



Procesul de creație al operei de artă este condiționat și de latura material-instrumentală de care artistul respectiv dispune la un moment dat. Oricât de talentat ar fi creatorul de frumos, el nu poate da naștere operei din nimic – el se servește de materiale și materia aduce cu sine o serie de legi inerente ale creației. Toată creația lui Brâncuși, de pildă, este o luptă inspirată cu materia care nu ar fi fost încununată de succes dacă spiritul ar fi putut să realizeze fără eforturi plăsmuiri materiale. În pictură, destinul multor opere și chiar al unor întregi perioade stilistice a depins hotărâtor de caracteristicile materialului de artă utilizat și de stadiul dezvoltării tehnicilor de prelucrare a sa. Pictura în ulei de șevalet nu ar fi putut lua naștere, indiferent de câtă inventivitate artistică ar fi dat dovadă pictorii din vechime, înainte de apariția tehnicii de frecare în ulei a culorilor. Compozitorul trebuie să gândească în mare măsură în imagini sonore; scriitorul face același lucru cu cuvintele, iar artistul vizual cu formele și culorile vizibile. Există și suprapuneri; un dramaturg nu operează numai prin cuvinte, ci prin cuvinte rostite, lumini ale rampei și acțiuni de pe scenă, alte tehnici moderne pe care și le subsumează. În măsura în care o artă își dezvoltă un șir instinctiv de materiale și tehnici exterioare, tehnicile psihice de compunere a acelei arte au tendința să se modifice corespunzător. Aceasta cuprinde nu numai munca nemijlocită a compoziției, ci și întreaga structură a personalității și întreaga activitate a vieții care își găsește o expresie parțială în acea operă.

Individualitatea și originalitatea operei constau în faptul că folosește un anumit material, cu o anumită organizare formală, ceea ce și deosebește arta de știință sau de alte forme ale spiritului în care materialul de construcție, suportul, e indiferent. Observația lui T. Vianu rămâne mai departe valabilă: „Originalitatea operei de artă exprimă deci un suport special între concepția artistului și forma materială care se manifestă”.

Un aspect demn de relevat ni-l oferă legătura dintre creația artistică și științele exacte. Dacă examinăm din această perspectivă ideologia artistică proprie secolului nostru, cel puțin în artele plastice, sensibilitatea intelectuală a introdus un lanț de concepte cum ar fi: materie, spațiu, timp, mișcare, forță, energie, obiect, devenire, posibilitate etc. Această concentrare de sugestii teoretice, venite din sfera fizicii, matematicii, filosofiei sau psihologiei, a intrat în sensibilitatea optică prin intermediul diferitelor poetici care dau seama de modul în care amintitul lanț de concepte a sensibilizat gândirea plastică, de modalitatea în care ele au fost „traduse” în formă plastică. Unele descoperiri în domeniul fizicii și în special al opticii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au fost „traduse” în plan artistic prin noile mijloace de expresie a impresionismului. Acea pulverizare a formei, acel joc de lumini și culoare, acea dispersare a lucrurilor în acele prețiozități cromatice care aveau la bază efectele contrastului simultan ar fi fost greu de conceput fără experiența chimistului francez Michel Eugène Chevreul.

Dezvoltarea tehnicilor fotografice și cinematografice a avut repercusiuni directe asupra artei. A sporit libertatea artistului prin separarea artei mai întâi de funcțiile ei reproductiv-ilustrative, iar apoi prin eliminarea oricărui conținut „literar”,

discursiv al operei prin concentrarea atenției mai mult pe valoarea estetică a compoziției, a relațiilor dintre formele pure și dintre culori. A sporit, altfel spus, libertatea de relație a semnelor și de structurare a operei prin eliminarea rigorii logicii semantice a ansamblului lucrărilor de artă.

