

OBIECTIVITATEA FRUMOSULUI

Autor: Vlad Mureșan | 1 noiembrie 2025



Esteticile contemporane susțin că frumosul este o creație liberă, subiectivă, fictivă, imaginativă și performativă¹. Împotriva acestor false (căci incomplete) determinări, vom arăta că frumosul, în sensul său autentic: 1. nu este propriu-zis o creație ci o descoperire; 2. nu survine prin libertate ci mai ales prin necesitate; 3. nu este subiectiv ci mai ales obiectiv; 4. nu este fictiv ci mai ales veritativ; 5. nu este doar imaginativ, ci mai ales inspirativ; 6. nu este atât performativ, cât mai ales rezultativ, 7. nu este opera talentului ci a geniului. Desigur, *nu noi* profesăm aceste disjuncții rigide, ci arta contemporană disociază disruptiv supralicitând termenul minor al fiecărei dihotomii în *gestul compulsiv al absolutei rupturi inovative*². În soluția noastră contradicțiile vor apărea ca *rezolvate*, deși nu printr-un compromis „egalitar” ci într-o întrepătrundere asimetrică a termenului minor cu termenul major al fiecărei dihotomii.

0. Definiții

I. Numesc *operă de artă* acel lucru vizibil (făcut din piatră, lemn, culoare, cuvânt sau sunet), care trimite la altceva de ordin invizibil. Spre deosebire de un lucru ordinar, identic cu sine, lucrul este aici sacrificat (oferit) în vederea a ceva de ordinul semnificației. În configurația *vizibilă* se ascunde așadar cu totul altceva, o configurație *invizibilă*. Lucrul este deci doar suportul, materia sau carnea formei, care exteriorizează (plasticizează) sensibil conținutul inteligibil al operei de artă (semnificația interioară invizibilă). Dacă ar fi doar lucru, nu ar avea sens. Dacă ar fi doar sens, nu ar mai fi în lucru (ar aparține doar conceptului neîtrupat, deci adevărului, nu și frumosului).

II. Numesc *contemplație* sesizarea invizibilului prin care accedem noetic la spațiul ideilor (sensurilor). Contemplația presupune deci o lume obiectivă a sensurilor neconstruite (o lume a ideilor, un *topos noeton*) și un subiect pur (eliberat de privirea interesată și empirică atașată lumii lucrurilor vizibile și disponibile). Astfel, ea *nu inventează* sensuri, forme și idei ci le *descoperă* printr-o *visio* supra-retinală proprie „ochiului lăuntric”.

III. Numesc *inspirație* afectarea transcendentă a organului contemplativ prin care, sub forma unei viziuni, un nou nivel al invizibilului este revelat. Inspirația descrie intervenția activă a misterului când, printr-un eveniment ireductibil, unui *ales al Misterului* i se comunică o viziune seminală. *Inspirația este divinis influxibus ex alto*. Este ceva tainic,

ireductibil la mecanismele asociative ale psihologiei creativității. Opera de artă are o naștere fulgurantă, iluminatoare și integratoare. Întregul ei ca formă și conținut perfect contopite nefiind decompozabil în atomi aditivi. Această unitate profundă a operei de artă este reflexul caracterului ei contemplativ și inspirat.

IV. Numesc *imaginație creatoare* travaliul prin care imaginația devine receptivă în fața viziunii seminale pe care o interpretează în materia sensibilă proprie fiecărei arte (auditive, vizuale sau tactile). Formula este însă înșelătoare – în realitate imaginația este aici vicariantă, nu spontană. Ceea ce elogiem este erupția *prin* imaginație a inspirației, nu spontaneitatea asociativ-recombinativă a imaginației pentru sine însăși.

V. Numesc deci *noutate* nu efectul permutării imaginative a formelor din fenomen, ci ruptura de nivel prin care suma formelor artistice din imperiul vizibilului este îmbogățită cu noi forme obținute prin contemplație sau inspirație din lumea esențelor, ideilor, semnificațiilor invizibile.

VI. Numesc *geniu* subiectul înzestrat cu organ contemplativ sau (ceea ce s-ar putea să fie același lucru) subiectul unei inspirații seminale ce-l ridică la înțelegerea superioară a vieții, naturii și divinului (spre deosebire de înțelegerea comună, afectată de imperfecțiune). Noi sesizăm indirect (în *operă*) ceea ce a văzut el direct (în *esențe*). Și, potrivit unei expresiei lui Schopenhauer, el ne împrumută ochii lui pentru a privi lumea.

1. Creație versus Descoperire

Cuvântul „creație” este ambivalent. Analitica creației relevă că omul nu poate fi creator *ex nihilo*, în sens absolut, acesta fiind prerogativa suverană a divinului. Omul nu poate fi creator decât în sens imperfect: *analogic*: demiurgic. Spiritul creator seamănă cu demiurgul ce contemplă esențe suprasensibile și le plăsmuiește în sensibil. Nici esența și nici materia nu aparțin omului. Creatorii sunt însă *schematismul demiurgic* dintre inteligibil și sensibil. „Creatorul” întipărește noua esență în vechea materie, sinteza obiectivată a esenței cu materia fiind o *nouă formă*: opera de artă. Deci forma nu este propriu-zis *inventată* ci *descoperită* în lumea esențelor (sensurilor) accesibilă contemplației. Așadar creatorii sunt emitenți pe orizontală doar pentru că sunt receptivi pe verticală. Doar cel contemplativ este astfel creativ. Noutatea semnificației și presiunea transformativă pe care aceasta o impune formei și stilului rezultă deci din concentrarea contemplativă. Doar pentru că prin *contemplație* se interiorizează un nou inteligibil este posibilă exteriorizarea unui nou sensibil: efectul „plastic” al conceptului „mistic”.

Unica rațiune de a fi a artei este obiectivitatea vizionară a ei. Artă trebuie să fie plasticizarea Luminii și anticipația transmutației pnevmatice a materiei, nu expresia fluctuațiilor arbitrare ale imaginației. *Organul creator este, în esență, identic cu cel contemplativ*, iar aici imaginația are mai mult o valoare

Tocmai când este chinuit de *voința obsedantă de creație*, artistul sucombă în tautologia canonică iar originalismul bombastic agonizează parafrastic. Adevăratul creator nu este cel care *vrea nevrotic să creeze* ci *cel ce nu poate să nu creeze*. Cel ce *contemplă spațiul maiestuos al esențelor* vede deja *lucrul însuși*. El este împins spre „creație” care nu este decât asertarea exterioară a vederii interioare, reinterpretarea sensibilă a priveliștii inteligibile. Kenoza descoperirii face posibilă „orgoliul” creației (sau replica vizibilă a invizibilului). Esențele nu sunt „noi” ci *atemporale* dar ele rămân invizibile pînă când contemplatorul (descoperitorul) le pune în act. Invers – obsesia originalității este expresia conformității. Acest adevăr rezultă cu claritate din mărturisirile marilor creatori, care – ei singuri – sunt documentele noastre aici. Cine vrea să înțeleagă geneza marii arte trebuie să cunoască *viețile geniilor* – aristocrația noetică pe care resentimentul nivelator încearcă să o detroneze pentru ca micii agitatori să se întroneze în locul marilor creatori. În cazul fiecăruia, procesul de creație nu este decât *schematismul sau transcripția sensibilă* (creativă) a *viziunii inteligibile* (pre-creative) – fie ea categorială, arhetipală sau sinteza lor. Exteriorizarea sensibilă este efectul interiorizării inteligibile. Desigur că procesul creator este travaliul contopirii conținutului interior cu forma exterioară, *exteriorizarea interiorizării* fiind obiectivantă și clarificantă, însă nici un creator adevărat nu pornește de absența viziunii ci debordează creator tocmai când incubația viziunii s-a încheiat. Este ca și cum viziunea „intrauterină” își cere trupul „extrauterin” pentru ca *să se nască sensibil* intrînd *strălucitor* în lume. Singurătatea geniului este deci solipsismul lui vizionar în care este *singur cu esențele*, căci toți văd, dar numai el contemplă. Iar *durerile facerii* aparțin travaliului aducerii ideei pe lume, prin transcripția sensibilă eclatantă a inteligibilului, pentru ca invizibilul să fie vizibil *și în materie* și pentru cei ce nu contemplă nemijlocit dar pot să contemple mijlocit. Ilustrativ: piesa lui Pușkin *Mozart și Salieri* (transpusă brilliant în filmul *Amadeus*) unde, pe patul morții, când Mozart îi dictează lui Salieri, este evidentă gravitatea lui Mozart, opusă jocului frivol cu imaginația. Mozart nu face decât să *contemple viziunea dată sincron în inspirație*, „citind” și „dictînd”, pentru ca Salieri să transcrie întregul simultan în partitura succesivă. Așadar: „Arta este opera geniului. Ea *reproduce ideile eterne* pe care le-a înțeles prin mijlocirea *contemplării pure* adică esențialul și permanentul din toate fenomenele lumii; de altfel, în funcție de materia pe care o folosește pentru această reproducere, ea capătă numele de artă plastică, de poezie sau de muzică. Originea sa unică este *cunoașterea Ideilor*, scopul său unic este *comunicarea acestei cunoașteri*”⁴.

