

Coordonatorul seriei este Sorin BOCANCEA.

Advisory board:

Ștefan Afloroaei (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), Vasile Boari (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca), Anton Adămuț (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), George Bondor (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), Corneliu Bilbă (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), Viorel Cernica (Universitatea din București), acad. Teodor Dima (Academia Română), acad. Alexandru Surdu (Academia Română), Dan Gabriel Simbotin (Institutul de Cercetări Economice și Sociale „Gh. Zane”, Iași).

Bogdan NITA. Doctor în Filosofie la Universitatea din București (2014). Cercetător științific la Universitatea din Luxembourg (2011). La Viena, în 2013, a început un nou doctorat în teoria culturii la Academia de Arte Frumoase. Membru al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România (ALGCR), Réseau européen d'études littéraires comparées/ European Network for Comparative Literary Studies (REELC/ENCLS) și Institut Wiener Kreis. A publicat, sub îndrumarea lui Cezar Ivănescu, volumul de poezii *Clip – cântece amoreze* (2007).

Bogdan Nita, *Ontologia operei de artă*

© 2016 Institutul European Iași pentru prezenta ediție

INSTITUTUL EUROPEAN

Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, O. P. 1, C.P. 161

euroedit@hotmail.com.; www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

NITA, BOGDAN

Ontologia operei de artă / Bogdan Nita. - Iași : Institutul European, 2016

Conține bibliografie

ISBN 978-606-24-0119-1

111

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/ 1996.

Printed in ROMANIA

BOGDAN NITA

Ontologia operei de artă

INSTITUTUL EUROPEAN

2016

Cuprins

Mulțumiri / 11

Introducere

Expunerea problemei ontologice a operei de artă și trasarea direcțiilor de cercetare / 13

1. Tema cercetării și modul în care va fi tratată / 14
2. Natura și ontologia operei de artă / 22
3. Obiectul și obiectivitatea operei de artă / 31
4. Identificarea și determinarea temei centrale: ontologia operei de artă / 36
 - 4.1. Termeni și atribute ale artei în general / 38
 - 4.2. Problema referenței artei / 41
 - 4.3. Statutul fenomenologic al operelor de artă / 43
 - 4.4. Arta tradițională și arta contemporană / 45
5. Planul ontologic al lucrării / 48

PARTEA I

Fundamentarea câmpului teoretic și determinarea conceptelor de analiză a operei de artă / 51

Capitolul I. Cum se naște și cum înțelegem opera de artă în general. Transformarea obiectului și jocul liber al operei de artă / 55

1. Ideea de operă de artă / 55
 - 1.1. Ideea de „artă / 56

- 1.2. Obiectul, obiectivitatea și opera de artă / 61
- 1.3. Înțelegerile operei de artă prin intermediul experienței estetice / 69
- 2. Nivelul pre-ontologic al operei de artă / 74
- 3. Interogarea ontologică a operei de artă / 78
 - 3.1. Terminologia ontologiei ingardiene cu privire la opera de artă / 86
- 4. „Creația” sau jocul liber al imaginației și al înțelegerii / 89
 - 4.1. *Mythos* și actul liber al creației / 90
 - 4.2. *Logos* sau forma finală a creației / 95
 - 4.3. Despre *ludus* sau funcția activă a spiritului / 99

Capitolul II. Prezență și absență. Ideea de apariție și de percepție. Transformarea obiectului în operă de artă și rolul contemplației / 107

- 1. Efectul oglinzii: imaginea între imitație, (re) prezentare și imaginație / 108
 - 1.1. Opera de artă între experiență și produs / 116
 - 1.2. Arta sub auspiciul imaginației / 118
- 2. Opera de artă ca prezență și absență / 124
- 3. Apariția și percepția operei de artă / 132
- 4. Rolul simbolului în înțelegerea operei de artă / 139
- 5. Principiile unei structuri interioare / 144
 - 5.1. Literatura și creația poetică / 146
 - 5.2. Desenul și pictura / 148
 - 5.3. Sculptura / 149
 - 5.4. Fotografia și cinematografia / 151
- 6. Stratificarea obiectului estetic / 153
- 7. Opera de artă ca produs finit / 155
- 8. Puterea creației și rolul contemplației / 158
- 9. Tropii ontologici ai operei de artă / 163