S-ar putea pune acum o întrebare : în ce măsură artistul, în momentul creației, va ține cont de toate aceste determinări și libertăți ? E posibil ca el să nu fie conștient de toate aceste condiționări. Ele pot exista fără ca artistul să-și dea seama de influența lor. Mai mult chiar, aceste determinări și libertăți nu acționează peste tot și întotdeauna în mod egal asupra creatorului. Se știe că în unele curente sau genuri de artă, într-un moment dat al istoriei, creatorul dispune de o libertate mai mare sau mai mică de a interpreta lumea. Dar oricât de mari ar fi limitele între care artistul se poate mișca, oricât de mult este determinată creația artistică de ingerințe iminente, trebuie să țină seama de un lucru, și anume de specificitatea artei : finalitatea sa estetică. Artă nu este nici filosofie, nici matematică, nici acțiune politică, nici morală, ci este pur și simplu artă. Ea își are propriul ei statut, propriile sale mijloace de expresie care trezesc în noi o multitudine de imagini, de gânduri și sentimente, în care fiecare găsește ceva să i se potrivească, să-i convină, să-l satisfacă, să-i producă o bucurie spirituală pe care numai arta i-o poate rezerva.

## 2.8. Inspirația artistică – între inefabil și explicabil

Dese sunt cazurile când un artist are rețineri sau se dovedește refractar atunci când este pus în situația de a-și explica creația. După ce interpretase o sonată, Beethoven a fost întrebat ce a vrut să exprime prin aceasta, la care compozitorul s-a așezat din nou la pian, a mai cântat o dată bucata respectivă și a adăugat : „Asta am vrut să spun”. Întrebat de un istoric al artei care este etapa cea mai grea a pictării unui tablou, Paul Klee a răspuns : „Explicarea lui”. Fiind rugat un prelat să explice tâlcul ascuns al unei picturi metafizice, pictorul italian Giorgio de Chirico îi răspunde cu maliție : „Părinte, dacă aș fi putut s-o spun în cuvinte, la ce-aș mai fi pictat tabloul ?”.

Dincolo de laconismul și tentațiile ironice ale acestor „răspunsuri”, surprindem un adevăr evident : dificultatea, dacă nu cumva imposibilitatea explicării operelor de artă de către creatorii lor.

Mai întâlnim însă și alte atitudini față de tentativele de explicație a creației. Cu mai bine de un secol în urmă, Auguste Renoir scria următoarele : „Astăzi dorim să explicăm totul. Dar dacă s-ar putea explica un tablou, n-ar mai fi artă. Să vă spunem care sunt cele două calități ale artei ? Trebuie să fie indescriptibilă și trebuie să fie inimitabilă...” (Potter, 1972, p. 153). Artistul se arată reticent față de rezultatele efortului de teoretizare a procesului artistic, față de posibilitatea conceptualizării „intimității” fenomenului artistic în general. „Argumentele” pentru respingerea unui astfel de travaliu se bazează pe următoarea presupuziție : se etichetează

explicația ca fiind săracă sau gratuită pentru că ea nu ne ajută să înțelegem arta mai bine, pentru că nu constituie o înlesnire a cuprinderii mesajului obiectului estetic. Este drept că aceste prerogative nu sunt suficiente pentru a ne bucura artistic de o operă. Cine se mulțumește să ia contact cu opera numai prin comentarii și prin judecată „nu e cu adevărat în contact cu ea ; acela substituie operei o construcție mentală arbitrară și fragilă” (Picon, 1973, p. 13). Dar pentru apropierea față de lucrarea de artă este necesară și o astfel de cunoaștere de către receptor, uneori și de către artist. Această cunoaștere devine un țel pentru teoreticienii specializați, care vor să descopere cu instrumentele fine ale intelectului cele mai ascunse legături ce călăuzesc procesul de producere și receptare a operei de artă. În acest caz, orice împotrivire față de o asemenea atitudine devine suspectă și lipsită de sens.

S-au pus întrebări în legătură cu natura creației artistice : valoarea unei opere de artă izvorăște din raționalitatea abstractă, din controlul riguros la rece al gesticulațiilor artistului sau din pulsația „inefabilă” a unui „flux interior”, zămislior de forme expresive despre care nu e bine să ne punem prea multe întrebări ? Sunt aceste scânteieri ale spiritului o realitate demnă de a fi luată în seamă sau sunt o invenție a creatorilor ce caută să perpetueze un ezoterism de castă, învăluindu-și creațiile în mister și enigmă ?

