaborează cu universitățile. Cred că în acest context particular rolul filosofului și esteticianului Nicolas Bourriaud, în calitatea de director al școlii naționale de arte frumoase din Paris, a fost decisiv.” (Ruxandra Demetrescu, *De la practica de atelier la “cercetarea artistică” - sau despre provocările doctoratului în arte vizuale*, text prezentat la Conferința națională „150 de ani de învățământ artistic național și Academia Română”, București, 5-6 mai 2014, Aula Academiei Române).

<sup>57</sup> Kathrin Busch, *Artistic Research and the Poetics of Knowledge in Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, no. 2, Spring 2009, p. 2.

să îndeplinească anumite standarde științifice”<sup>58</sup>, ci doar să „pornească” de la o cercetare. Vom numi acest sens al cercetării artistice „sensul slab”.

Mai există însă un sens al cercetării artistice care se referă la artă *înțeleasă ca cercetare*<sup>59</sup>. În acest caz, cercetarea este văzută ca element integrat al practicilor artistice, nu doar punctul lor de plecare, și arta se vrea a fi pusă *ea însăși*, pe temeuri științifice (fie în sens restrâns, cu referire la științele exacte, fie în sensul larg al cuvântului, cu referire la științele spiritului sau filosofice)<sup>60</sup>. În acest caz, linia de demarcare între domeniile științei și artei se șterge, deoarece „teoria este acum interpretată ca un element constitutiv al procesului artistic”<sup>61</sup>, iar cercetarea este văzută chiar ca o condiție de posibilitate a artei.

Motivul mai adânc al necesității unei astfel de integrări organice a cercetării în artă este acela că, după cum observă chiar teoreticienii contemporani, există „o fuziune între facere, gândire și scriere”<sup>62</sup> în interiorul procesului artistic, la fel cum există și o „fuziune între limbajul (natural, *n.n.*) pe care cineva îl folosește în scris și limbajul sau universul semiotic al fenomenului despre care cineva vorbește”<sup>63</sup>. Cu alte cuvinte, gândirea, limbajul natural, limbajul artei și creația artistică sunt pliate împreună în așa fel încât separarea lor riguroasă este imposibilă. La o privire mai atentă, găsim în aceste „fuziuni” despre care vorbesc teoreticienii contemporani din domeniul cercetării artistice un fapt vechi de când cultura indo-europeană, anume triada *gândire-vorbire-facere* despre care vorbeam mai sus. Motivul fundamental pentru care cercetarea poate fi privită ca parte integrată a procesului de creație este acela că nu putem separa definitiv reflectarea de scriere și creație. Ca și în cazul lui Aristotel, reflectarea sau gândirea este parte integrată a procesului artistic și, din acest motiv, trebuie să existe și o componentă de cercetare, componentă ale cărei aspecte metodologice și de detaliu pot varia considerabil în funcție de domeniul artistic concret la care ne raportăm.

Interesant este însă faptul că, în acest al doilea sens amintit, ideea contemporană de cercetare artistică aduce ideea de artă într-un plan semantic asemănător cu cel al ideii antice de artă, gândită ca *technē*. În acest sens, arta nu este doar o activitate a omului ce produce plăcere dezinteresată unui anumit public, ci o *formă aparte de cunoaștere*<sup>64</sup>, o pricepere tehnică ce oferă, în același timp, o anumită înțelegere a lumii înconjurătoare și a ideilor în sens platonice.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>62</sup> Mika Hannula *et. al.*, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, New York, Peter Lang, 2014, p. 25.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Kathrin Busch, *op. cit.*, p. 4.

În această formă, cercetarea artistică văzută ca parte integrată intim în procesul artistic se poate constitui și ca o *critică a practicilor de cercetare din științe*, practici care adesea obiectifică ființarea umană și o tratează ca un cobai în cadrul experimentelor sale. Acest tip de artă înțeală ca formă aparte de cunoaștere se apropie astfel de multe reflecții filosofice privitoare la dezumanizarea omului într-o lume dominată de tehnologie, la etica animalelor sau la dominanța cunoașterii matematice în peisajul științelor. Într-un anume fel, artiștii-cercetători sunt păstrătorii unui sens antic și nobil al ideii de tehnică, care este radical diferit de cel pe care-l avem îndeobște în vedere astăzi.