PARTEA II

Arhitectonica ontologică a operei de artă / 175

Capitolul I. Înțelegerea și funcționarea operei de artă literară / 179

- 1. Nevoia stratificării ontologice și modul de a înțelege opera literară / 182
 - 1.1. Stratificarea operei literare / 195
 - 1.1.1. *Stratul sunetelor cuvintelor și al formațiunii fonetice de ordin superior* / 197
 - 1.1.2. *Stratul unităților semnificative* / 199
 - 1.1.3. *Stratul varietăților de aspecte schematizate* / 201
 - 1.1.4. *Stratul obiectivităților reprezentate și vicisitudinile lor* / 203
 - 1.2. Clarificări și obiecții pentru teoria stratificării ingardiene / 207
- 2. Anumite adăugări pentru înțelegerea operei poetice / 210
- 3. Anumite adăugări pentru înțelegerea romanului și a dramei / 215
- 4. Subgenuri estetice specifice operei literare / 220
 - 4.1. Dimensiunea fantastică a operei literare / 221
 - 4.2. Dimensiunea magică a operei / 223

Capitolul II. Arhitectonica ontologică a operei de artă vizuală / 227

- 1. Pictura, fotografia și filmul: particularizări / 230
- 2. Determinarea ontologică a picturii / 232
- 3. Compoziția artei fotografice și determinarea valorilor artistice / 239
- 4. Arhitectonica ontologică a operei cinematografice / 246
- 5. Clarificări în privința arhitectonicii ontologice a operei de artă vizuală / 256

Addenda De ce o stratificare ontologică a operei de artă / 261
Afterword / 265

Bibliografie / 271

Mulțumiri

Publicarea primei mele cărți de specialitate vine în urma unui efort colectiv. De aceea doresc să îmi exprim recunoștința față de cei care m-au îndrumat și au fost lângă mine în tot acest timp, față de cei care au citit și comentat studiul științific, față de cei care au editat și corectat cartea.

Aș dori să mulțumesc profesorului Vasile Morar pentru îndrumarea sa științifică, dar și pentru faptul că mi-a oferit o libertate academică suficientă încât să îndeplinesc condițiile pentru a-mi susține teza de doctorat și pentru a studia în străinătate. Aș dori să mulțumesc profesorului Dietmar Heidemann care m-a sprijinit pe perioada studiilor mele în Luxembourg, profesorului Vlad Alexandrescu care mi-a oferit mereu sprijin moral și îndrumare profesională, profesorilor Mihaela Pop, Constantin Aslam pentru sfaturile atente, dar și editorilor mei din Iași. Mai mult, doresc să amintesc și faptul că ideea de bază a acestui volum s-a născut din discuțiile cu profesorul Cornel Mihai Ionescu.

Mai presus de toate aș dori să mulțumesc mamei mele, care îmi oferă încredere și sprijin nelimitat, dar și întregii mele familii care m-a încurajat permanent chiar dacă planurile mele academice m-au ținut și mă țin departe de ei.

În final îmi cer iertare față de cei care au fost lângă mine în tot acest timp și al căror nume am omis.

Introducere

Expunerea problemei ontologice a operei de artă și trasarea direcțiilor de cercetare

Secolul al XXI-lea este marcat de contrariedade în aprecierea propriilor semnificații. Lucru și mai accentuat în cadrul artei: ceea ce numim obiect de artă, capodoperă sau pur și simplu artă pare să fie tema de dezbateră a două păreri opuse: fie arta este produsul tuturor aspirațiilor umane, fie a ajuns la o ultima etapă de autodistrugere. Însă mai există o cale prin care produsele artei pot fi interpretate ca produse globale uniforme ce stimulează fragmentarea culturală. În acest context, rolul ontologiei nu va fi cel de a explica obiectele artei și realitatea lor în mod descriptiv, ci le va supune unor norme care vor reglementa inferențele la nivel cognitiv și observațiile la nivel perceptiv.