Ceea ce contemplăm nu există în fenomen decât obscur, nerealizat, dar are o existență inteligibilă pe care contemplația o (re)descoperă sub forma lumii ideale de semnificații contemplate (noetic) dar nu văzute (retinal). O lume așteaptă, accesibilă ochiului lăuntric în acalmia unei sesizări eliberate de lanțurile intereselor minore. Prin

resemnificarea *creației* ca *descoperire*, tot limbajul estetic va trebui supus conceptului și înțeles corespunzător. Căci limbajul conține părți de adevăr, însă doar deducția strânsă a conceptelor precizează adevărul. Ce numim creație subiectivă (ca exteriorizare figurativă a esenței în obiect) este doar reflexul fenomenologic al descoperirii obiective (ca interiorizare contemplativă a esenței în subiect). Artă aduce în fața ochiului exterior descoperirea ochiului interior. Corespunzător, accentul va trece de la libertate activă la necesitate receptivă, de la ficțiune proiectivă la realitate introectivă, de la imaginație subiectivă la inspirație obiectivă. Pe scurt: ești creator (în exterior) doar pentru că ești descoperitor (în interior) căci *anamneza inteligibilă* a artistului precede *transcendental epigeneza sensibilă* a artei (chiar dacă cele două structuri pot coincide cronologic).

2. Libertate și Necesitate

Două teze fundamentale ale artei contemporane decretează că arta este ceva convențional ce aparține *deciziei* care emană de la *oricine* și vizează *orice*:

a) *Obiectiv*: Orice lucru poate deveni operă de artă (*artă este ceea ce numim artă*). Orice obiect poate deveni, stipulativ, *artă* (prin *magia numirii ca artă*, prin resemnificare sau recontextualizare).

b) *Subiectiv*: Orice om este un artist (*Jeder Mensch ist ein Künstler*). Orice subiect poate deveni, proclamativ, *artist* (prin *magia identificării ca artist*, prin faptul că „face” artă).

1. Pe scurt: *anything goes* atât pe latura obiectului, cât și pe latura subiectului. Numesc acest voluntarism nelimitat: *decizionism estetic*, iar „arta” contemporană: stare de excepție permanentizată, anarhism estetic. Paradigma acestei *anti-sofii virtualiste* este *urinoarul lui Duchamp* – capriciolatria snobismului avangardist care este *orice-ul unui oricine*⁵. Acest exponat performativ este simbolul trecerii de la *estetica aleșilor* la *estetica alegătorilor*, de la estetica aristocrației la non-estetica democrației, de la geniu la plebe. Acuzăm astfel conversia logică a virtualității în vacuitate: *orice-ul oricui* generează *nimicul* lui *nimeni*, *a celor care aleg fără să fie aleși*: *capriciul neinspiraților*⁶. *Pișoarul* re-decretat *Fântână* este contradicția pozitivată de subiectul ironist care decretează cercul ca pătrat, neantul ca ființă și ustensilul ca artă. Acest obiect nu mai contează deci prin obiectivitatea sa ci prin subiectivitatea altuia care l-a pătruns reconvertindu-l în materia etalării decizionale a subiectului. Ironismul se vrea *libertate* care transcende *ființa*: semnificație ce inversează (nu transfigurează) realul. Spectatorul nu privește *ocular* precizia obiectului, ci contemplă *oracular* decizia subiectului. Libertatea străbate și dizolvă materia obiectului. „Aceasta nu este o pipă” înseamnă: această pipă nu este o pipă obiectivă ci o decizie subiectivă. *Acest obiect nu este un obiect ci un subiect (adică o decizie)*. *Pișoarul este Duchamp*. O decizie contrară ar putea întrerupe *identitatea ideologică și merceologică a obiectului-urinoar cu subiectul-Duchamp*, desubiectivând obiectul și restituind utilul utilității lui așa cum s-a întâmplat cu *happening-ul* în care cineva a reconvertit performativ „*Fântâna*” subiectivă în pișoar

obiectiv.

2. *Necesitatea negativă ca Ananke al libertății avangardei.* Obiectul putea fi oricare altul, dar decizia trebuia să fie *decizie negativă*: poți alege *orice* cât timp este *anti-canon*. În universul contestaționar al avangardei efortul negării necesității sucombă vicleniei rațiunii care *obligă* libertatea să nege canonul. Negarea necesității este necesară! Astfel, *necesitatea negativă supradetermină circular libertatea afirmativă*, arbitraritatea avangardei fiind subjugată necesității negative. Avangarda revoluționară este răsturnată dialectic în ariergardă reacționară căci negația reflectă întotdeauna afirmația. Necesitatea devine deci *destinul* libertății negative. Cerul *nu mai poate fi* albastru, decizionismul estetic trebuie să-l facă verde. Sau galben. Sau violet. Dar nu albastru. Frumosul are acum doar o intersecție contingentă cu arta, singura necesitate negativă fiind disocierea lor. Ca nu cumva avangardistul să creeze ceva frumos *din greșeală*.

3. *Solidaritatea necesității cu obiectivitatea.* Pentru Kant însă frumosul este legat de necesitatea pozitivă și deci de obiectivitate: „Frumosul este ceea ce este recunoscut, fără concept, ca obiect al unei satisfacții *necesare* (s.n.)”⁷. Prin urmare, Kant nu poate fi invocat cum face Thierry de Duve ca temei pentru arta contemporană decât printr-o interpretare selectivă a textului. Căci Kant nu abandonează arta unei libertăți aleatoare ci pozitivează de fapt *misterul* că tocmai în *jocul liber* survine *necesarul*. Această necesitate este obiectivitate, căci deși e liberă de concept, ea este independentă de subiect.

4. Împotriva turnantei *ready-made* mai trebuie amintită sentința lui Heidegger: „Doar că opera de artă nu este un ustensil căruia, *în plus* i se mai atribuie și o valoare estetică”⁸. Putem completa: artistul nu este un om care, *în plus*, mai vrea să facă și artă. Artistul autentic este cel predestinat vocațional, nu cel bovaric obsesional.

5. Lessing a distins între *sagacitate* și *genialitate*. Sagacitatea accede la analogiile contingente dintre lucruri, în timp ce genialitatea accede la conexiunile necesare dintre esențe. Elitismul exhibit de „arta” contemporană se bazează pe suprautilizarea narcisistă a sagacității: asociații flotante, ironii montante și spirite incitante: o deșteptăciune încântată de joculețele ei infantile dar aflată în adicție morbidă față de burghezia ce trebuie nevrotic epatată (curentată). Marea artă se impune însă prin *seriozitatea dezvoltării conceptului ce strânge eterogenul în menghina esenței*.

Rezultă deci, multifactorial, că natura obiectivă a creației nu este *dizolvată* ci *rezolvată* în libertatea artistică. Se crede că, din oceanul de posibilități, cel ce „performează” combinația cea mai excentrică – urinoar în galerie, un capișon de beton pe fruntea Alpilor, o ureche aplicată chirurgical pe un braț, o banană adezivă sau orice asociație stridentă, absurdă sau scandaloasă de imagini este artistul „liber” de convenții. Dar senzaționalismul compulsiv ce se înscenează ca „artă” nu ține de conținut abisal și

măiestrie formală ci este doar arbitraritate infantilă, libertate adirecțională ce nu aduce substanță ci *se delimitează* numai multiform de substanța canonizată. Este artefactul unei libertăți: 1. minore (pentru că nu naște nimic grandios, fiind antiteza măreției), 2. parazitare (pentru că se hrănește din ceea ce neagă reflectorizant), 3. oarbe (pentru că nu *descoperă* deoarece nu *vede*), 4. meonale (pentru că neagă afirmația pozitivând negația). Adevărata libertate a marilor creatori decurge însă din *afectarea transcendentă* pe care numai inspirația o aduce, vertical, contemplativ, din afara subiectului: *viziunea*. Michelangelo îl vede brusc, în blocul de marmură, pe David. El nu vede zece mii de forme *posibile*, precum voluntarismul proiectiv. El vede numai *una*, cea care i-a fost dată *numai lui*, cea esențială. Potrivit lui Vasari, Michelangelo ar fi spus: „eu înlătur numai marmura care e în plus”: adică materia excedentară ce ascunde forma esențială. „Am văzut un înger în piatră și l-am eliberat”. Michelangelo a *descătușat esența din materie*, ordinea din haos și claritatea rațională din obscuritatea minerală. Rezultatul inspirației realizate este deci că: „Atunci când artiștii mari desăvârșesc o operă putem spune: *așa trebuie să fie*: aceasta înseamnă că particularitatea artistului a dispărut cu totul și nu apare în ea nici o manieră. *Fidias* nu are nici o manieră. *Forma* însăși trăiește și iese în evidență. Dar cu cât un artist este mai slab cu atât mai mult îl vedem pe el, particularitatea și bunul plac al său”⁹. Un „artist” postmodern (adică *oricine se crede* artist) poate face zece mii de lucruri cu blocul de marmură: de pildă să scrie ceva obscen cu roz pe el, sau să pună o pălărie pătrată pe vârful lui, o zwastică de piele neagră sau să sculpteze un televizor octogonal – atlasul aberațiilor e infinit, *eristica e infinită* cum spune Aristotel. Dar Michelangelo vedea *un* singur lucru. Nu ceva *excentric*, dar ceva *grandios*: imaginea impunătoare a omului-ideal. Apariția misterioasă a acestei forme își cere dreptul de a se înstăpâni *împotriva* materiei rigide. Libertatea electivă, care poate *vota orice, oriunde, oricât*, este libertate dez-orientată, *libertas minor* (Sf. Anselm) care face *tot ce vrea*, dar *nimic inspirat* – și deci *nimic perfect* (ce nu putea să fie altfel)¹⁰. Creatorul atins de inspirație este însă răpit și transportat: el nu mai ascultă de seducția superficială a imaginației empirice care adulterează volitiv și electiv într-un desfrâu aleatorist o mie și una de alternative echipotente. Creatorul este însă literalmente *subjugat* unei viziuni misterios primite. Astfel el renunță la capriciozitatea copiloidă a imaginației ce vrea să-și ofere și ea contribuția edulcorată atunci când, *în realitate, în spiritul creatorului, inspirația cade fulgerător și irevocabil ca un veritabil meteorit transcendentă*. Supunerea geniului la necesitatea inspirației este însă mai prodigioasă decât „libertatea” mediocră „talentului” de a se juca aleator cu formele – numai ea fiind sigiliul aristocratic al frumosului autentic. „*Geniul are necesitate absolută*. Orice autentică operă de artă este absolut necesară; una care, în egală măsură, putea și nu putea să existe nu merită acest nume”¹¹. În același timp, această *necesitate superioară* nu are legătură cu arta aservită ideologic, căci tocmai această constrângere (necesitate) inspirațională contrazice constrângerea (necesitatea) politică, în timp ce libertatea minoră a „artiștilor” se aliniază la *trinomul sistemului* format din granturi, presă și galerii. Heteronomia

metafizică a esteticului este opusul vertical al heteronomiei politice a esteticului.