În zilele noastre, întrebarea privitoare la sensul tehnicii sau la „esența” acesteia a fost pusă în modul cel mai radical de Martin Heidegger în conferința ce purta același titlu<sup>65</sup>. Acolo Heidegger gândește esența tehnicii pornind de la ideea grecească de *technē* interpretată ca *modal scoaterii din ascundere (alētheuein)* sau, cum am redat mai devreme termenii, al adevăririi. Gânditorul german ține însă să interpreteze „adeverirea” grecească din perspectivă etimologică, pornind de la modul de formare al cuvântului. Verbul *alētheuein*, ca și substantivul *alētheia*, de altfel, sunt construite pornind de la radicalul „uitării” sau a „ascunderii” (gr. *lēthē*), cu prefixul privativ *a-*, care apare și în cuvinte românești precum „anormal”, „afazie”, „abulie” ș.a.m.d. Prin urmare, sensul etimologic al adevărului grecesc, atunci când este privit din perspectiva omului gândit ca *Dasein*<sup>66</sup>, este acela de „scoateră din ascundere” sau „dez-ascundere” (ger. *Entbergen*). Ceea ce este „adevărat”, în sens verbal, adică ceea ce „se adevărește” este pentru conștiința umană ceea ce-i apare cu claritate și în chip „neascuns”, ceea ce este clar. La fel, adevărul în sens substantival, este văzut ca *stare de dezascundere*.

Ei bine, mai trebuie să ne întrebăm, pe urmele lui Heidegger, care este modul scoaterii din ascundere specific tehnicii moderne, care are ca principal scop exploatarea diverselor tipuri de resurse, și modul scoaterii din ascundere specific ideii antice de *technē*, pe care am întâlnit-o deja la Aristotel. Iar diferența este, pentru Heidegger, una semnificativă: dacă tehnica modernă se înstăpânește asupra resurselor, „transformând realul în situare-disponibilă”<sup>67</sup>, ideea antică de *technē*, care desemna totodată arta și meșteșugul, trimite către ideea de producere (ger. *Herstellung*; gr. *poiēsis*), care nu este nimic altceva decât „scoateră la iveală a ceea ce este

<sup>65</sup> Martin Heidegger, *Întrebarea privitoare la tehnică* în vol. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, București, Humanitas, 1995, pp. 129-165.

<sup>66</sup> *Dasein* este un termen Heideggerian pe care traducătorii l-au desemnat ca fiind intraductibil. În limba germană obișnuită, *Dasein* înseamnă „existență”. La Heidegger, acest termen desemnează, mai exact, existența umană, gândită ca posibilitate de sesizare a ființei, omul văzut ca *ființare cu capacitatea de a înțelege sensul ființei* (Pentru mai multe, v. Cătălin Cioabă, *Jocul cu timpul. Ontologia temporală a lui Martin Heidegger*, București, Humanitas, 2005, p. 132 *sqq.*)

<sup>67</sup> Martin Heidegger, *Întrebarea privitoare la tehnică*, ed. cit., p. 150.