Cercetarea ontologică a operei de artă presupune un paradox metodologic. În timp ce ontologia artei presupune investigarea tipului de entitate al operei, a instanțelor sale multiple, a relațiilor dintre elementele constitutive operei, precum și a identității sau a denumirii artelor, în contemporaneitate arta se eliberează de orice formă conceptualizată și devine o *acțiune* artistică. Astfel, orice fel de indentificare și de definire a artei intră în contradicție cu ceea ce putem numi *jocul liber* al artei. Un astfel de raport ne face să interpretăm opera de artă prin intermediul ideii de *energeia* (*ἐνέργεια*), deci ca *actualitate* a *ceva-ce-stă-să-se-petrecă*: în sens aristotelic, putem spune că

opera de artă este *existență-în-actiune*. Pentru a depăși acest paradox trebuie să identificăm, cu ajutorul investigației ontologice, un sistem logic de funcționare al elementelor operei în spațiul liber de manifestare al artei.

Ceea ce propun prin lucrarea de față este adaptarea unui sistem logic de funcționare al straturilor ontologice ce duce la finalitate acest *ceva* numit operă de artă. Explicarea anatomiei unui obiect de artă va arăta părțile sale esențiale și relațiile la care sunt supuse. Nici unul dintre straturile ontologice (*strata*) nu are o existență autonomă ci, mai degrabă, formează o unitate organică determinată de armonii și de dizarmonii existente între straturi. Pentru că opera de artă este determinată de subiect (opera trebuie să aibă abilitatea de a se arăta pentru a fi conștientizată), sistemul straturilor ontologice va putea fi înțeles pe deplin doar printr-un raport fenomenologic cu experiența estetică. Acest lucru va duce la înțelegerea operei ca obiect real autonom și *auto-suficient* ce are o extensie într-o idealitate artistică. Această idealitate survine în urma contemplației. Prin urmare, opera de artă se află într-o stare închisă atunci când nu este supusă contemplației și într-o stare deschisă atunci când este supusă contemplației. Determinarea naturii sale ideale nu poate fi dată decât prin contemplație, în timp ce experiența estetică duce la identitatea operei de artă. De aceea, pentru a putea determina arhitectonica operei trebuie să plecăm de la identificarea tipului de obiect de care dispune, ce ne este revelat prin relațiile dintre individualii artei.

1. Tema cercetării și modul în care va fi tratată

Opera de artă poate fi înțeleasă ca obiect *auto-suficient*. Ea prezintă și o fenomenalitate interpretată în virtutea stabilirii statutului operei ca obiect creator de lumi ficționale. În acest sens,

putem vorbi de o *lume secundară-reală*¹. Însă problema ontologică trebuie să stabilească și să explice existența operei de artă ca existență individuală *auto-suficientă*. Prin urmare, ontologia are ca obiect de studiu entitatea ce face posibilă existența operei de artă și propune o analiză axiologică a relațiilor dintre elementele compoziționale operei. Acest proces este posibil datorită unei structuri logice de funcționare a elementelor operei. Astfel, prin intermediul reprezentării comune opera de artă este un existent dedublat: pe de o parte, e un existent dependent de conștiința subiectivă sau colectivă ca reprezentare a unei lumi ficționale sau imaginare – în acest caz avem de-a face cu obiecte imaginare sau ideale; pe de altă parte, este un existent cu o fundamentare ontologică spațio-temporală ce oferă persistență obiectului artistic și, prin urmare, realității sale. Opera de artă este determinată în același timp de două tipuri de obiecte: estetic și artistic.

Obiectele, ca materie *pre-existențială* a operelor de artă, sunt ceea ce numim în mod arbitrar *ceva* și se află în relație cu conștiința, fapt pentru care pot fi numite și obiecte ale gândirii. Raportul obiect-operă aduce în discuție natura obiectului pe care opera de artă îl presupune. De aceea, pentru determinarea existenței operei trebuie stabilită natura și semnificația obiectului artistic, precum și însușirea sa ulterioară de operă de artă. În acest sens, ontologia formală va interoga condițiile și împrejurările prin care putem vorbi de un tip de obiect artistic și, totodată, va deschide problema instanțelor multiple. Ceea ce

¹ „L'art est par sa nature une activité multifonctionnelle, car elle crée un «deuxième monde», qui doit avoir toutes les qualités du monde réel parce qu'on peut le percevoir émotionnellement, en saisissant pourtant son irréalité ». Moisej S. Kagan, „La place et les fonctions de l'art dans la culture”, în *Canadian Aesthetic Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 2, 1998.

