

ARTĂ

ORIGINILE INTELECTUALE ALE DOCTRINEI AUTONOMIEI ARTEI

ȘTEFAN GAIE

Abordând problema desacralizării lumii, Mircea Eliade amintește faptul că „în Extremul Orient „emoția artistică” mai păstrează, chiar și pentru învățați, o dimensiune religioasă”¹. Această constatare este valabilă însă până târziu și pentru cultura europeană occidentală. Atunci când vorbim despre artă în termenii importanței ei pentru paradigma modernității, ne referim poate mai mult decât la orice altceva la dreptul inalienabil al artistului de a se exprima liber. Noi, modernii, presupunem acest drept ca fiind de la sine înțeles, în vreme ce de fapt el este în mod esențial o cucerire relativ recentă față de secolele anterioare în care arta era implicată în legitimarea a ceea ce Weber numea „autoritatea tradițională” – fie ea sub forma mitului (*Iliada* lui Homer), religiei (pictura medievală creștină), sau a dreptului divin al regilor (arta de curte). Această încadrare a artei în perspectivele tradiționale asupra lumii, a fost descrisă de Benjamin drept „funcția cultică” a artei², care este pusă de gânditorul german în contrast cu „valoarea expozitivă” a artei, adică cu statutul complet secularizat al acesteia, dobândit în secolul al XVIII-lea, atunci când arta a fost chemată să joace un rol constitutiv în formarea sferei publice burgheze. Dificultatea localizării unui început pentru modernism, ca mod al practicii artistice, poate fi conectată cu faptul că „arta” însăși, ca o instituție socială și ca o categorie distinctă a gândirii, apare abia odată cu societatea modernă. Arta este prin urmare un produs, sau, mai exact, un aspect al modernității. Este adevărat că Meyer Schapiro a descoperit rădăcini ale sensului modern al artelor în „gustul conștient” al spectatorilor din secolele XI și XII „pentru frumusețea lucrăturii, materialelor și instrumentelor artistice, distinctă față de semnificația lor religioasă”, găsită în ceea

¹ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, Humanitas, București, 1995, p. 49

² Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în Walter Benjamin, *Iluminări*, Editura Univers, București, 2000, pp. 123-124

ce era atunci numit „artă” (i.e. produse ale îndemnării). Putem accepta acest lucru, cu mențiunea pe care o face de altfel chiar Schapiro, că regăsim deja aici o relație incipientă cu „dezvoltarea urbană” și cu „relațiile sociale ce apar în urma întăririi puterii economice a unei noi clase a comercianților și artizanilor³”.

Evoluțiile ulterioare vor veni odată cu aprecierea unui obiect bine făcut și, în primul rând, odată cu statutul nou pe care-l vor pretinde pictura și sculptura în Italia renașcentistă și apoi în nordul Europei. Până în secolul al XVIII-lea, pictura, muzica, dansul și arhitectura erau fixate, împreună cu poezia, ca „grațiile” esențiale ale vieții nobilimii și ierarhiei eccleziastice. Abia după mijlocul acestui secol, categoria „artei” – mai exact a „artei frumoase” – se fixează ca nume pentru obiectele și performanțele valorizate în primul rând nu pentru contribuția lor la măreția sau demnitatea unei persoane, regim, context sau ceremonie, ci *ca atare*. Obiectele de artă vor fi treptat desprinse din contextul lor original, colecționate și expuse în muzee, dobândind astfel o genealogie ca membri ai unei clase distincte de obiecte. Din acest moment, oamenii vor începe să facă obiecte special pentru astfel de colecții – obiecte de artă.

Obiectul de artă devine astfel produsul „non-practic” al unui geniu creativ, mai degrabă liber decât supus unor tradiții sau canoane. Acest obiect este făcut de dragul lui, pentru el însuși și nu pentru vreo răsplată materială. Dar în procesul în care pictura, sculptura și muzica trec de la vechea clasă a aristocrației la noua clasă, consolidată între timp, a burgheziei, caracterul lor se modifică. Din momentul în care arta nu mai are menirea doar de a decora și de a glorifica viața „celor mari”, ea devine *cultură*, adică produs al muncii, expresie a talentului individual cât și încarnare a glorificării trecutului. Arta, remarcă Werner Hofmann, rămâne „singură în fața ei însăși” și „... nemaivând sarcina de a împodobi biserici și palate, de a portretiza principii și de a furniza tablouri pentru galeriile colecționarilor, conștiința artistică și-a câștigat o nouă dimensiune, aceea a libertății, care deschide calea cercetării consecvente a problematicii artistice⁴”.