adevărat în sfera frumosului”<sup>68</sup>. Dacă, pe de o parte, ideea modernă de tehnică transformă totul, inclusiv oamenii, în resurse căror li se cere insistent să se afle oricând și în orice situație „la îndemână” pentru a fi folosiți în scopurile progresului tehnologic, ideea de *technē* dă totului strălucire și îl pune în evidență. Dacă marmura exploatată în carierele moderne nu este nimic altceva decât un simplu material de construcții care se depozitează în depozite tocmai pentru a fi mereu disponibil „pe stoc”, marmura din mâna sculptorului ajunge la forma sa ideală, întruchipând divinitatea însăși. Ea nu este o simplă resursă, ci, într-un anumit sens, este *chiar opera de artă*. La fel, dacă omul prins în procesul tehnic modern nu este nimic altceva decât o „resursă umană”, căreia i se cere să fie disponibil ordinelor șefului ierarhic, omul surprins în artă în toată splendoarea lui se apropie, mai degrabă, de *idealul* de umanitate. Este sublimat, spiritalizat, idealizat. El este scos din ascundere ca operă de artă și înscris în domeniul frumosului, nu în cel al instrumentalului, cum este omul contemporan supus tehnicii.

Prin urmare, arta nu este, pentru Heidegger la fel ca și pentru mai mulți gânditori contemporani care preiau modelul grecesc de gândire a artei, *doar artă frumoasă*, așa cum apare ea în modernitate în coordonatele impuse de Charles Batteux *sistemului artelor frumoase*. În sens grecesc, artele sunt – după cum am văzut atât din interpretarea lui Heidegger, cât și din analiza concepțiilor lui Platon și Aristotel – *arte frumoase și adevărate*. Ele vizează nu doar valoarea estetică a frumosului, ci și valoarea epistemologică a binelui. Tocmai de aceea, o operă de artă fără teme în cunoașterea realităților ultime era văzută, în Antichitate, ca non-artă. În calitate de *scoatere-din-ascundere* arta revelează adevărul în toată splendoarea lui ca frumos și, tocmai de aceea, poate constitui o sursă de cunoaștere atât pentru artistul-practician, cât și pentru privitor sau teoretician.

Ideea principală din spatele acestui gând este aceea că *arta folosește tehnica într-un sens diferit de folosirea ei instrumentală*. Dacă, în genere, tehnica nu este decât un mijloc de a ajunge la un scop, în cazul artei digitale, care de folosește de tehnica contemporană, această tehnică nu este doar un instrument, ci transformă complet ideea de artă, plasând-o într-un orizont inaccesibil artei tradiționale. Folosirea noilor descoperiri tehnice în artă – și aici se găsesc o sumedenie de exemple în arta contemporană a noilor media sau în experimentele artistice ce folosesc realitatea virtuală – nu solicită omului o situație disponibilă necondiționată, ci tocmai că-l fac să mediteze asupra locului și condiției lui într-o societate cuprinsă din ce în ce mai mult de tehnică și tehnologie. În acest sens *ontologic*, arta contemporană revine la ideea antică de *technē*, iar artiștii rămân, într-o societate computerizată și condusă din ce în ce mai mult de

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 163.

algoritmi de inteligență artificială, ultimul bastion al luptei pentru păstrarea unei raportări echilibrate la lume și tehnologie. Când toți din jurul nostru ne cer să fim disponibili tot timpul și să ne punem în joc resursele (fizice, intelectuale, creative etc.) în scopul progresului economic, artiștii rămân singurii care luptă împotriva acestor tendințe alienante pentru ființa umană tocmai cu instrumentele care le-au produs: tehnica și tehnologia contemporane.

Mai mult decât atât, teoreticienii artei contemporani au readus discuția despre artă într-o zonă cu conotații etice. Spre exemplu, Hannula vorbește despre „buna practică” aristotelică, citând chiar pasajul la care ne-am referit mai devreme, în contextul discuției despre cercetarea artistică și despre necesitatea dezvoltării unor cadre teoretice în care această discuție trebuie purtată. Din această perspectivă, cercetarea în artă ar trebui privită mai degrabă ca un *ethos*, ca un stil de viață, deoarece practica artistică este „o sarcină care trebuie să fie o căutare perpetuă, care nu poate fi despre destinație, ci despre cum suntem capabili să călătorim și să ne bucurăm de acel drum accidentat. Este vorba despre etica irealizabilului, despre celebrarea și respectarea întregii absurdități a vieții”<sup>69</sup>. Vedem astfel că discuția despre cercetare în artă a dus teoreticienii contemporani la un concept de artă similar celui antic, concept greu de formulat și definit exact tocmai deoarece, în timpul ce s-a scurs, am uitat să mai gândim precum anticii, deși fenomenele la care ne raportăm ne solicită cu stringență acest lucru.