Dacă e să ne încredem în declarațiile artiștilor mai vechi sau mai noi, am oscila continuu între poziții dintre cele mai divergente. Pentru Leonardo, de pildă, „la pictura   una cosa mentale”, demersul constructiv este dirijat, supravegheat de către intelect, dincolo de care orice „frenzie” sau „muze” inspiratoare sunt trecute cu vederea. Pentru un practician pe t r mul pictural cum este Giorgio de Chirico, lucrurile stau altfel. Iată ce declara autorul spațiilor metafizice : „Pentru a fi complet nemuritoare, o operă de artă trebuie să treacă complet de limitele umanului ; bunul-simț și logica îi vor lipsi.  n felul acesta, ea se va apropia de starea de visare și de mentalitatea copiilor...” (Protter, 1972, p. 258).

Este tentantă analiza actului de creație prin luarea în considerație a declarațiilor creatorilor. Să ne imaginăm un artist care, în ceasul de inspirație, s-ar dubla at t în receptacul al „furiei divine”, c t și în examinador al propriei sale stări de spirit. Cazul este ipotetic, căci nu se adeverește în plan real. Și asta din cel puțin două motive.  n primul r nd, pentru că avem de-a face cu două ipostaze diferite ce se pot actualiza doar succesiv, și nu simultan. Avem două planuri distincte : realitatea afectivă subconștientă și priza de conștiință a acestei stări.  n al doilea r nd, efortul de autoexaminare a stării de spirit nu-l conduce pe presupusul artist la o analiză în al cărei rezultat să ne putem încrede ; analiza finală va fi distorsionată de iradierile subiective contaminante. Chiar dacă un astfel de demers ar fi posibil, aspectul analizat nu ar mai fi un sentiment, pentru simplul motiv că el ar fi încetat să mai existe.  n acest caz, reflecția despre artă se mută inevitabil în afara artei, evadează spre regiuni care-l fac pe artist să piardă din vedere ceea ce opera are unic și necesar. Sentimentul devenit conștient încetează de a mai fi sentiment.

Sentimentul nu mai poate fi conștient de sine fără a deveni obiect de gândire, adică fără a se pierde. Maximul conștiinței afective este minimul său de viață, de existență. Nu se poate vorbi, deci, de o conștiință deplină a sentimentului (Pavelcu, 1982, p. 20).

S-a scris destul de mult despre inspirație. Termenul curent vehiculat înainte de Socrate era acela de „entuziasm”, în sensul de posedare de către zeu. Pentru Democrit – după cum ne transmite Clement Alexandrinul –, „tot ce scrie poetul când e pradă entuziasmului și pătruns de un suflu dumnezeiesc e din cale-afară de frumos” (cf. Pippidi, 1970). Odată cu Platon, concepția „mistică” asupra creației artistice capătă contururi definitive.

Căci nu în virtutea unui meșteșug poeziei epice, toți cei buni, dau glas tuturor acestor frumoase poeme, ci fiind pătrunși de harul divin; la fel stau lucrurile și cu bunii poeți lirici: la fel cum cei cuprinși de frenezia coribantică nu sunt, când dansează, în mințile lor, tot așa nici poezii lirici nu sunt în mințile lor când alcătuiesc frumoasele lor cânturi, ci de cum se scufundă în armonie și în ritm, ei sunt cuprinși de avânt bahic, și stăpâniți de el – asemeni bacantelor, care, când sunt în stăpânirea lui, scot miere și lapte din răuri, nu însă și când se află în mințile lor – cu sufletul poezilor lirici, după propria lor mărturie, se petrece același lucru (Platon, 1976, p. 140).

În viziunea primilor teoreticieni ai fenomenului inspirației, spiritul creator apare ca fiind „profeție”, „deliberat”, „frenetic”, „furios”, „neburn” (Marino, 1971, p. 91). Aristotel pare să fie mai reținut atunci când analizează procesul artistic. Renunță la ipoteza lui Platon, după care creația este o insuflare divină.

Delirul poetic mi se pare – spune stagiritul – la locul lui mai curând la indivizi armonios înzestrați, decât la exaltați, fiindcă cei dintâi sunt făcuți să se adapteze oricărei situații, câtă vreme ceilalți sunt ieșiți din fire (Aristotel, 1455a 30, 1965).