Versiunea secolului al XVIII-lea asupra istoriei artei ne spune o poveste a apogeului și declinului, cu Grecia clasică aflată pe cel mai înalt pisc, creațiile ei fiind egalate doar de Renașterea matură. Arta era exemplificată de antici, ale căror creații erau văzute ca reprezentând o valoare standard eternă („clasică”), față de

³ Meyer Schapiro. „On the aesthetic attitude in Romanesque art”. în *Romanesque Art*, Selected Papers, vol. 1, Brazzilei, New York, 1977, p. 21

⁴ Werner Hofmann. *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977, vol. 1, p.

care trebuie judecat prezentul. Antichitatea mai reprezenta în ochii acestui secol și încarnarea virtuții sociale și a raționalității, ea apărând deci ca non-istorică în sânul domeniului culturii. Modernitatea, prin contrast, era văzută ca fiind marcată de creșterea fragmentării sociale și individuale – implicând pierderea definitivă a acelei lumii sociale unificate (imaginare) a anticilor – datorată diviziunii muncii și a sistemului de piață.

De la începutul secolului al XIX-lea arta începe tot mai mult să fie văzută ca o sferă ideală în care reintegrarea personalității individuale și a totalității sociale, deși neatinsă în realitatea concretă, poate fi totuși obținută. Artă a fost în același timp gradual redefinită drept căutare a frumosului în experiența individuală, experiență care este în mod necesar una a prezentului. Artă se orientează astfel tot mai mult înspre modernitate; ea devine nu doar o artă a timpului ei, ci o artă a acestui timp, sfârșind prin a deveni „modernistă”. În urma acestei redefiniri, artă *ca atare*, și nu doar artă „clasică” a trecutului, devine întruparea „anticului”, (adică eternului), cu alte cuvinte a unor valori mai înalte decât cele ale vieții cotidiene. Ea operează prin găsirea corespondențelor, altfel secrete, dintre elementele unei experiențe fragmentate și prin descoperirea frumosului în mijlocul permanentei „agitații” a omului modern.

În căutarea „acelui ceva pe care să ne fie îngăduit să-l numim *modernitate*” – scria Baudelaire în eseul său dedicat lui Constantin Guys – pictorul vieții moderne își propune să „desprindă din modă ce poate ea conține ca poezie în istorie, să extragă veșnicul din tranzitoriu.” Aceasta deoarece, explică în continuare Baudelaire: „Modernitatea e tranzitoriul, trecătorul, contingentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este veșnicia și imuabilul⁵.” Artă modernă se află deci în căutarea eternului, pe care se presupune că ar trebui să-l întrupeze în noul veșnic schimbător ce caracterizează societatea modernă.

Ideea autonomiei artei este cu siguranță una dintre axiomele cele mai importante ale esteticii moderne, dacă nu chiar principiul ei central. Această idee a devenit marca unui nou mod de experiență estetică, distinct față de modurile practice, morale, cognitive și religioase. Ea are o istorie mai mult decât interesantă și se regăsește într-o serie de termeni (pe care fără a simplifica prea mult, îi putem considera ca fiind sinonimi): „estetism”, „artă pură”, „artă de dragul artei”, „*l'art pour l'art*”, „*poésie pure*”.

⁵ Charles Baudelaire. „Pictorul vieții moderne”, în Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Antologie, traducere și note de Radu Toma, Editura Meridiane, București, 1992, pp. 390-391

Esența doctrinei, exprimată în termeni uzuali, constă în ideea că arta nu are scopuri religioase, morale, cognitive, sociale sau orice alt gen de scopuri extraestetice. Singura rațiune de a fi a operei de artă este aceea de a fi frumoasă, bine structurată, bine scrisă. Nu „învățăm” din artă absolut nimic despre viață. Artă evoluează deci, în mod exclusiv, pe propriile ei fundamente; ea nici nu afectează, nici nu reflectă circumstanțele sociale, istorice sau biografice ale creării ei. Artă este prin urmare ceva (o combinație de imagini, culori, cuvinte; un sistem de semne, o pură ficțiune, etc.), iar lumea reală este altceva.