Dacă ne întoarcem ochii spre cea de-a doua cauză a revigorării discuțiilor privitoare la cercetarea artistică, anume evoluția tehnologică și științifică, vom putea regăsi, prin urmare, aceleași două sensuri ale cercetării artistice: un sens restrâns, în care cercetarea oferă intuiții procesului artistic, însă rămâne exterioară acestuia (ca, de exemplu, atunci când artistul ia drept pretext anumite descoperiri științifice pentru creațiile sale) și un sens în care ea se contopește și, la limită, se confundă cu chiar procesul artistic (ca, de exemplu, când artistul transformă cercetarea într-un *ethos*, într-un stil de viață).

În acest context de discuție, ar mai trebui însă observat un lucru, anume faptul că, cel puțin în domeniul artei contemporane, diversificarea practicilor artistice a mers mână în mână cu descoperirile științifice și cu implementarea lor în domeniul tehnologiei. Acest lucru a dus la apariția unor noi domenii ale artelor vizuale, cum ar fi artele digitale – care se folosesc de calculator ca principal instrument în procesul creativ – și artele virtuale – care înglobează algoritmi de inteligență artificială și elemente de realitate virtuală –, dar și la redefinirea ideii de materie cu care se lucra în artele tradiționale.

---

<sup>69</sup> Mika Hannula, *Catch Me If You Can: Chances and Challenges of Artistic Research in Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, nr. 2, Spring 2009, p. 8

Un bun exemplu al acestei redefiniri are loc în domeniul muzicii – un tip de artă care, la trecerea în mediul digital, a fost nevoită să se redefinească pe sine din temelii și să redefinească chiar materia cu care lucrează. În muzica creată pe computer, sunetul nu mai este pur și simplu o undă produsă cu ajutorul unor instrumente fizice, ci o funcție modulată cu ajutorul unor instrumente virtuale, cu ajutorul unor algoritmi impersonali care pot fi, la rândul lor, (re)programați de „muzician”<sup>70</sup> și care, în ultima vreme, includ elemente de inteligență artificială. La trecerea de la muzica tradițională la muzica pe computer, muzicianul s-a transformat, mai degrabă, în hacker al sunetului, motiv pentru care el a necesitat, pe lângă elemente de teorie tradițională a muzicii și competențe digitale, fără de care nu ar fi putut lucra. Cu timpul, datorită evoluției programelor de făcut muzică pe calculator, competențele digitale au devenit primare în fața cunoștințelor muzicologice. Schimbându-și modul de lucru și materialele cu care lucrează, artistul digital nu s-a mai putut baza doar pe inspirație, geniu și abilități tehnice tradiționale, ci a trebuit să facă incursiuni în alte domenii aparent fără legătură cu arta, incursiuni care, în felul lor, constituie tot o formă de cercetare.

Ceva asemănător, chiar dacă nu atât de radical, s-a întâmplat și în domeniul artelor vizuale, la trecerea graficii de la mediul fizic la cel digital. În arta computerizată, culoarea nu mai este un simplu amestec de substanțe cu care lucrează artistul, ci un cod de identificare ce poate fi manipulat infimitezimal pentru a obține cu exactitate o anumită nuanță sau un anumit efect. Totodată, în mediul virtual, statutul imaginii este el însuși transformat. Imaginea pe calculator nu este decât în mod secundar o entitate expresivă, ea fiind mai degrabă o matrice de pixeli sau o serie de coordonate vectoriale. Chiar și actul de contemplare estetică este în mod calitativ diferit în cazul imaginilor fizice și al imaginilor digitale. Ceea ce se pierde pe drum este mai mult decât ceea ce Walter Benjamin aură, anume „o îmbinare stranie de timp și spațiu”<sup>71</sup> care dă unicitate și prezență operei de artă. Imaginea digitală este caracterizată de o virtualitate ce o apropie mai degrabă de nimic decât de ființă.