Concepția platoniciană se va perpetua și în perioadele romană și medievală. Reținem momentul renesanțist prin faptul că acum se cristalizează o concepție laică de psihologizare și raționalizare a actului creativ. Romanticismul de mai târziu va invoca din nou, obstinat, mobilurile „mistice” ce determină creația artistică.

Procesul de creație cuprinde toate momentele, mecanismele și dinamica psihologică internă, de la generarea problemelor sau a ipotezelor până la realizarea produsului creativ (Roșca, 1981, p. 34). Procesul de creație artistică implică, în primul rând, procesualitatea vieții afective, dar totodată și structurile intelective ale ființei umane. Aceste resorturi ale creației se vor actualiza în proporții diferite în etape distincte ale procesului artistic. Menționăm că este greu de decis asupra unor echilibre fixe, asupra unui model unic, valabil pentru toate cazurile de artă și artiști. Dacă arta clasică ține de o anumită etapizare și „axiomatică” a momentelor (vezi *Arta poetică* a lui Boileau), aceasta este mai greu de reperat în cadrul artei moderne. Diversificarea tehnicilor de lucru, apariția de noi materiale și genuri artistice,

pluralitatea de stiluri și maniere de transfigurare, preocuparea intensă pentru originalitate, forjarea de noi zone pretabile la artizitate fac inoperantă explicarea procesului artistic prin fazele clasice propuse de esteticieni sau psihologi.

Inspirația poate fi considerată nu numai o fază anume, ci un moment ce-și manifestă prezența pe tot parcursul procesului de creație. Ca potențialitate dinamică, ea însoțește travaliul artistic de la culegerea primelor impresii și până la „finalizarea” operei prin receptarea ei de către receptor. Unii autori împart însăși creația având drept criteriu caracterul inspirat – neinspirat al întregului proces. Paul Souriau, de pildă, vorbește despre procese de creație inspirate și despre procese de creație prin reflexie (1908, p. 117). Primul tip de creație se caracterizează prin aceea că „ideea primară nu este obținută prin reflecție... apare spontan printr-o liberă servire” (*Ibidem*). Al doilea tip de creație seamănă cu activitatea unui geometru aplecat asupra rezolvării unei probleme, activitatea fiind „dirijată, supravegheată, motivată... e premeditată în mare măsură” (*Ibidem*, p. 131).

Încercând să sistematizeze teoriile privind procesul creației, Erika Landau (1979, pp. 65-69) împarte cercetările în două grupe: pe de o parte, modul inspirat de rezolvare (cu patru faze: pregătirea, incubația, înțelegerea-iluminarea, verificarea) și modul organizat de abordare a problemelor (cu trei faze: pregătirea, producția, luarea unei hotărâri).

Fără a delimita strict etapele invocate sau fără a neglija eventuale faze, vom încerca să vedem când, cum și care sunt consecințele inspirației în generarea operei de artă. Dând curs sugestiei lui Henri Delacroix de a nu „detașa inspirația ca pe o facultate miraculoasă de întreaga funcționare mentală” (1983, p. 175), ci de a o înțelege în ansamblul de procese din care ea țâșnește, vom analiza acest fenomen nu izolat, ci în strânsă legătură cu celelalte etape ale actului de creație.

Vom identifica mai întâi notele ce caracterizează acest fenomen. Este el un proces obiectiv sau o „păreră” a artiștilor ori o „inovație” a esteticienilor? Cei mai mulți dintre teoreticieni admit că inspirația constituie o stare, cu o durată mai mare sau mai mică, de tensiuni interioare puternice, în cursul cărora apar primele linii generale, fragmente, puncte de plecare ale viitoarei opere. Dacă avem în vedere esența sa, inspirația este un „proces de gândire desfășurată, însă la o înaltă tensiune psihică... un salt în desfășurarea stărilor sufletești ale artistului, în speță a operațiunilor gândirii sale” (Pârnu, 1984, pp. 111-112).