3. Ficțiune și Adevăr

1. *De la Schein la Erscheinung*. Problema adevărului în artă se deschide cu determinarea frumosului ca aparență (*Schein*) la Platon și se încheie cu determinarea frumosului ca apariție (*Erscheinung*) la Hegel. În primul caz arta a fost condamnată pentru înlocuirea esenței cu aparența, a realității inteligibile cu oglinda ei sensibilă. Pentru Platon, *arta imitativă este infra-veritativă*. Copia copiei nu este copia esenței, nici contemplarea esenței ci rămâne „cu trei grade departe de adevăr” (*Republica*, X). Hegel arată dimpotrivă că arta autentică imită esența, nu fenomenul. Arta devine astfel fenomenalizarea exterioară a esenței interioare. Carnația operei singulare revelează nu ocultează esența universală. Universalul *din* singularitatea operei are valoare de adevăr. Chiar dacă singularul ce întruchipează universalul poate fi *fictiv*, în artă el devine *exemplificativ* – și deci mediu *veritativ*.

2. *De la concept la arhetip*. Din determinarea kantiană a frumosului ca „universal fără concept” s-a dedus prea ușor *disjunctia totală* dintre frumos și adevăr (deci autonomia transcendentă a esteticului). Însă universalitatea fără concept nu elimină *semnificația ca atare* (*Bedeutung*), ci doar un vehicul al ei (intelectul și conceptul). Cum arta lucrează cu simboluri, metafore, alegorii etc., vehiculul privilegiat al adevărului este *imaginația* și *arhetipul*. Astfel, Schelling, Hegel, Eliade sau Jung ne pot ajuta să oferim o determinare suplimentară acestei *Begrifflosigkeit* kantian: frumosul este *universal concret* (universal abstract cu tot cu propriile diferențe dezvoltate, universalul inherent reprezentării concrete pentru care *arhetipul concret* este o imagine mai adecvată decât *conceptul abstract*, fiind astfel tot un adevăr dar întruchipat sensibil. Concretul este întotdeauna concretizarea universalului. Semnificația este tocmai sensul formei (altfel nu ar avea sens ca forma să aibă o anumită... formă). Forma este *ancilla visio*. În cazul în care nu vrem să reprezentăm nimic, și pretindem că am depășit reprezentarea, atunci estetica nu are ce face cu o asemenea formă *a nimic* și *a nimănui*, așa zisa operă de artă contemporană (sau cu ce designator vrem să o flatăm) nefiind mai bună decât un tapet ordinar afișat în mod extraordinar ca „artă” pe tapetul ordinar al galeriei.

3. *Arta ca silogism*. Dante știa că „sub veștmântul unei figuri” poetul trebuie să efectueze un „*raționament*” în *versificare*. Ar fi rușinos dacă „întrebat, apoi, n-ar ști să-și dezbrace de veștmântul acesta, astfel încât ele să aibă un înțeles adevărat” (*Vita nuova*, cap. XXV). Iar Torquato Tasso o spune direct că arta este „adevărul îndulcit cu versuri plăcute” (*Gerusalemme*, I,3). Metafizica lui Baumgarten distingea logica (știința ideilor clare) de estetică (știința ideilor confuze). Deși vede arta ca *gnoseologia inferior* (ca *sub-adevăr* amestecat cu sensibil), arta trebuie înțeleasă ca *spirit veritativ vizionar*. Artistul contemporan leșină doar la *gândul că arta ar fi silogism*, dar asta tocmai din cauză că el este mai mult contemporan decât artist. Silogismul asigură restricționarea adevărului

din majoră prin adevărul din minoră în adevărul necesar al concluziei. În artă această derivare nu este explicită (logic) ci implicită (sensibil). Cei ce cred că arta nu este *concept* ci *metaforă*, uită că, așa cum a arătat Aristotel în *Poetica*, *metafora însăși este un raționament comprimat*¹² Prin urmare, *arta este silogism* chiar atunci când nu este conștientă de sine ca atare (muzica fiind singura din sistemul artelor frumoase care se definește într-o sferă supradiscursivă).

4. *Cointerioritatea parțială a adevărului cu frumosul*. Estetica lui Baumgarten era centrată pe ceea ce putem numi *structura trimodală a perfecțiunii (Vollkommenheit)*: aceeași perfecțiune ontologică a Ființei apare în trei moduri complementare în funcție de facultatea care îl percepe: Ființa apare ca adevăr pentru rațiune, ca frumusețe pentru simțuri și ca bine pentru voința morală¹³. Subzistă o inerentă veritativă în sensibilitate căci ceea ce este tematizat în cunoaștere, acțiune sau artă este deplinătatea, *pleroma* ale cărei predicate se conțin perihoretic, chiar dacă pentru noi această cointerioritate predicativă este parțială, ea fiind fracționată în facultățile sufletului – fiecare traducând plenitudinea Ființei într-un predicat transcendental (în sens scolastic) distinct.

5. *Unitatea teoretico-practică a operei*. Esența veritativă a artei nu înseamnă că adevărul artei există *gata-făcut* dincolo de lume, căci arta *se face* prin plăsmuirea nedeterminatului. Adevărul este supra-retinal, iar arta, religia și filosofia sunt *forme* prin care adevărul este *sesizat pasiv și produs activ* în intuiție, reprezentare sau concept. Deci arta nu preexistă ci este tocmai efectul transpoziției materiale a semnificației imateriale în unitatea obiectiv-subiectivă a operei, adică procesul și rezultatul întrepătrunderii (*Durchdringung*) conținutului semnatificat cu forma semnificantă (conținutul *în și pentru sine* având regim transcendent-platonic, în timp ce arta este *inerența* aristotelică a conținutului în formă). Pentru filosofie: conceptul pur. Pentru artă: conceptul scufundat în reprezentare. Asta nu înseamnă că ele nu spun același lucru, ci doar că îl spun diferit: direct intelectului sau intelectului prin sensibil.

6. *Disocierea progresivă a artei de adevăr și de frumos*. Dar cum interpretăm proclamații precum: „Arta este mai valoroasă decât adevărul. Avem arta pentru ca adevărul să nu ne spulbere” (Nietzsche). Ce se proclamă aici, o descriere a artei sau program de viitor? În primul caz teza lui Nietzsche nu trebuie înțeleasă ca disjuncție totală între artă și adevăr: toate marile opere de artă, începând cu arhitectura sacră, continuând cu Homer, Dante, Michelangelo și până la Caspar David Friederich, Bach sau Wagner aveau nu doar formă sensibilă ci și conținut inteligibil. Conținutul exprimă semnificația: ceea ce artistul comunică despre mister sunt sensuri (cognitive) și trăiri (afective). Estetismul *asemantic* este deci aberant căci vede arta ca simplă „tapetare” a vidului. Arta fără adevăr ar fi semnificat fără semnatificat, loterie a imaginației vidate de materie semantică. Se poate, invers, spune că frumosul *ne apără* de o contemplare prea directă a inteligibilului, *atenuând sensibil strălucirea inteligibilă insuportabilă a*

Adevărului. Dar asta nu exclude adevărul ci îl glorifică drept strălucire superioară strălucirii *atenuate* a frumosului. În al doilea caz am avea *artă fără sens*, care nu vorbește despre ființă ci *nu spune nimic*. Pictură care nu trimite către un sens, ci împrăștie culori, umbre și linii de dragul ochiului exterior, dar nu pentru ochiul interior (Pollock). Poezie care nu vorbește despre om în fața vieții, morții, absurdului și răului, ci flatează auzul: rime fără referent, imagini fără corespondent. Sau muzică întâmplătoare ce nu exprimă un sentiment anume. *Frumosul este însă incandescența adevărului, adevărul trecut din concept în carne*, și de aceea cu cât conținutul operei este mai bogat, el cere forme mai prodigioase, penetrând totodată straturi mai adânci ale sensibilității decât impresia excentrică suprafațieră. Adevărul iluminează și eliberează – nu spulberă, iar valoarea artei izvorăște din reconcilierea reușită a frumosului cu adevărul, frumosul fiind deci *transfigurarea veritativă a materiei* prin care Spiritul suprasensibil se fenomenalizează sensibil. Vacuitatea sensului, *a contrario*, etalează abisul surd și absurd: privația *logos*-ului ca lipsă a rațiunii și a cuvântului. Imersiunea ficțional-meontologică a subiectului suprarealist este unire a subiectului cu neantul, nu cu ființa, adică o mistică absurdă. Dar adevărul este tot ceea ce avem pentru ca să rezistăm presiunii negativului pur. În lipsa unei estetici veritative cădem într-o estetică gustativă. Frumosul devine hedonism estetic: „*da și nu al cerului gurii*” (Nietzsche): Desigur, *gusturile nu se discută* – cu condiția însă ca ele *să existe*. Prin Heidegger vedem o efemeră revenire la Hegel. În opera de artă (*Kunstwerk*) operează „deschiderea ființării întru ființa ei: instituirea adevărului (*Stiftung der Wahrheit*). Adevărul este pus în operă (*ist die Wahrheit ins Werk gesetzt*)”¹⁴. Totuși separația artei de adevăr începută de Kant și radicalizată de Nietzsche (*dezontologizarea artei*) va culmina cu separația artei de frumusețe prin avangarde (*dezestetizarea artei*) semn că mișcarea destinală a artei a coborât sub conceptul ei.