Dacă fotografia reproductibilă tehnic distruge aura operei de artă dislocând relațiile sale cu tradiția, fotografia digitală plasează opera într-un spațiu și timp fără consistență sau realitate concretă. Dacă imaginea digitală „ne atinge” mai puțin decât cea pe suport fizic – lucru dovedit în neuroștiințe – acest lucru se întâmplă deoarece, oricât de mult am accesa virtualitatea, ea rămâne pentru mintea și afectivitatea noastră doar un simulacru de realitate în care acțiunile și

---

<sup>70</sup> Pun termenul de „muzician” în ghilimele deoarece, având în vedere această redefinire, un producător muzical actual are foarte puține de-a face cu un muzician în sensul tradițional.

<sup>71</sup> Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, ediție critică de Burkhardt Linder, cu colaborarea lui Simon Broll și Jessica Nitsche, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Tact, Cluj-Napoca, 2015, p. 124



reacțiile noastre devin mai imponderabile și lipsite de responsabilitate, deoarece lumea virtuală și cea reală rămân separate de un ecran. Chiar dacă există domenii în care această detașare poate fi productivă, deoarece suntem mai puțin susceptibili să fim limitați de așa-numitele „presiuni sociale”, în domeniul artei ea duce, în cele din urmă, la o experiență estetică mai puțin intensă. Pentru a observa acest lucru, nu trebuie decât să comparăm experiența unei vizite la muzeu cu experiența privirii unor imagini cu respectivele opere de artă pe internet sau chiar și cu un tur al muzeului în realitatea virtuală.

Am zăbovit asupra acestor două exemple pentru a arăta că apariția artelor contemporane necesită o regândire din temelii a carelor teoretice, a instrumentelor de lucru și a raportării artistului la mediul în care lucrează. În funcție de cum este făcută această raportare, cercetarea artistică poate fi una interioară creației sau una accesorie. Oricum ar fi însă, o astfel de regândire necesită introducerea în procesul de creație a unor stagii de investigație și experimentare care aduce procesul artistic foarte aproape de cel științific. De aceea, nici nu este de mirare că ideea de „experiment artistic” a devenit din ce în ce mai folosită în arta postmodernă. În subtext stă ideea că, dincolo de scopuri și metode, arta devine un tip de cercetare experimentală asemănătoare științei. Așa cum omul de știință își testează ipotezele privitoare la realitate într-un mediu controlat de laborator prin experimente științifice pentru produce cunoaștere sigură, artistul își testează ipotezele privitoare la artă cu intenția de a produce experiențe estetice insolite în comparație cu cele produse de arta tradițională. După câteva milenii de separație, drumurile artei și științei par a se apropia din nou în ceea ce privește ideea de cercetare.

#### **4. Cercetare și adevăr în științe și artă**

Fiind o problemă încă în curs de dezbateră, nu există încă un consens între teoreticieni cu privire la ce este, mai exact, cercetarea artistică, care sunt modalitățile în care aceasta este făcută și ce scopuri vizează ea. Sunt autori care ne chiar atenționează asupra faptului că, în modul în care este făcută acum, discuția despre cercetarea artistică și cea științifică nu are sistematicitate și este adesea lipsită de metodă, motiv pentru care „întrebările ontologice (ce *sunt* știința și arta?) se amestecă cu întrebări metodologice (ce ar trebui să fie sau este practica într-un anumit domeniu) și/sau cu întrebări epistemologice (cum se formează sensul/cunoașterea în aceste domenii)”<sup>72</sup>. Înainte de o astfel de delimitare, care este dificilă din punct de vedere teoretic și nici nu suntem siguri că poate fi făcută până la capăt, credem însă că ar fi mai utilă o înțelegere a raportorului pe care diversele modalități de cercetare prezentate în

<sup>72</sup> Erik Andersson, *Fine Science and Social Arts – on common grounds and necessary boundaries of two ways to produce meaning in Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, nr. 2, Spring 2009, p. 1

capitolul anterior îl au cu adevărul și o indicare a locului pe care cercetarea artistică l-ar putea ocupa în acest peisaj.