Vorbind despre estetism, Adrian Marino atrage atenția asupra faptului că acesta este o noțiune profund echivocă, cu o semantică dintre cele mai aproximative. Estetismul este „... concepția de viață care proclamă *supremația absolută a valorii estetice*, prin impunerea unei ierarhii preferențiale, exorbitante și absolute. [...] În ordinea estetică a existenței, artă constituie singura valoare, obiectele, ideile și sentimentele nedobândind interes și semnificație decât în măsura în care produc emoții sau evocă reprezentări estetice”⁶. Elementele specifice care ar caracteriza estetismul sunt, conform aceluiași autor, următoarele: atitudinea de *supremă indiferență, disociere și izolare* de toate valorile; *subordonarea totală a valorilor criteriului estetic* unic; ostilitatea pentru tot ce nu este artă⁷. Iar atunci când „concepția estetică de viață se exprimă într-un program de acțiune, estetismul devine o metodă specifică de *transformare a vieții în operă de artă*”⁸.

Această atitudine radicală a dat naștere și unei dilemei pe care nu o poate rezolva estetismul: cum să te raportezi la o operă de artă care aduce cu sine un mesaj rasist sau militarist, cum au fost nu puține în secolul al XX-lea (să ne amintim de exemplu de unele dintre poemele lui Ezra Pound sau dintre filmele lui Leni Riefenstahl). Răspunsul estetist standard este cel de a respinge aceste obiecții ca irelevante, ca ținând de „conținutul” operei și de a ne îndemna să ne concentrăm doar asupra formei, tehnicii și stilului. *Locus classicus* al acestei poziții îl constituie atitudinea fiului lui Benito Mussolini, care, atunci când comenta raidurile aeriene din războiul italo-etioopian, ridică în slăvi *frumusețea* detonării bombelor, comparându-l cu înflorirea florilor. (Sau, ca un ecou mult mai apropiat de noi a acestei poziții, amintim scandalul provocat de afirmația șocantă făcută de cunoscutul compozitor Karlheinz Stockhausen, care a numit atentatul terorist asupra World Trade Center din New York „o operă de artă”).

⁶ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 625

⁷ *Ibidem*, pp. 628-629

⁸ *Ibidem*, p. 630

Trebuie să mai adăugăm faptul că ideea unui domeniu estetic, total separat de viață, este o noțiune specific occidentală. Autonomia artei este o ideologie care apare în jurul anului 1800, iar ca orice ideologie, are o istorie. Vom urmări această evoluție pe trei paliere: ca parte a proiectului iluminist, impunerea acestuia în Franța anilor 1830 și în relația sa echivocă, dar esențială, cu cealaltă ideologie determinantă pentru constituirea modernității estetice, avangardismul.

Originile iluministe ale autonomiei artei

Arta este o „invenție” a secolului al XVIII-lea. Bineînțeles că diferitele arte individuale sunt la fel de vechi ca însăși civilizația umană, iar speculațiile despre ele și despre relația dintre ele datează din antichitatea clasică. Totuși, așa cum arată printre alții Paul Oskar Kriesteller, abia în secolul al XVIII-lea artele au început să fie considerate ca fiind un domeniu distinct, aparte față de meșteșuguri, științe și alte activități umane. Citez din concluzia eseului său „The Modern System of the Arts”: „Punerea artelor vizuale în același grup cu poezia și muzica, și anume în sistemul artelor frumoase cu care noi suntem familiarizați, nu exista în Antichitatea clasică, Evul Mediu sau Renaștere. Cu toate acestea, criticii au contribuit la constituirea sistemului modern al artelor, prin comparația pe care au făcut-o între poezie și pictură, precum și prin teoria imitației care stabilea o legătură între pictură și sculptură, poezie și muzică. Renașterea a adus cu sine emanciparea celor trei arte vizuale în fața meșteșugurilor; a multiplicat comparațiile dintre feluritele arte, mai ales dintre pictură și poezie, și, a pus bazele unui interes amatoristic pentru arte, înclinând să le aducă laolaltă din punctul de vedere al spectatorului, cititorului și ascultătorului mai degrabă decât al artistului. Secolul al XVII-lea a fost martorul emancipării științelor naturale, deschizând astfel calea unei mai evidente separări între arte și științe. Doar secolul al XVIII-lea, mai ales în Anglia și Franța, a produs tratate elaborate scrise de amatori, în care diferitele arte frumoase erau grupate împreună, comparate între ele și combinate într-o schemă bazată pe principii comune”⁹. Arta, în sensul ei modern, de înglobare a tuturor artelor frumoase, este produsul unui proces gradual de reconfigurare a activităților umane. Un moment important în acest laborios proces l-a constituit publicarea în 1747 a tratatului Abatelui Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un seul principe*. Distingând „artele mecanice” – care au ca obiectiv satisfacerea nevoilor oamenilor – de artele „a căror finalitate este plăcerea”, Batteux a încadrat muzica, poezia, pictura, sculptura și arta gesturilor sau a dansului în cea de-a doua categorie și le-a numit „arte frumoase”.