4. Subiectiv și Obiectiv

Radicalizarea analiticii, adică *analitica analiticii*, nu este altceva decât dialectica, adică epuizarea diviziunii și conștiința complementarității dintre *membra divisionis* în *totum divisionis*. Acest lucru se verifică și într-o scurtă *meta-analiză a Analiticii frumosului* din *Critica facultății de judecată*. Deși cele patru momente logice ale frumosului subliniază factorul subiectiv, aprofundarea conceptului pune în evidență dialectică momentul obiectiv. Odată puse în evidență contradicțiile dialectice ale *Analiticii frumosului*, vom putea chiar vorbi despre *antinomiile rațiunii estetice* ca despre probleme teoretice care vor fi aplanate în cadrul idealismului german¹⁵. Dar ce contează în această cercetare este doar respingerea tezei simpliste a așa-zisului „subiectivism estetic” kantian.

1. Obiectivitatea frumosului după calitate. Pentru Kant judecata logică diferă diferă de judecata reflexivă prin faptul că nu determină subiectul logic printr-un predicat logic ci raportează obiectul (opera de artă) la subiectul transcendental. Accentul nu cade pe obiect – dar nici pe subiect (cum se interpretează eronat), ci pe raportul lor. Desigur,

asentimentul estetic nu descrie *obiectul* ci *efectul obiectului în subiectul transcendental*. Dar se vorbește confuz despre „subiectivism” kantian în loc de transcendentalism. Căci aprecierea estetică nu aparține subiectului empiric ci subiectului transcendental (ca *Bewusstsein überhaupt* sau conștiință generică opusă conștiinței particulare). Iar o definiție a transcendentalului, caracterizat prin universalitate și necesitate poate fi tocmai „obiectivitatea intra-subiectivă” (Florin Octavian) – opusă subiectivismului empiric. Frumosul reclamă caracterul-de-a-fi-dezinteresat al subiectului transcendental (*Interesselosigkeit*) și deci obiectul ce place pentru-sine (*Gegenstände für-sich-selbst gefallen, Kritik der Urteilkraft*, § 2-5). Dar *dezinteresat* înseamnă atunci *desubiectivat*. Subiectul pur rezultat din transcenderea intereselor „subiective” (particulare) este deci un *subiect-universal* sau un *subiect-obiectiv* – singurul căruia i se pot revela esențele în obiectivitatea lor – neafectată de distorsiunea proiectivă a interesului subiectiv. Schopenhauer a tras toate consecințele acestei corelații între *Interesselosigkeit* și obiectivitate (sau accesul plenar la esențe). Dar este evident că frumosul după calitate nu poate fi redus la subiectivitatea aprecierii, ci la raportul unui subiect pur cu – tocmai din acest motiv – un obiect pur. E ca și cum am spune că abia purificarea subiectului dezvăluie puritatea obiectului, adică obiectul artistic ce revelează obiectul pur, adică esența.

2. Obiectivitatea frumosului după cantitate. frumosul se reduce nici la senzație, nici la concept. Totuși place în mod universal. Kant descoperă în frumos o obiectivitate care nu este conceptuală, fără să cadă însă într-o subiectivitate senzorială. Căci tocmai în virtutea acestei obiectivități intra-subiective propriie transcendentalului judecata estetică reclamă un consimțământ *universal*: „nu judec *pentru mine*, ci *pentru toată lumea*, vorbesc de frumusețe ca și când (*als ob*) ar fi o însușire a lucrurilor însele”. Dar iarăși – acest *als ob* nu înseamnă că frumosul ar fi subiectiv. Căci deși judecata estetică este raportarea obiectului (*Kunstwerk*-ului) la subiect, acest lucru nu înseamnă deloc că raportul depinde doar de subiect. Orice raport este dublu condiționat (de ambii termeni ai raportului). Ca atare satisfacția estetică trebuie să fie predeterminată atât de forma *apriori* a subiectului, cât și de forma *eidetică* a obiectului. Iar *calitatea dictează cantitatea*: eliberarea de interesul subiectiv (individual) deschide accesul obiectiv (universal). Tocmai această dublă obiectivitate (obiectivitatea-obiectivă a operei și obiectivitatea intrasubiectivă a subiectului transcendental) asigură și explică universalitatea judecății estetice. Căci depășirea *subiectului particular* (în contemplarea artistică) duce la *subiectul pur*, iar depășirea obiectului particular (în creația artistică) duce la *obiectul pur*. Iar ridicarea la subiectul pur (transcendental) în contemplarea operei este condiția ridicării la obiectul pur (esența). Invers: producerea obiectului pur (prin creație) este condiția coborârii operei în subiectul pur (prin contemplație). Pe scurt, *meta-critica Criticii facultății de judecată* impune ca platonismul obiectului pur (*transcendent*) să concorde cu kantianismul subiectului pur (*transcendental*). Altfel spus: obiectivitatea *extra-subiectivă* (platonică) trebuie să concorde cu obiectivitatea *intra-subiectivă* (kantiană).

3. *Obiectivitatea frumosului după relație*. O altă expresie a subiectivismului estetic ar fi a treia determinare a frumosului ca „*zweckfreies Zweckmässigkeit*”. Această expresie celebră a fost tradusă ca „finalitate fără scop”¹⁶. O traducere mai corectă și mai sugestivă ar dezvălui însă clar problema: frumosul este o *finalitate fără finalitate* (sau conține caracterul de a avea scop fără scop). Paradoxal deci, *Analitica frumosului* culminează într-o soluție... *dialectică*: o veritabilă antinomie asumată, nu suspendată, precum în *Dialectica transcendentă*). Această contradicție pozitivată se poate rezolva parțial astfel: frumosul este o finalitate (subiectivă) fără finalitate (obiectivă). Dar sensul vizat de Kant este că frumosul reflectă o finalitate a *părților* în *întreg* (ca finalitate internă a operei), fără ca acest întreg să aibă o finalitate *în afara întregului însuși* (ca finalitate externă dincolo de operă). De exemplu, un măr pictat conține o finalitate internă (a formei) dar mărul pictat nu este totodată un mijloc pentru un scop (mărul pictat nu este comestibil). Dar este evident că frumosul este separat de o teleologie obiectivă doar pentru a nu fi supus unei relații utilitare meschine. Dar asta nu exclude ca finalitatea intrinsecă să reflecte o finalitate extrinsecă non-utilitară – adică frumusețea sensibilă să reflecte frumusețea suprasensibilă.

4. *Obiectivitatea frumosului după modalitate*. Un ultim argument este că potrivit modalității, „frumos este ceea ce place fără concept, ca obiect al unei satisfacții *necesare*”¹⁷. Din deconceptualizarea frumosului s-a dedus prea ușor subiectivitatea frumosului. Dar și aici reapare paradoxul că în *Analitica frumosului* se impune o structură dialectică. Căci deși frumosul este subiectiv (potrivit *originii*), el prezintă totuși o necesitate (potrivit *formei*). Iar necesitatea satisfacției conține o obiectivitate (independentă de subiect), chiar dacă această obiectivitate este non-conceptuală. Încă un „miracol” kantian este că de-conceptualizarea frumosului nu duce la contingentă ci la necesitate. Aceasta este o altă contradicție pozitivată, asumată și raționalizată în sistemul kantian prin desolidarizarea conceptului de necesitate. Or necesitatea (ca judecată universală) aparține numai obiectivității, fie aceasta *non-conceptuală*. Încă o atestare a obiectivității reziduale din așa-zisul subiectivism estetic kantian – oricum am concepe mai departe natura acestei obiectivități fără concept a frumosului.

Lessing a observat că arta este autentică atunci *când ne face să uităm artistul*: uităm individualul în opera saturată de universal. Dar noi putem uita artistul doar pentru că artistul s-a uitat pe sine sacrificând interesul *subiectiv* în numele *obiectivității eidetice* pentru a putea scufunda *materialiter* Ideea. Schopenhauer unește aceste două laturi în soteriologia sa estetică arătând cum (doar) *subiectul pur* accede la *esență* pe care o putem numi, din acest motiv, *obiectul pur* (adică obiectul eliberat de accidente sau universalul eliberat de particularități). În artă obiectul pur este scufundat într-un obiect „impur”, structura speculativă a artei cerând intelectului să admită această superpoziție a esenței cu materia fără să raționalizeze materia în numele esenței și fără să naturalizeze esența în numele materiei.