Dacă ar fi să ne întrebăm cu privire la *ce* este cercetarea științifică – în sensul larg ce cuprinde atât explicarea, cât și înțelegerea – în comparație cu cea artistică, răspunsul este dat chiar în titlul articolului tocmai citat: ambele sunt modalități de a construi sens. Cercetarea științifică produce sens prin intermediul teoriilor și conceptelor teoretice, pe când cea artistică produce sens prin intermediul ideilor artistice și a operelor de artă. Dar, atunci când vorbim despre producție în genere, trebuie să ne punem și întrebarea privitoare la *scopul* ei. Nimic nu este produs de dragul de a fi produs, fără un anumit scop, fie el și un „scop dezinteresat”, cum este, de exemplu, cunoașterea de dragul cunoașterii. Așadar, este posibil ca diferențele de scop care disting demersul artistic de cel științific să ne poată face să înțelegem mai bine diferențele dintre cele două practici de cercetare.

În primul rând, arta are ca scop captarea interesului publicului prin ceea ce se numește în genere „experiență estetică”. Știința însă are ca scop explicarea fenomenelor naturale pe calea legilor matematice (în cazul științelor naturii) sau înțelegerea fenomenelor social-umane. Această diferență face ca, în comparație cu cercetătorii din științele naturii, artistul să aibă o raportare la adevăr diferită. Dacă omul de știință în sens tradițional urmărește găsirea unui adevăr obiectiv, etern și neschimbător, artistul urmărește un adevăr mai degrabă afectiv, situațional, trecător. El urmărește provocarea unor reacții *adevărate*, autentice, din partea unui anumit public istoric, care este în mod inevitabil influențat de un anumit set de pre-judecăți culturale și sociale, rezumate pe scurt în conceptul filosofic de *Weltanschauung* (viziune asupra lumii). *Dacă adevărul științific este considerat a fi independent de istorie și conștiința umană, deoarece universul are niște legi eterne, adevărul artistic este, prin excelență, unul istoric și social.*

De aceea, teoriile științifice pot fi falsificate, însă nu și operele de artă. Acestea din urmă, pur și simplu ies din preferințele publicului, cad în uitare, însă nu sunt niciodată „false” în sensul specific științelor exacte. Mai mult decât atât, „este prerogativa artistului să născocască și să distorsioneze orice, dacă asta este ceea ce e necesar pentru ca opera de artă în formă finală să-și producă efectul”<sup>73</sup>, lucru ce nu poate fi aplicat în cazul științelor matematice. Omul de știință nu poate „cosmetiza” sau inventa rezultate pentru a asigura un impact mai bun studiilor sale, în timp ce artistul, într-un anumit sens, cercetează tocmai pentru a disloca motivele tradiționale din făgașul pe care ele au fost fixate, astfel încât acestea să redobândească potențial estetic. El

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 4-5

reinterpretează motive, distorsionează sensuri și, la limită, chiar le răstălmăcește pentru a crea ceva autentic și original.

Din acest punct de vedere, artistul se aseamănă mai degrabă cu hermeneutul radical din domeniul filosofiei, care reinterpretează textele tradiției dintr-o lumină care adesea le este străină și poate n-ar corespunde realității obiectiv-istorice în care ele au fost redactate. Așa cum, spre exemplu, Martin Heidegger interpretează întreaga istorie a filosofiei, în mod metodic și sistematic, din perspectiva propriului său gând privitor la ființă ca stare-de-dezascundere pentru a scoate la lumină sensuri pe care nimeni dinaintea lui nu le-a observat acolo, la fel și un artist precum Picasso preia motive din tradiția artistică europeană și le redă în conformitate cu propria sa viziune despre artă și lume, astfel încât să le revalorifice din punct de vedere estetic. La fel cum un gânditor precum Maurice Merleau-Ponty studiază fenomenologic banala percepție cotidiană pentru a ajunge la nivelul preteoretic la care se formează reflexele, atitudinile și comportamentul nostru, tot așa și Cezanne încearcă să găsească *realizarea imaginii* din percepția pură a petelor de culoare, separate de orice elemente teoretice.