înseamnă că înțelegerea artei va aduce în discuție obiectul artistic în raport cu arta, așa cum înțelegerea obiectului artistic va aduce în discuție arta în raport cu obiectul artistic. Din aceste raporturi putem extrage esența operei de artă care este însăși originea ei.

Orice interogarea a operei de artă presupune în general o istorie a originii ontologice a artei și, în particular, o hermeneutică în limitele intersubiectivității reprezentării și a manifestării sale. Prin intermediul istoriei ontologice a artei se vor interoga condițiile de existență a operei de artă, iar prin intermediul hermeneuticii se va analiza experiența conștiinței estetice în raport cu cea a conștiinței istorice. Astfel, opera de artă este determinată de contextualism, în cadrul căruia ea se prezintă ca un obiect cu anumite proprietăți artistice și estetice și a cărui cercetare trebuie să plece de la simpla sa stare de *existent*.

În decursul istoriei existența operei de artă a dat curs a două interpretări diferite: realismul și monismul. Conform realismului opera de artă este o entitate *auto-suficientă* și nu prezintă nici un raport de dependență. Prin urmare, opera de artă fie este descoperită în sensul lui Samuel Alexander² – descoperirea obiectului implică propria sa existență –, fie este un obiect sau un *ceva* fizic particular³. Putem spune că opera de

² Cf. Samuel Alexander, *Art and the Material: The Adamson Lecture for 1925*, Manchester University Press, 1925.

³ Pentru Monroe C. Beardsley ontologia implică o distincție între obiectele fizice și obiectele perceptuale. Dacă obiectele perceptuale sunt perceptibile datorită calităților lor, adică percepute prin obișnuița senzorială, ele sunt interpretate ca definind obiectul estetic fără să înlăture calitatea sa fizică. Pluralismul ontologic propus de Beardsley interpretează opera de artă fie ca un obiect fizic singular, fie ca un obiect fizic multiplu (în cadrul performării artelor). Monroe

artă este un existent universal cu dublă natură: artistică și estetică. Însă existența operei de artă este limitată prin dubla sa fire: în primul rând, opera ca existență artistică implică o stare statică și nesugestivă dată de raportul dintre artist și activitatea sa (în această situație însușirea de artă este dată în timp și spațiu și modificată în funcție de condițiile pe care le impun noile teorii de artă); în al doilea rând, opera ca existență estetică limitează opera de artă la o stare pur temporară întrucât ea există numai în cadrul procesului de contemplație.

În cazul în care considerăm opera de artă un produs al imaginației, atunci existența ei trebuie să fie strâns legată de experiențele subiective. Cu alte cuvinte, opera de artă există atât timp cât este experimentată și considerată, conform judecății de gust, ca fiind operă de artă. Facultatea imaginației este înțeleasă de Immanuel Kant ca fiind esențială pentru judecata estetică, în timp ce obiectivitatea unei opere este dată de relația dintre judecata de gust și morală sau judecata teleologică de ordin natural⁴. Mergând pe linie kantiană putem vorbi de obiectivitatea operei de artă atât timp cât există anumite principii morale sau un *telos* natural prin care putem recunoaște finalitatea operei de artă. Dogmatismul kantian pare să țină artele în limi-

Beardsley, *Aesthetics: problem in the philosophy of criticism*, editia a doua, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1981, pp. 40-55.