Această trecere de la cunoașterea obișnuită a *lucrurilor particulare* la aceea a *Ideilor* este posibilă, așa după cum am arătat, dar trebuie considerată ca excepțională. Ea se produce brusc; cunoașterea iese din serviciul voinței. Subiectul încetează efectiv că mai fie numai și numai individual; el devine atunci un subiect pur cunoscător și nesupus voinței; el nu mai este constrâns să caute relații conforme principiului rațiunii, cufundat de acum în contemplarea adâncă a obiectului care i se prezintă, eliberat de orice dependență, aceasta este starea în care el se odihnește (...) ne pierdem în acest *obiect*, adică din momentul în care ne uităm propriul individ, propria voință, nu mai existăm decât ca subiect pur ca o oglindă clară a *obiectului* (*pur* – n.n.)¹⁸.

Propriul contemplației este *pasivitatea subiectului* ce lasă liber *obiectul* să își dezvăluie bogăția multilaterală. Astfel, decizia și ficțiunea sunt elemente subordonate în cazul artistului cu adevărat genial: rob al *viziunii*, privire ce sesizează ceea ce este nevăzut celorlalți (care *se uită* la același lucru dar *nu văd*). *Plasticizarea inteligibilă* (incubatorie) a geniului precede *plasticizarea sensibilă* (revelatorie) deși ele apar, retroactiv, contopite în operă. Traducând conținutul în formă, geniul, redă esențele umanității prinse în suprafețe fără adâncime și accidente fără substanțe. Geniul este deci *subiectul pur* care se comportă *pasiv* față de conținutul obiectiv al *viziunii*, pentru a devenit *activ* în traducerea (plasticizarea) interiorității ca exterioritate. Dar este decisiv să spunem că acest conținut (conceptul) câștigă o *formă inteligibilă* înainte de a câștiga o formă sensibilă. În sensul cel mai înalt Frumosul este deci platonice. Opera reflectă, *formaliter* și *materialiter*, proprietăți obiective. Devine clar de ce *axiomele subiectivismului* (*beauty is in the eye of the beholder* sau *de gustibus non disputandum*) sunt pur și simplu false. Nu există frumusețe retinală ca secreție oculară contingentă independentă de obiectul contemplat. *Beauty is beyond the eye of the beholder*. Iar gusturile nu se discută – cu condiția ca ele *să existe*. Toma d'Aquino a stabilit *claritatea obiectivă* ca predicat al frumosului. Proprietățile frumosului sunt: *integritas* (totalitate, ce oferă coeziune), *consonantia* (proporția părților în totalitate, ce oferă echilibru) și *claritas* (distincția dintre părți ce oferă strălucire, radianță). *Solipsismul veritativ* tradus în artă devine *solipsism gustativ* ghiftuit cu fantasmă. Dar în lipsa unui referent, *subiectul narcisic* nu mai poate decât să se admire pe sine în propriile ficțiuni supurante. Astfel apare o operă fantasmatică și recombinativă, care nu face decât să proiecteze și să permute imaginile într-un alcoolism al himerelor fără să producă însă *eruptiv o noutate coerentă variabilă*.

5. Imaginație și inspirație

1. *Theia moira*. În altă ordine logică, subiectivismul estetic este solidar cu reducerea artei la imaginația productivă (proiectivă). Deja Platon a înțeles că adevăratul poet se naște prin inspirație, nu prin știință sau măiestrie. Inspirat înseamnă „exaltat”, „în afară

de sine”, prin soartă divină (θεία μοίρα): „Al treilea chip al nebuniei și-al sfintei posedări ne vine de la Muze. Dacă se înstăpânește asupra unui suflet gingaș și curat, el îl stârnește și-l exaltă, și-l mână către cântări și felurite poezii; datorită chipului acesta, nenumăratele fapte ale străbunilor capătă veșmântul frumuseții și luminează mintea și sufletul urmașilor, însă cel care, lipsit de nebunia ce vine de la Muze, ajunge la poarta poeziei încrezător că va pătrunde aici prin nimic alta decât meșteșugul său, este un poet nedesăvârșit, iar poezia lui – numai cumpătare, pălește în fața celei hrănite de sfânta nebunie”¹⁹.

2. *Complementaritatea intelectului cu imaginația*. O eroare frecventă de interpretare este ideea de „joc liber al imaginației”. Dar Kant scrie *Zusammenspiel* adică *împreună-joc*. Nu este jocul imaginației cu sine. Din supralicitarea frumosului ca „joc liber al facultăților” s-a obținut supra-interpretarea modernă a imaginației în romantism (ca elixir magic onirist) și în avangarde (ca delir demiurgic suprarealist). Determinarea frumosului ca „ceea ce place în mod universal fără concept” a părut să dicteze deconceptualizarea frumosului²⁰. S-a ignorat totodată prin dogmatizarea subiectivismului estetic că kantian că *imaginația creatoare* nu este o simplă licență pentru asociaționism haoid ci este atestarea paradoxului kantian că *ludismul imaginației cu intelectul* produce totuși *seriozitatea finalității subiective a formei*. Altfel spus, pentru Kant imaginația nu mai este *subjugată* intelectului teoretic însă tot trebuie să compună cu el! Nici imaginația, nici intelectul nu domină *im freien Spiel*. Imaginația nu este deci soprana solitară iar „jocul” nu este opusul haoid al frumosului cosmoid ci stă pentru *libertatea inclusă (mirabil) în finalitatea-finală a frumosului*.

3. *Schematismul estetic al imaginației*. Ideea estetică este reflexul Ideii raționale. Acest lucru este cu atât mai evident cu cât, la un meta-nivel, Kant subliniază că *descătușarea imaginației din comanda intelectului se face în numele afectării superioare a imaginației prin Ideea estetică ce nu este altceva decât formă sensibilă a unei Idei a rațiunii*. Altfel spus, dacă imaginația este eliberată de *intelect* (de concept), acest lucru se face tocmai în favoarea *rațiunii* (deci a Ideii), în numele unei vicarianțe superioare a imaginației față de ideile rațiunii actualizate (materializate) ca idei estetice și deci, în orice caz, NU în numele accidentalității ludice.

1. Prin *ideea estetică* înțeleg acea reprezentare a imaginației care dă mult de gândit (*die viel zu denken anlasst*) fără ca prin aceasta să-i poată fi adecvat un gând determinat sau un concept; 2. Este clar că ea este *opusul (Gegenstück) / pandantul (Pendant)* unei *idei raționale*, pentru care nici o intuiție (reprezentare a imaginației) nu poate fi adecvată; 3. Asemenea reprezentări ale imaginației pot fi numite *idei*; pe de o parte pentru că cel puțin tind spre ceva ce se află dincolo de limitele experienței, încercând astfel să se aproprie de întruchiparea *conceptelor rațiunii* (a *ideilor intelectuale*) ceea ce le dă aparența de realitate obiectivă; pe de altă parte pentru că lor, ca intuiții

interne, nici un concept nu le poate fi total adecvat²¹.

„Extremismul” artei moderne nu găsește deci justificare în Kant, ci doar în lectura lui subversivă. Astfel, deși Kant detașează imaginația de sinteza constitutiv-cognitivă a intelectului (în numele eliberării frumosului de necesitatea intelectuală), el angajează imaginația creatoare în sinteza mai înaltă a *Ideii estetice* ce reflectă *Idea rațiunii*. Dar ideea estetică trebuie să aparțină ea însăși unui regim al rațiunii, care nu este nici pur teoretică, nici pur practică. Deși imaginația creatoare compune în „joc liber” cu intelectul, ea mai trebuie, în plus, să se ridice în operă la armonia teleologică cu ideea rațiunii prin intermediul ideii estetice. *Ideea estetică este astfel intermediarul dintre conceptele intelectului și ideile rațiunii* și putem astfel spune că există un schematism estetic al imaginației (diferit de schematismul epistemic al imaginației), în care imaginația nu schematizează conceptele intelectului ci schematizează ideile rațiunii. Imaginația întruchipează ideea estetică pentru a „da de gândit” dincolo de conceptul (finit) al intelectului *întru* ideea (infinită) a rațiunii, - singurul caz în care imaginația donează „mai mult” decât conceptul cedează, motiv pentru care există o „lărgire” (*Erweiterung*) a cunoașterii prin artă.

4. *Deductia transcendentă a inspirației*. Primul corolar al demonstrației anterioare este că imaginația creatoare efectuează o *Erweiterung*, o lărgire a cunoașterii în măsura în care ea donează Ideea estetică unui concept și ridică prin aceasta *conceptul* (limitat al) *intelectului* la o *idee* (nelimitată a) *rațiunii*. Problema nerezolvată a lui Kant este: cum produce imaginația creatoare ideea estetică? Nu înțelegem acest mister. Pentru a explica însă concordanța miraculoasă (inexplicabilă) a frivolității libere cu seriozitatea necesară din operă este necesar un *meta-concept* care să explice *meta-critic* această sinteză contrariilor. Acest concept este: *inspirația*. Inspirația este *rezolvarea pozitivă a misterului negativ kantian al frumosului*. Inspirația este ceea ce convertește (prin *Aufhebung*, nu prin *Vernichtung*) libertatea în necesitate, haosul în ordine, subiectivul în obiectiv. Sau inspirația este ceea ce, în jocul liber, produce tocmai *Ideea estetică* (ca opus și pandant al *Ideii raționale*). Astfel că putem spune, folosind limbajul lui Kant: *numim inspirație nașterea ideii estetice în matricea imaginației creatoare*, captarea Ideii rațiunii într-o reprezentare sensibilă. Altfel spus: aici Kant este Hegel. Sau, mai mult: nu orice imaginație accede la ideea estetică dar când, totuși, accede, o face în efectul inspirației.