Prin urmare, avem motive deja să credem că există similitudini suficiente pentru a considera opera lui Cezanne poate fi considerată o „fenomenologie (vizuală) a percepției”, la fel cum putem considera și opera lui Picasso o „hermeneutică (picturală) a imaginii”. Raportarea lor la tradiție și la adevărul artistic trădează niște reflexe de gândire similare și intenții creative similare celor ale filosofilor. Ca și adevărul filosofic, adevărul artistic este unul viu, istoric și prin excelență neîmplinit, care nu poate fi prins în formule și algoritmi, ci trebuie „descoperi” pe cont propriu de fiecare dintre noi. De aceea, ideea unui sistem filosofic complet și final a fost abandonată de filosofi de îndată ce filosofia modernă nu a mai urmat modelul științelor matematice, mai exact, odată cu Hegel.

Asta nu înseamnă însă că rezultatele științelor matematizante nu pot fi fructificate în artă, ci doar că *metodele* științelor naturii nu pot fi aplicate în creația artistică la fel cum pare-se că pot fi aplicate hermeneutica și fenomenologia. Chiar dacă ele lucrează cu un alt concept de adevăr care este străin și inadecvat artei, o incursiune în științele naturii poate fi o bună sursă de intuiții artistice. Cu alte cuvinte, deși artistul nu lucrează *în stilul* omului de știință din domeniul științelor naturii, el se poate servi de rezultatele cercetării acestuia și le poate integra în creația sa. Spre exemplu, un artist poate ține cont de regulile de înlesnire a experienței estetice descoperite în neuroestetică pentru a crea opere de artă ce produc reacții mai bune, deși nu lucrează efectiv ca un cercetător în neuroștiințe. Diferența constă însă în faptul că, spre deosebire cazul hermeneuticii și fenomenologiei, cercetările din neuroestetică *se adaugă* procesului de creație într-un mod exterior. Ele sunt „accesorii” care optimizează în cel mai bun

caz creația artistică, însă nu o conduc pe un alt făgaș, ci, mai degrabă, o fixează mai bine în propriul său făgaș.

Hermeneutica și fenomenologia, în schimb, pot fi folosite ca metode de cercetare în artă deoarece ele sunt, înainte de toate, *moduri de a vedea lumea*. De aceea se și vorbește despre *privire fenomenologică* și despre *privire hermeneutică*. Ele sunt instrumente ce pot fi folosite în interiorul practicilor artistice și nu se adaugă acestora ca elemente de documentare și de optimizare a procesului artistic. În măsura în care ele schimbă modul natural de a privi lumea, ele pot schimba și modul de a face artă, în măsura în care arta este o expresie a viziunii despre lume a artistului. Spre deosebire de descoperirile științelor naturii care, cel mult, largesc orizontul de creație artistică cu intuiții noi, hermeneutica și fenomenologia pot oferi artistului alți ochi cu care să vadă lumea, iar asta poate schimba din interior practicile artistice, dându-le coerență și sistematicitate.

Găsim aici, după cum se poate lesne observa, cele două sensuri ale cercetării artistice pe care le-am regăsit și în subcapitolul anterior. Avem un sens tare al cercetării artistice, care vizează configurarea din interior a practicii artistice și schimbarea modului de raportare la artă al artistului și, respectiv, un sens slab în care cercetarea artistică este doar un adjuvant în vederea creației artistice, nu un element fundamental al acesteia.