⁹ Paul Oskar Kriesteller, „The Modern System of Arts”, în *Problems in Aesthetics*, Morris Weiss (editor), Macmillan, New York, 1970, pp. 160-161

Deoarece arhitectura și elocvența nu păreau a-și găsi loc în nici una dintre aceste două categorii, el a statuat existența unei a treia categorii, intermediare, care combina obiectivele utilului cu cele ale plăcerii.

Batteux grupa împreună artele sub venerabilul concept al imitației. Scopul său era, așa cum chiar el susținea, cel de a demonstra că imitarea naturii este „obiectul comun” al artelor și că ele diferă între ele prin mijloacele pe care le folosesc – „culori, în cazul picturii”, „vorbiră” în cazul poeziei. „Noutatea rezidă – remarcă Tatarckiewicz – în denumirea de arte „frumoase” – și – mai mult, în reunirea într-o singură grupă a multor arte așa de diferite din atâtea puncte de vedere, ca artele plastice, arta cuvântului și muzica”¹⁰.

Pentru Batteux, ca de altfel pentru majoritatea criticilor neoclasiți, imitarea naturii implică automat idealizarea acesteia. Pentru a fi pe placul unei audiențe rafinate, artistul trebuie să lucreze asupra naturii, îmbunătățind-o. Derivat prin abstracție dintr-o clasă de particularități, acest compozit ideal se numește „natură frumoasă”. Arta, este deci pentru Batteux, imitarea unei naturi agreabile nouă, adică imitarea „naturii frumoase”.

Denumirea de „arte frumoase”, precum și împărțirea propusă de Batteux (excepție făcând cea de a treia grupă) a fost preluată în 1751 de D’Alembert în al său *Discours préliminaire la Encyclopedie*, după care a trecut și în celelalte limbi europene. În Germania, până la apariția în 1751 a primeia dintr-o serie impresionantă de traduceri, speculația nativă a lansat o nouă formă de filosofie care împărțea aceleași interese care îl inspiraseră pe Batteux. Această filosofie se vroia a fi o nouă știință, cea a „cunoașterii senzorială”, pe care fondatorul ei, Alexander Baumgarten, a numit-o „estetica”, având printre scopurile ei majore cel de a construi o teorie generală a artelor.

Publicarea în 1751 a tratatului intitulat *Aesthetica*¹¹ al lui Baumgarten, cel pe care Herder îl va numi „Aristotel al timpurilor noastre” și față de care Kant s-a simțit profund îndatorat, a deschis calea mutării centrului speculației asupra artei în Germania. Pentru a înțelege noutatea profundă pe care a adus-o această lucrare trebuie, înainte de a-l asculta pe Baumgarten, să ne oprim în câteva cuvinte asupra contextului în care se formează acesta. Opera filosofului german își extrage seva din două curente de gândire care se întâlnesc la începutul secolului al XVIII-lea în