5. *Două restricții kantiene opuse programului avangardist*²²: 1. chiar dacă nu execută prescripția lui teoretică, imaginația trebuie totuși să compună liber cu intelectul: *trebuie, dar liber* semnifică sinteza libertății cu necesitatea; 2. produsul acestui *joc liber* trebuie totuși să reflecte ordinea *Ideii estetice*, adică forma sensibilă a *Ideii rațiunii*. Kant nu a rupt deci total cu estetica lui Baumgarten (arta ca *analogon rationis*), el sesizând doar că deși arta *nu transcrie direct conceptul* (intelectului), ea trebuie să

transcrie indirect Ideea estetică (a rațiunii). Deci, în interpretarea noastră, Kant *restrânge dar nu elimină adevărul din artă!* Prin aceasta, estetica așa-zis „formalistă” a lui Kant ne apare puțin mai aproape de estetica lui Hegel concentrată pe conținutul rațional inerent formei sensibile. Hegel atașează actul creator *direct rațiunii*, deși în mod obișnuit îl atașăm *imaginației*. Hegel apare ca executor testamentar mai radical al esteticii kantiente atunci când asociază frumosul cu fenomenologia sensibilă a Ideii.

6. *Delimitarea artei de imaginație:* „A existat intenția ca *imaginația* să fie considerată drept element esențial al *geniului*, ceea ce este legitim. A existat chiar intenția de a identifica complet *geniul* cu *imaginația*, dar aceasta este o greșeală. Obiectele geniului considerat ca atare sunt *Ideile eterne*, formele persistente și esențiale ale lumii și ale tuturor fenomenelor sale. Or, acolo unde numai *imaginația* este stăpână, ea nu face decât să construiască castele în Spania, destinate să fleteze egoismul și capriciul personal, să le înșele pentru moment și să le distreze, dar în acest caz noi nu cunoaștem niciodată, la drept vorbind decât relațiile himerelor realizate astfel”²³. Schopenhauer nu dezvoltă conceptul *inspirației* (legat în epocă de *imaginație*), ci identifică *geniul* cu *contemplația*. Vom clarifica mai jos raportul de subsumare dintre *inspirație* și *contemplație*.

7. *Principiul recunoașterii geniale.* Alte surse ale creației pot fi evocate: tradiția, canonul, formarea sau meșteșugul. Întradevăr, *subiectul pur* schopenhaurian ce contemplă *esențele* este un subiect dizlocat din propria genealogie (atât empirică, cât și transcendentă) care *l-a dispus originar* către *esențe* într-o tradiție (transmisie) pe care o confirmă retrogresiv tocmai încoronând-o cu o inovare a acelei tradiții *anume* – căci orice inovație autentică este *Aufhebung*-ul iar nu *Vernichtung*-ul tradiției (negația nefiind *inovație* ci *destrucție* căci respingerea unui conținut nu este în sine un nou conținut). Încercarea de a opune total *inspirația* (verticală) și *tradiția* (orizontală) ignoră faptul că autentică tradiție este tocmai transcriptia istorică a *intersubiectivității eonice a geniilor* – principiul cumulativ al tradiției estetice bazându-se pe *dubla recunoaștere genială* (1. recunoașterea reciprocă a geniilor și 2. recunoașterea geniului de către critic, altfel spus: recunoașterea lui Mozart de către Beethoven sau recunoașterea lui Mozart de către Salieri). Această recunoaștere genială explică de ce inovația lui Mozart nu neagă (*Vernichtung*) ci sublimează (*Aufhebung*) pe Haydn. Inovația lui Beethoven nu neagă, ci sublimează pe Mozart, iar inovația lui Wagner nu neagă, ci sublimează pe Beethoven. Aceste surse laterale nu explică, deci, esența. Căci în epoca lui Michelangelo existau mii de artiști care aparțineau aceleiași tradiții, aceluiași canon, aceleiași formații. Dar numai unul, totuși, a primit *un unic dar* (o afectare unică). În vremea lui Bach existau mii de compozitori ce aparțineau aceleiași tradiții, aceluiași canon, aceleiași formații etc. Dar numai unul a primit o afectare unică. Prin urmare istoria spiritului nu poate să facă inventarul *celor chemați, dar nu aleși* ci trebuie să se concentreze pe momentele epocale prin care Spiritul a intersectat istoria receptivă prin convulsii eruptive.

8. *Necesitatea unui concept obiectiv al inspirației*. Hegel era refractar la conceptul romantic al *inspirației* (în forma cvasi-profetică propusă de Hamann) căci reducția creației la un „*dar natural misterios*” risca subiectivismul bunului-plac (*Willkürlichkeit*). Dar am precizat că *inspirația obiectivă* este opusul *imaginației subiective*, inspirația nefiind interioritate proiectată decât pentru că este interioritate afectată. O subiectivitate este „eruptivă” pentru că a fost „captivă”, ca să spunem așa. Astfel, *imaginația spontană* (activă și combinativă) trebuie să devină *imaginație vicariantă* (receptivă și inspirativă), adică *imaginație ancilară* intrată în serviciul *inspirației*. Trebuie să disociem tranșant între *inspirație* și *imaginație*, ca între obiectivitate și subiectivitate. Ceea ce geniul sacrifică este, paradoxal, tocmai *imaginația subiectivă* (personală) – ca producție fantasmatică, în favoarea *inspirației obiective* (suprapersonale) – ca pasivitate contemplativă. Altfel spus: există creație autentică numai atunci când *imaginația orizontală* (subiectivă) intră în serviciul *inspirației verticale* (obiective). Sau doar atunci când jocul liber al facultăților este *pre-afectat de un Ereignis inspirațional originar*, care face ca în spatele jocului liber să crească necesitatea vizionară a ideii seminale. *Inspirația* inundă intelectul și *imaginația* prin afectarea originară care le face receptive înainte de a fi active. Spontaneitatea neteterminată irumpe în interiorul *imaginației*, forțând-o genezic. Probabil cea mai dificilă sarcină este distingerea *inspirației* de *contemplație*. Teza noastră este că determinarea *contemplației* trebuie inclusă în determinarea *inspirației*, ca apogeu vizionar al unei *inspirații seminale*. *Contemplația* geniului precede *logic* creația geniului, obținerea semnificației precedă *cronologic* întipărirea semnificației. Claritatea interioară precede clarificarea exterioară. Genialitatea adâncă dar amorfă nu atinge forma, rămânând genialitate și vâscozitate pre-artistică: un demiurg *an-eidetic* împotmolit în plasmă. *Recogniția eidetică este contemplația (obiectivă) care precede creația (subiectivă)*. Prin transcripția interiorului inteligibil în exteriorul sensibil, opera de artă realizează ideea însușită inspirațional. Contemplarea artistică este reversul *contemplației geniale* sau *retroversiunea transcripției* prin care sensibilul este desensibilizat iar exteriorul, interiorizat. *Inspirația verticală* fecundează deci inconștientul cu o sămânță (o esență) care germinază până atinge o claritate contemplativă declanșând astfel travaliul *imaginației gravide* prin care esențele potențiale se actualizează în creație. Partea vizibilă a procesului creator a fost descrisă genial și zdrobitor de către Hermann Hesse în *Ultima vară a lui Klingsor*. Efortul nostru a fost să determinăm cât se poate din partea invizibilă a procesului creator printr-o arheologie transcendențială a *inspirației* care completează teza identității dintre *organul contemplativ* și *organul creator* formulată de Florin Octavian. Rezultatul provizoriu obținut poate fi sistematizat într-o arhitectonică transcendențială a *inspirației* după cum urmează.

Arhitectonica transcendențială a inspirației

- Afectarea inspirațională ca *afectare seminală* depune germenul eidetic în inconștient. Această viziune seminală inițial obscură se trezește lent prin ceea ce, în mod misterios, atrage și reține atenția, prilejuiește observația adâncă devenind ulterior *obsedantă* ca un concept care se caută și se recunoaște pe sine în Real.
1. *Inseminatio*
- Conținutul insuflat original în inconștient germinează și îmbracă forma arhetipurilor inconștientului. Inspirația inițială vagă crește, se diferențiază, se precizează și se maturizează în intelect (conceptual) și în imaginație (arhetipal). Acest proces lent de maturizare corespunde inerției magmatice a inconștientului.
2. *Incubatio*
- Procesul de creștere și precizare a inspirației seminale culminează cu atingerea clarității contemplative – cu apogeul seminței în fruct sau devenirea conștientă a inconștientului. De obicei se confundă *clipa atingerii clarității contemplative* cu *momentul efectiv al inspirației fulgurante*, însă aceasta este doar apogeul unei lungi gestației prin care inspirația (inconștientă) devine contemplație (conștientă).
3. *Contemplatio*
- Din clipa culminativă a clarității contemplative se delanșează *travaliul* – durerile facerii sau schematismul trecerii interiorului în exterior, de la idee la sensibil. Nașterea poate fi inspirație agonică (de tip Anton Bruckner) sau extatică (de tip Mozart) – distincție impusă de Thomas Mann în *Tonio Kröger*, fiecăruia după darul lui. Dar durerile facerii aduc *urgența (urgo) transcripției strălucirii formei obținute contemplativ* în materia disponibilă (prin muncă = *lavoro* = operă).
4. *Labor nascendi*
- Creația este deci exteriorizarea post-culminativă a contemplației, schematizarea formei în reprezentări până ce *incandescența formei subjugă materia*. Cum inspirația a incubat iar forma a eclozat, *geniul transcriptor* ne apare în „rapt” sau „transă” creatoare, procesul creației apărând ca veritabil *dicteu uranian profetic*. Însă trebuie precizat că inspirația reclamă transpirația (reciproca nefiind valabilă), iar subiectul *afectat* era deja *orientat* căci nu se dă orice oricui.
5. *Creatio*
- Creația implică din acest punct imaginația și meșteșugul plăsmuitor, muncă peste muncă ce compară forma infidel realizată din materie și rectifică schițe imperfecte până când forma (exterioară) se adecvează formei (interioare), sau până când claritatea contemplativă se actualizează în claritatea generativă iar orogeneza formei strălucește în materie sub forma desăvârșită a *capodoperei*.