Ceea ce definește în primul rând inspirația sunt intermitențele, disproporția, puterea constrângătoare. Stă sub semnul inspirației „tot ce întrerupe cursul conștiinței sau șirul gândirii metodice, tot ceea ce survine fără a părea că depinde în mod nemijlocit de ceea ce precede” (Delacroix, 1983, p. 177). Soluția apare în mod spontan, se organizează în conținut și trece în formă de salt de la neorganizat la organizat, de la difuz la claritate. Ea este excitație, aflux de vitalitate. O forță nefolosită până atunci intră în acțiune. Soluția nu se sistematizează treptat, ci se înfățișează dintr-odată, completă. Cu toate că „spontaneitatea acestui act lasă

totdeauna o pată albă greu explicabilă” (Neacșu, Marcus, 1980, p. 289), avem suficiente motive să nu o lăsăm în seama inefabilului mistic și a intangibilității cunoașterii. Dându-i dreptate lui Solomon Marcus, care afirmă că „nu se poate nega că inspirația, într-o anumită măsură, nu-i decât numele discret și eufemistic al ignoranței” (1970, p. 51), dar fără să cădem în extrema pretenției unei dezvoltări exhaustive, vom stăruii cu explicațiile în această zonă.

Inspirația este înainte de toate o consecință a efortului de acumulare și elaborare. Ea nu se ivește din nimic. Potențialul latent, fondul pe care se produce orice act de inspirație, a fost divulgat de către artiști.

Iată câteva dintre confesiunile lui Rainer Maria Rilke :

Pentru a scrie un singur vers trebuie să fi văzut orașe, mulți oameni și lucrători, trebuie să cunoști animalele, trebuie să simți cum zboară păsările și să cunoști plecaciunile cu care se deschid dimineța florile mici. Trebuie să poți să-ți reamintești cărări din ținuturi necunoscute, întâlniri neașteptate și despărțiri pe care de mult le vedeai apropiindu-se, zilele copilăriei încă nelămurite, părinții pe care trebuia să-i rănești când îți făceau o bucurie și tu n-o înțelegeai... zilele din odăile tăcute și retrase în diminețile lor mari... trebuie să-ți amintești multe nopți de dragoste care să nu fi semănat una cu alta, țipătul femeilor în chinurile facerii. Trebuie să fi fost la căpătâiul muribunzilor... Și încă nu ajunge nici chiar dacă ai amintiri. Trebuie să le poți uita... trebuie să ai marea răbdare de a aștepta ca ele să revină, căci amintirile nu sunt încă poezii. Numai când ele revin în noi înșine, abia atunci se poate ca în acel ceas unic să ia naștere din mijlocul lor, să pornească din ele primul cuvânt al unui vers (Rilke, 1982, pp. 10-11).

Să evidențiem un lucru : încă din acea fază de culegere a materialului brut, artistul își apropie faptele de viață în mod selectiv, triate de sensibilitatea sa creatoare. Totul este văzut cu „ochi de artist”. Primele observații sunt deja o „punere în formă”. Creatorul nu înregistrează lumea pur și simplu ; el vede motive. E posibil chiar din acest moment ca un fragment din realitate să-i inspire luarea unei hotărâri : este o inspirație de prim moment, căci, în mod cumulativ, pe parcurs, se vor ivi și alte secvențe de inspirație cu efect direct asupra rezultatelor. Remarcăm caracterul intențional al acestui moment, căci ceea ce se caută corespunde unei așteptări mai demult fixate. Nu poți să vezi ceva dacă nu ești pregătit să întâmpini acel ceva. Dese sunt cazurile în care artistul nu caută, ci găsește. Nu e nevoie de un efort de căutare, ajunge doar să privească în jur ca să fie asediat de sugestii nesolicitate, puse în vedere de puterea calmă a privirii sale ; până și capriciile întâmplătoare se transformă în germenii freneziei.

Dar nu întotdeauna se întâmplă așa. Momentele privilegiate sunt intermitente, indeterminate. De regulă, aceste stări alternează cu momente de căutări, tatonări, eșecuri. Forța creatoare și ariditatea sunt stări intim amestecate. Uneori chiar lipsa inspirației poate fi preambulul unei inspirații de geniu. Este cazul lui Hölderlin, care resimte timpul poetic ca pe un timp al nefericirii (cf. Pareyson, 1977, p. 112). Numai că această așteptare este sporitoare, constructivă, creatoare.