⁴ În „Critica facultății de judecare, *Prima Introducere VII*, Kant spune: „în cazul fiecărui concept empiric întră în joc trei acțiuni ale facultății spontane de cunoaștere: 1. Perceperea (*apprehensio*) diversului intuiției, 2. Sintentizarea, adică unitatea sintetică a conștiinței acestui divers în cadrul conceptului unui obiect (*comprehensio*), 3. Întruchiparea (*exhibitio*) pe planul intuiției a obiectului corespunzător acestui concept. Pentru întâia întreprindere e nevoie de imaginație; pentru a doua, de intelect; pentru a treia, de facultatea de judecare”.

tele unui scop moral și, prin urmare, universal ce pare să intre în contradicție cu noile forme de artă. Teoriile contemporane ale imaginației, care oferă o libertate absolută operei, uneori fără un scop precis sau o finalitate, duc la un nou tip de obiect al artei și nu la eliminarea finalității lor. Noile forme de artă au dus la o existență iluzorie a lor și, prin urmare, opera de artă nu există decât ca formă ficțională dependentă de percepția și imaginația subiective. Acest lucru este posibil prin intermediul fenomenalității operei. Opera de artă se prezintă ca o formă materială prin intermediul materiei ei și ca o formă spirituală prin puterea și imaginea sa.

Pornind de la tipul dublu de existență a operei putem propune o arhitectonică ontologică a operei de artă. O posibilă stratificare ontologică nu poate ignora istoricitatea operei. În *Estetica*, pentru Hartmann primul strat (*stratum*) este cel perceptibil ce produce stratul de fond. Cele două tipuri de straturi se află într-o relație eterogenă și duce la identitatea operei. Colaborarea dintre straturi este dependentă de imaginație și, împreună, formează o existență autonomă (*Ansichsein*) ce intră în opoziție cu opera înțeleasă ca *Erscheinung*, i.e., o aparență ce poate să fie experimentată ca aparență. Teoria hartmanniană elimină starea iluzorie a operei. Gândită astfel, opera continuă să fie un existent în sine pentru că oferă condițiile necesare autorefecției, iar acest lucru înseamnă că *ceva* există pentru ca reflecția să ia parte. Greutatea stratificării ontologice survine în urma lămuririi funcțiilor estetice și a implicațiilor acestora în cadrul operei. De exemplu, cum putem explica transcendența operei de artă prin care ea ajunge la nivelul de capodopere? Starea absolută a operei de artă, cea de capodoperă, este o categorie estetică care contribuie decisiv la stabilirea obiectivității și a existenței operelor de artă. Totodată, capodopera este definită

de o singularitate de geniu, adică are o existență *auto-suficientă* și se desprinde de normele generale ale artei. În cadrul ontologiei operei, capodopera reprezintă sinteza tuturor adevărilor artei. Pentru că arta este o expresie continuă a diferențelor și a contrariilor realității, capodopera este singura realitate integrală⁵, adică realitatea unde se produce un echilibru între frumos, bine și adevăr. Capodopera este deasupra operei de artă, pe care o integrează, prin construcția armonică interioară, ceea ce înseamnă că se supune stratificării ontologice în timp ce straturile conlucrează într-o armonie absolută.

Idealiștii Croce și Collingwood definesc opera de artă ca activitate imaginativă conștientă prin care putem oferi expresii creative. Amândoi consideră că arta este localizată în zona mentalului, însă pentru Croce arta este situată fie în domeniul intuiției, fie în spațiul dintre intelect și impresie. Inevitabil, acest lucru permite artei să-ți afirme autonomia, dedusă din relația ei cu domeniul intelectului și să se impună asupra domeniului de senzații⁶. Relația dintre artă și intelect presupune că activitățile intelectului nu sunt lipsite de formele de artă în imaginație, în cazul lui Collingwood, sau în intuiție, în cazul lui Croce. Astfel, arta poate fi interpretată ca punctul de pornire al intelectului în procesul său de a produce concepte.

Dar relația dintre artă și intelect nu folosește ontologiei operei de artă, ci mai degrabă interoghează posibilitățile unei experiențe estetice deoarece, conform idealiștilor, opera de artă nu este un obiect în sine și nu are o existență suficientă, fiind *experiență pură*. Opera ca experiență pură nu dispune de nici un

⁵ Cf. Mihail Dragomirescu, *Integralismul. Dialoguri filosofice*, Editura Institutului de Literatură, București, 1929.