6. Talent și Geniu

Răspunsul fundamental la întrebarea *cine este artist?* este deci: „Arta frumoasă este arta geniului”²⁴. Talentul este perfecțiunea măiestriei. Geniul este talentul plus încă ceva (*noch etwas*). Căci talentul cere formație pentru desăvârșire, însă abia *geniul este genezic și naște noul eruptiv și inspirativ*. „Este exact ca impulsul electric care stârnește fulgerul între doi poli. În momentul în care tensiunea între doi poli se creează, fulgerul apare. *Fără fulger nu există fulger*” (Nichita Stănescu). Tautologia stănesciană a geniului are sensul că *numai geniul explică geniul*. Nici talentul, nici formarea nu epuizează ireductibilitatea geniului.

În privința geniului putem distinge trei mari concepții:

1. Genialitatea negativă. O primă concepție asupra geniului insistă pe opoziția față de ceea ce este dat, deci pe negație mai mult decât pe afirmație.

1. În revolta lui contra neoclasicismului francez, J.G. Hamann a definit geniul artistic prin *metafora teologică a profetismului* ca acces la „interioritatea suprarățională” exprimabilă doar în afara regulilor. Acest *geniu anarhic* este deci inerent anti-canonic. Adevărul lui Hamann este că geniul are acces privilegiat, eroarea lui este că geniul este anti-canonic deci negativ-destructiv (ca și cum *orice* este anticanonic ar fi deja genial). Această instabilitate a geniului inspirațional-anarhic hamannian a dus gradual la *tragedia* anarhismului romantic iar ulterior la *comedia* anarhismului avangardist. DAR: noutatea este *sinteza dialectică a negației cu afirmația*: negația vechiului are sens numai prin afirmația noului conform dialecticii lui *Aufhebung* explicată anterior. În sens ontologic, negația este instrumentală iar afirmația este finalitară (în timp ce în avangarde afirmația este instrumentală iar negația este finalitară, căci „Fântâna” nu „creează” ci sfidează).

2. Pe altă linie, Friederich Nietzsche descrie geniul prin *metafora biovitalistă a procreativității*, cu acoperire parțială dar fără corespondență biunivocă cu ideea. Instinctul ar fi o „ipostază a creației afirmative”. Creația ar reprezenta „cultivarea instinctelor”. „Geniul este o ființă care procrează” (*Jenseits von Gut und Böse*): procrează nu prunci, ci „noi ordini ale vieții”. Acest vitalism asertiv a fost reluat de Bergson și Deleuze prin imaginea țâșnirii arteziene a vieții, ca un fel de infinitate eruptivă afirmativă continuă. DAR: instinctul biologic este *eternă repetiție*: nu atât *novitas* cât *metabolein*. Autoconservarea subiectivității instinctive este forță elementară dar *oarbă* a naturii: productivă dar repetitivă. Metafora biologică nu este deci adecvată conceptului de geniu având mai multă eroare decât adevăr. Căci conversia metabolică este *consumare* nu *creare*, în timp ce reproducerea este repetiție recombinativ-genetică (autentica diferență dintre oameni putând fi făcută doar în sfera spiritului) Biologic suntem *paraziți ontologici*: asimilația ființei și dezasimilația neantului – logica vectorială a spiritului fiind opusul strict al logicii circulare a naturii. Naturalismul nu poate deci justifica geniul. Căci abia Spiritul introduce ființă (eruptiv) în neantul (receptiv). Deci arta este o „alchimie reușită” ca transmutație *noetică* a *bios*-ului ce nu poate fi înțeleasă corect prin metafora vitalistă.

3. În altă ordine de idei, Nietzsche identifică unilateral și contraintuitiv *creația* cu...*negația*: „Privește-i pe cei buni și drepti! Pe cine urăsc ei mai mult? Pe acela ce sparge tablele valorilor, spărgătorul (*den Brecher*), criminalul (*den Verbrecher*) – dar acela este creatorul (*der schaffende*)”²⁵. Asimilarea unui *act creator* cu un *act distrugător* revine la identificarea lui Brahma cu Șiva: întocmai ca avangardele negației compulsive: inovație proclamativă prin „șoc și groază” destructivă. Nietzsche înlocuiește

ideea platonică cu ciocanul plutonic într-o magie mefistofelică a *creației destructive* (ca și cum distrugerea este regenerativă și nu degenerativă sau este *salt-înainte* și nu *salt-în-prăpastie*). Este iluzia subiectivismului centrat pe creație (ca *operație subiectivă*) și nu pe conținut (ca *operă obiectivă*). Fascinația negației avangardiste culminează însă ca *necesarism normativ pervers ce planifică dogmatic haosul desfigurativ în timp ce interzice axiomatic rezultatul transfigurativ* (adică tocmai sigliul autenticei genialități). Dar în creație nu este vorba de *Vernichtung* (negație-negativă) ci de *Aufhebung* (negație-afirmativă) – ce afirmă vechiul pe un plan superior. Iar *momentul destructiv* este subprodusul *momentului creativ* ce trece de la canon în supracanon. Creația este *supraafirmație* deci *afirmație eminentă* ce transcende (negativ) însă preluând (pozitiv) *afirmația inferioară*. Beethoven nu a „distrus” arta anterioară ci a „distrus” limitele vechi împingându-le mai departe și astfel continuând permanent să afirme vechiul alături de nou. De aceea istoria spiritului este *cumulativă* nu *eliminativă*. În actul depășirii geniul afirmă toată tradiția al cărui copil el însuși este – până în punctul în care inspirația l-a constrâns să *amplifice forma* în numele noului conținut superior.

2. Genialitatea pozitiv-subiectivă. Dincolo de genialitatea negativă, Kant vede o genialitate pozitivă: geniul e talentul natural care *prescrie reguli artei* în jocul liber dar simultan teleologic (*Zweckmässig*) al imaginației cu intelectul²⁶. Spre deosebire de subiectivitatea negatoare, subiectivitatea liberă produce totuși „aparență” finalității, astfel că ceea ce ar părea „obiectivitatea” frumosului din operă ar fi în esență, doar subiectivitatea ludismului. Am arătat că e vorba despre o subiectivitate transcendentă, deci de un fel de „obiectivitate intrasubiectivă” din aprioritatea aperceptivă a facultăților transcendente. Kant admite deci obiectivitatea formală din artă doar că încearcă să o prezinte ca aparență a subiectivității. Totuși Kant nu explică ci doar expune acest paradox, astfel că soluția lui Kant este problema însăși. Pe care o va rezolva idealismul german redescoperind *necesitatea necesității*, ca să spunem așa.

3. Genialitatea pozitiv-obiectivă. Schelling este primul care radicalizează *Analitica frumosului* arătând *cum* în jocul subiectiv irumpe obiectivitatea, încadrând ludismul transcendent kantian (asimilat necritic cu subiectivismul) într-o necesitate logică și pozitivând misterul kantian. Esența nu mai este deci jocul liber al facultăților (*freies Zusammenspiel*) ci miracolul că, din pura libertate subiectivă se naște, în operă, necesitatea obiectivă. Dacă la Kant obiectivitatea era doar *als-ob*-ul subiectivității, la Schelling unitatea subiectivului cu obiectivul are lor *realiter* și *totaliter* în Absolutul celebrei *Indifferenz* – între și dincolo de subiect și obiect, între și dincolo de subiectivismul transcendent kantian respectiv de obiectivismul transcendent platonice²⁷.

Întrucât producerea a plecat de la libertate, adică de la o opoziționare infinită a celor două activități, inteligența nu va putea atribui libertății acea reunire absolută a amândorura, odată cu care se termină producerea, căci

concomitent cu încheierea produsului a fost înlăturată orice manifestare a libertății; datorită reunirii înseși, ea se va simți surprinsă și încântată, adică o va considera *o favoare voluntară a unei naturi superioare care prin ea a făcut posibil imposibilul* (s.n.). Dar acea *necunoscută* (=X) care a armonizat neașteptat activitatea obiectivă și cea conștientă nu este nimic altceva decât *acel Absolut care conține temeiul universal al armoniei prestabilite dintre conștient și inconștient*. Așadar, dacă acel Absolut este reflectat din produs, el îi va apărea inteligenței ca fiind ceva mai presus de ea și care adaugă elementul neintenționat chiar *împotriva libertății* (s.n.) la ceea ce începuse în mod conștient și intenționat. Acest identic imuabil care nu poate fi conștientizat și care se reflectă numai în produs este, pentru cel care produce, tocmai ceea ce este destinul pentru cel care acționează, adică o forță necunoscută și obscură ce adaugă operei fragmentare a libertății ceea ce este desăvârșit sau obiectiv: și așa cum este numită *destin* acea forță care prin libera noastră acțiune realizează scopuri pe care nu ni le-am reprezentat (fără ca noi să știm și chiar împotriva voinței noastre), tot astfel este desemnat prin conceptul obscur de *geniu* neinteligibilul care adaugă conștientului obiectivul fără aportul libertății și într-o anumită măsură împotriva libertății în care se evită veșnic ceea ce este reunit în acea producere. Produsul postulat nu este decât *produsul geniului* sau, întrucât geniul nu este posibil decât în artă, *produsul artistic*. Deducția este astfel încheiată²⁸.