¹⁰ Wladyslaw Tatarckiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 110

¹¹ Lucrarea lui Baumgarten a fost scrisă în limba latină, cunoscând o circulație resrănsă în epocă. De altfel se pare că nici până astăzi nu există o traducere integrală într-o limbă modernă. În limba română sunt traduse câteva fragmente în Anexa II a volumului lui Luc Ferry, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, Editura Meridiane, București, 1997, pp. 373-390

unul dintre cele mai importante centre universitare germane, Universitatea din Halle. În primul rând, între anii 1700 și 1730, aici se afla cel mai important centru al pietismului german. Pietismul apărea la sfârșitul secolului al XVII-lea ca o mișcare reformatoare în sânul Bisericii Luterane, localizând esența creștinismului într-o relație personală, individuală, cu Dumnezeu, și mai puțin într-una rațională. Pietiștii erau ostili disputelor teologice sofisticate și încercau să personalizeze credința creștină prin întărirea unei trăiri individuale. Adresându-se sensibilității și nu rațiunii, ei considerau sentimentul ca fiind cea mai importantă facultate umană. Dar, Universitatea din Halle nu a fost doar principalul centru al pietismului, ci și unul dintre centrele importante ale mișcării raționalist-iluministe, aici predând după 1706 Christian Wolff, figura cea mai influentă a Iluminismului german. Pentru Wolff și discipolii săi, modelul cunoașterii perfecte și complete era matematica sau mecanica. Aplicarea riguroasă a modelelor matematice promitea o cunoaștere clară, carteziană. Matematica și științele naturale devin astfel unitatea de măsură pentru orice altă formă de cunoaștere. Prin contrast, percepțiile sensibile (*aistheta*) pot duce doar la concepte „confuze” (*cognitio confusa*) care nu au luciditatea și distincția necesare unei cunoașteri „reale”. Prin urmare, atât iluminismul predicat de Wolff, cât și pietismul, stabileau o ierarhie a facultăților umane, diferența constând în faptul că, în vreme ce primul privilegia gândirea logică și capacitatea de a dezvolta concepte clare, al doilea se concentra asupra trăirii, plasa sentimentul în vârful ierarhiei facultăților și se arăta ostil față de gândirea logică și de abstractizare în general.

Format în acest mediu, la confluența celor două curente de gândire, Baumgarten a devenit conștient de faptul că nici unul nu poate explica omul în integralitatea sa. „Meritul istoric decisiv al lui Baumgarten”, este de părere Ernst Cassirer, constă în faptul că: „El nu a fost doar unul dintre conducătorii logicii scolastice pe care o stăpânește cu virtuozitate în toate aspectele sale, ducând-o până la perfecțiunea formală, ci realizarea sa conceptuală constă în faptul că, în tocmai această perfecțiune, el a fost conștient de *limitele* ei sistematice de conținut. Din conștiința acestei limite, el a ajuns la realizarea sa originală, a pus bazele filosofice ale esteticii”¹². Astfel, Baumgarten pornește în căutarea unei a treia poziții care să reconcilieze rațiunea și sensibilitatea. Primul lucru pe care l-a făcut a fost cel de a pune sub semnul întrebării însăși legitimitatea oricărei tentative de a construi o ierarhie a facultăților umane. Filosoful german pune sub semnul întrebării premisa conform căreia cunoașterea trebuie să fie exclusiv logico-rațională, că nu pot să existe și alte forme complementare de cunoaștere care să fie legitime.

Din punctul de vedere al teoriei cunoașterii, Baumgarten se concentrează asupra zonei discreditate a percepției confuze și indistincte. El păstrează termenul

de „confuz”, dar fără ca acesta să mai aibă conotațiile negative pe care le avea la Woolf. Există, este de părere Baumgarten, o importantă zonă a experienței umane care nu poate fi captată de gândirea logică. Estetica va fi tocmai sfera în care cunoașterea rațională nu poate juca nici un rol, din contră, ea poate avea aici doar un efect negativ. Baumgarten introduce aici termenul de „cunoaștere senzorială” (*cognitio sensitiva*), al cărei scop este cel de a capta particularul în diversitatea și complexitatea relațiilor și conexiunilor acestuia. Abundența, bogăția și magnitudinea ființei poate fi prezervată în specificitatea ei și trebuie să evităm reducția conceptuală. Cel mai important mod de a atinge acest țel este *estetica*, percepția senzitivă și cultivarea puterilor interioare ale reprezentării.