⁶ Atât Croce, cât și Collingwood consideră că intelectul are o înclinație aparte de dependență față de artă.

raționament plauzibil pentru a putea conferi artei o existență concretă, deoarece opera este interpretată doar ca existență dependentă de experiența subiectivă ce poate fi activată în orice loc și poate fi posibilă prin orice tip de obiect cu un minim de însușiri artistice.

Conform monismului, opera de artă este dependentă de o categorie ontologică. Dar multiplicitatea formală a operei de artă nu se poate încadra doar într-o anumită categorie. Opera nu poate depinde numai de o categorie ontologică la nivelul compoziției deoarece ea poate să corespundă unui *universal* și, prin urmare, se deschide posibilitatea ideii de operă *universală*. Poate cea mai importantă teză împotriva monismului este cea a lui Walter Benjamin⁷ – *reproducția mecanică* – conform căreia ontologia operei de artă nu poate corespunde unui tip singular de existență, fie religios (Biblia) sau de alt ordin ontologic (magicul, fantasticul etc.) prin simplul fapt că ea ține de o natură socială ce îndeplinește nevoile sociale prin intermediul reproductivității tehnologice. Acest lucru ne face să recurgem la istoria socială a operei de artă și a nevoilor spirituale. Însă ca existență individuală și *auto-suficientă*, eliberată de experiența artistică sau estetică, opera presupune o anumită categorie ontologică prin însăși ideea de perseverență.

Ideea de perseverență prezintă un proces complex de existență. Multiplicitatea operei de artă vine tocmai din afirmarea unei duble ipostaze a operei ca obiect material și ca experiență estetică. Deci, experiența estetică este bazată sau dedusă prin contemplarea unui obiect de artă care are la bază o prezență fizică. În acest sens, Santayana dezvoltă ideea de esență, potrivit căreia „esența estetică este percepută ca o

⁷ Cf. Walter Benjamin, „L'Oeuvre d'Art à l'Époque de sa Reproduction Mécanisée”, în *Écrits Français*, Gallimard, Paris, 1991.

compoziție clară de *qualia* ce poate oferi o calitate obiectului contemplat”⁸. Relațiile de interdependență dintre subiect, obiect și experiența estetică sunt de intensitate graduală și sunt direcționate spre o identitate a operei de artă dată de esența estetică. Însă, multiplicitatea operei de artă este *aparentă* din perspectiva ontologică a lui Ingarden, unde opera de artă este o concretizare a acestor „multiplicități” și, astfel, ea se prezintă ca un individual. Din acest motiv, înțelegerea operei ca *individual* necesită o stratificare în funcție de tipul operei de artă. Pericolul unei stratificări ontologice survine din posibilitatea interpretării operei ca idee superioară sau ideală, întrucât arhitectonica operei se poate impune ca model valid universal. De aceea se impune o stratificare ontologică numai prin posibilitatea unei analize deschise a operei. Opera rămâne deschisă pentru că este potențialitate, în timp ce produsul final este caracterizat de *actualitate* întrucât arta este determinată de *energeia* (faptul-de-a-fi-în-acțiune). Opera este *ceva* ce se află mereu în acțiune și, prin urmare, este deschisă.

Stratificarea operei devine necesară și poate oferi o definiție generală a ceea ce numim în mod normal *operă de artă* și *capodoperă*. Dacă mergem pe linia ontologiei ingardiene putem accepta pentru moment faptul că orice operă de artă are un conținut care poate fi stratificat în funcție de exigențele ontologiei artei. Acest lucru aduce cu sine o dualitate între operele *concrete*, care sunt suficiente prin ele însele, și operele *abstracte*, care nu sunt suficiente prin ele însele. Diferența ontologică dintre cele două forme de opere este diferența implicită

⁸ „[...] Aesthetic essence is perceived as a clear composition of *qualia* that can provide quality for the contemplated object” (t.m.). George Santayana, „The discovery of natural objects”, în *The life of Reason*, General Publishing Company, Ltd., Toronto, 2005, pp. 64-83.