Deducția schellingiană a geniului și a operei de artă concordă cu deducția transcendențială a inspirației efectuată anterior, fiind superioară în acest punct concepției lui Hegel. Acesta din urmă nu a admis reducția *geniului* la *inspirație* deoarece respingea definiția romantică (subiectivă) a inspirației ce vede în geniu nemijlocit un profet ce își obiectivează exterior darul interior. Acest concept subiectiv al inspirației ar dicta un concept subiectiv al geniului. De aceea Hegel insistă pe *concepere* (*begreifen*) ca însușire rațională a realului, mai aproape de conceptul *contemplației* (pasive) decât de cel al *inspirației* (active). Adică nu pune accentul pe „creația” subiectivă cât pe „descoperirea” obiectivă. În consecință, adevărata libertate nu se atinge în *auto-determinarea fantasmatică* (subiectivă) ci în conceperea *subiectivă* a necesității *obiective* prin reconcilierea (întrepătrunderea) subiectului cu obiectul, a libertății cu necesitatea. Rezerva lui Hegel față de subiectivism inspirațional înseamnă că pentru el geniul nu este nici *concordia facultatum* accidentală (kantiană), nici destrucția romantică, nietzscheeană sau avangardistă a canonului. Nici reguli prestabilite, nici inspirație subiectivă, ci unitatea lor formativă în operă. *Nu auto-exprimare subiectivă ci exprimarea subiectivă a necesității obiective*²⁹.

4. Argumentul băcanului împotriva geniului. Critica geniului a fost formulată și în chipul problemei băcanului. Împotriva aristocratismului noetic nicasian apare obiecția

literalmente *demagogică* (căci ațâță invidia primară) împotriva *conținutului obiectiv* (căci Liiceanu s-a certat cu filosofia devenind băcanul însuși). El deplânge empatic subiectul median „discriminat” de *altitudinea, multidimensionalitatea și „catharismul” Conceptului* pentru că își răzbună în realitate propriul complex. Căci în spatele compasiunii auto-etalative pentru băcan stă în realitate *invidia lui Salier Liiceanu față de Constantin Mozart*. Ce să facem deci cu băcanul? Răspunsul simplu este: băcanul este băcan și frământă pâine, în timp ce geniul este geniu și frământă esențe. Dacă băcanul vrea să frământă esențe, el trebuie să frământă esențe. Dacă băcanul nu poate crea *Arta Fugii*, el poate măcar accede la ea. Și nu este vrednic de milă, ci vrednic de prețuire. Băcanul se pierde doar dacă este pre(a)ocupat *in-der-Welt-Sein*, chinuit de *Sorge* și ahtiat de *Mitsein*. Critica elitismului stoarce lacrimi de crocodil de dragul băcanilor ce muncesc, consumă sau vegetează. Dar adevărul nu se dă cu forța și fiecare își poate găsi un acces. Prin creația geniului putem să ne bucurăm și noi căci geniul ne împrumută ochii lui să vedem ce nu vedem cu ochii noștri (Schopenhauer). Dacă nu ești geniu poți să te bucuri de geniu: de *Simfonia Eroica*, de pictura lui Vermeer sau de Hagia Sophia. Dar să faci o criză de teodicee și un manifest antidivin doar pentru că nu ești Mozart, este doar invidie galbenă. Iar împotriva indiviei putem doar spune atât: „Creația nu este un *act de justiție*, ci unul de *generozitate*, de aceea e perfect compatibil cu inegalitatea darurilor oferite. Dumnezeu nu datorează nimic făpturilor create de El”. (Sf. Toma de Aquino).

NOTE

1. Acest text este o dezvoltare sistematică pe surse a eseului omonim apărut în *Observatorul cultural*, nr. 512, 2010 și publicat în *Revista de Filosofie*, Academia Română, nr.4, 2025. ↑
2. Structuri vizibile în interpretarea selectivă a *Criticii facultății de judecată* din perspectiva modernismului duchampian ca tranziție de la frumos la artă – tipică avangardelor. Duchamp a făcut din practica artei moderne subiectul ironic al propriei opere, Thierry de Duve, *After Duchamp*, MIT Press, 1996. ↑
3. Florin Octavian, *Spirit și Totalitate*, Castalia, Ed. Eikon, 2005 ↑
4. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 36, p. 265, SW I, Suhrkamp, Stuttgart/Frankfurt, 1993. „Es ist die *Kunst, das Werk des Genius*. Sie wiederholt die durch *reine Kontemplation* aufgefassten *ewigen Ideen*, das wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt”. ↑
5. Dacă am cere totuși *semnificația Fântânii*, dincolo de excentricitatea anti-canonice, el nu semnifică decât receptacolul materiei reziduale. Duchamp a vrut să ironizeze, ca excepție, *establishment-ul*, *dezestetizând estetica* întru enervarea burghezilor. Însă arta contemporană a fetișizat excepția ca regulă, pișoarul devenind tocmai *establishment-ul* iar avangardele – tocmai burghezia. ↑

6. „The subjective formalism of Conceptual Art is an unrecognized affirmation of the shallowest aesthetics of genius. It holds the artist's intentions and creative wit to be paramount, allowing extremes to be self-indulgent. To discern the real *meaning* of the work, *one must make obeisance to the supreme authority of the artist*. Art has absolute autonomy (...) It may seem that the *contingency* of this relation between *idea* and *embodiment* is exactly what is worth in Conceptual Art. It *de-fetishizes the art object* and it *democratizes art* by freeing the creator from having to learn specialized, craft-like skills”, Paul Crowther, *Language of XXth Century Art*, 1997, p. 178-179. ↑
7. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Meiner Verlag, Hamburg, 2009, § 22. ↑
8. Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege* (GA 5), pg. 14 ↑
9. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filosofia dreptului*, Ed. Academiei, Adaos § 15, p. 45. ↑
10. *Libertas minor* este libertatea doar electivă. Abia *rectitudo voluntatis* sau rectitudinea voinței în alegerea efectivă este *libertas major* – adică libertatea electivă corect realizată. Sf. Anselm, *Despre libertatea alegerii*, Ed. Polirom, Iași, 2006. ↑
11. F.W.J. Schelling, *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 161 ↑
12. Metafora nu este zbenguirea liberă a imaginației ci, în esență, *raționament analogic*. „Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie de la specie la specie, fie după un raport de analogie”, Aristotel, *Poetica*, cap. 21, p. 68, Ed. Științifică, București, 1957 ↑
13. „Die *Schönheit* ist das Vollkommene (das Absolute), das von den Sinnen wahrgenommen wird. Die *Wahrheit* ist das Vollkommene, das durch die Vernunft wahrgenommen wird. Das *Gute* ist das Vollkommene, das durch den moralischen Willen erreicht wird”, Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*, Meiner Verlag, Hamburg 2007 ↑
14. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege* (GA 5), pg. 21. ↑
15. Colateral spus: nu este deloc întâmplător că în *Critica facultății de judecată* survine o adevărată dialectică în mijlocul analiticii înseși – devreme ce deja a treia critică funcționează ca un schematism între prima critică (teoretică) și a doua critică (practică). ↑
16. În ediția tradusă de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu. ↑
17. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, „Schön ist was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird”, § 22. ↑
18. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op.cit. § 34 ↑
19. Platon, *Phaidros*, 245a, Opere IV, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983. ↑
20. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 22. ↑
21. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49. ↑
22. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1997 ↑
23. Arthur Schopenhauer, op.cit. § 36. ↑
24. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, „Schöne Kunst ist Kunst des Genies”, § 46. ↑

25. Friederich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, „Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher – das aber ist der schaffende“, §, 9. ↑
26. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, das freie aber gleichzeitig zweckmäßige Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand*, op.cit., § 46. ↑
27. În *Sistemul idealismului transcendent*, căci în *Filosofia artei* Schelling revine la spinozism și platonism, adică la ontologia Ființei și a ideilor eterne. ↑
28. F.W.J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendent*, pg. 295-296 ↑
29. Reluăm aici citatul decisiv din Hegel : „Atunci când artiștii mari desăvârșesc o operă putem spune: *așa trebuie să fie*: aceasta înseamnă că particularitatea artistului a dispărut cu totul”. ↑

BIBLIOGRAFIE

- Sf. Anselm, *Despre libertatea alegerii*, Ed. Polirom, Iași, 2006
- Aristotel, *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957
- Paul Crowther, *The Language of XXth Century Art*, Yale UP, 1997
- Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1996
- G.W.F. Hegel, *Prelegeri de Estetică*, Ed. Academiei, București, 1965
- G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filosofia dreptului*, Ed. Academiei, București, 1965
- Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes, Gesamtausgabe V*, Kostermann, FaM, 1977
- Hermann Hesse, *Ultima vară a lui Klingsor*, Ed. RAO, București, 1999
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Meiner Verlag, Hamburg, 2009
- Friederich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, *Sämtliche Werke*, vol IV, De Gruyter, Berlin, 1980
- Florin Octavian, *Spirit și Totalitate*, în *Castalia: Anuar de arte speculative*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2005
- Platon, *Phaidros*, Opere IV, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983.
- F.W.J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendent*, Ed. Humanitas, București, 1995
- F.W.J. Schelling, *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, București, 1992

Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, SW I, Suhrkamp, Stuttgart/Frankfurt, 1993.

Imagine: Pictura din interiorul Catedralei Mântuirii Neamului din București.