Estetica lui Baumgarten ne apare deci ca fiind filosofia unei modalități specifice de circumscriere a realității, înrădăcinată în experiența senzorială și în reprezentare. Ideea fundamentală a lui Baumgarten, remarcă Luc Ferry, „... este că în om există, atâta timp cât el nu ar putea percepe lumea în alt fel decât prin sensibilitate, un *analogon rationis*, o facultate – sau un ansamblu de facultăți – care constituie pentru lumea sensibilă analogul a ceea ce constituie rațiunea pentru lumea inteligibilă”¹³. Iată de ce definiția pe care o dă Baumgarten esteticii, în chiar primul paragraf al tratatului său – „Estetica (teorie a artelor liberale, doctrină a cunoașterii inferioare, artă a gândirii frumoase, artă a analogului rațiunii) este știința cunoașterii sensibile”¹⁴. – legitimează astfel „ideea că punctul de vedere al omului, ca ființă limitată, devine și el demn de o considerare specifică”¹⁵.

Apariția esteticii, alături de cea a istoriei artei, a reflectat dezvoltarea practicii de producere a artelor frumoase, ca tot mai detașată de contextul lor funcțional anterior și a jucat un rol crucial în definirea acestei practici, ca opuse conceptual meșteșugului. Acest lucru poate fi observat, de exemplu, în „dezbateră cititului” purtată în mediul scriitorilor germani de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care apare în urma creșterii comenzii pentru lecturi „ușoare” – poezie bazată pe forme populare, periodice, romane gotice și de dragoste, multe scrise special pentru publicul feminin. Această dezvoltare a fost văzută de scriitorii „serioși”, dependenți și ei în mare măsură de piață, ca semn al unei degenerări culturale, datorată orientării comerciale a producției literare. Provocarea lansată de această *Trivialliteratur*, a

¹² Ernst Cassirer, *Filosofia Luminilor*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 17

¹³ Luc Ferry, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, Editura Meridiane, București, 1997, p. 86

¹⁴ Baumgarten, *Aesthetica* (Traducerea primelor paragrafe și a capitolului despre adevărul estetic), în Luc Ferry, *op. cit.*, p. 375

¹⁵ Luc Ferry, *op. cit.*, p. 87

avut o influență importantă asupra formării teoriei estetice, întărind accentul pus pe structura și originalitatea compoziției, pe distanța estetică, precum și, bineînțeles, pe caracterul non-comercial al „adevăratei” opere de artă.

În sistemul filosofic al lui Immanuel Kant, contemporan cu această dispută, experiența frumosului ocupă un loc esențial, cel al progresului spiritual al umanității în direcția realizării naturii noastre raționale. Trăsătura care este, în ochii lui Kant, esențială pentru artele frumoase (ca opuse celor care sunt doar „agreabile”, cum ar fi conversația sau jocurile), implică o opoziție nu doar față de „mecanic” sau manual, ci și față de răsplata financiară. Principiul de bază este că „ar trebui să numim artă doar producerea a ceva prin intermediul libertății, adică printr-o voință liberă care-și întemeiază acțiunile sale pe rațiune”¹⁶.

Kant distinge de asemenea, în mod clar, arta de știință. Libertatea implică, pe de o parte, absența guvernării prin reguli, caracteristică științei. Artă este produsul geniului creativ, pentru care pregătirea tehnică și imitarea anticilor servesc la modelarea unui suflet care produce în mod spontan forme noi. Acest lucru se întâmplă pentru că „geniul este originalitatea exemplară a dotării naturale a unui subiect, manifestată în utilizarea *liberă* a facultăților de cunoaștere”¹⁷. Accentul pus pe un exercițiu al rațiunii specific artelor stabilește autonomia acestora: ele trebuie conduse nu de motivații externe naturii lor formale ci de principii proprii sferei artei.

Artă trebuie distinsă în același mod și de meșteșug. În vreme ce în primul caz avem de-a face cu „artă liberă”, adică cu o artă care poate doar să devină utilă (i.e. reușește) dacă este interpretată, cu alte cuvinte cu o ocupație care este agreabilă în sine, în cel de-al doilea caz avem de-a face cu o „artă mercenară”, care este dezagreabilă și care ne atrage doar prin efectul ei, astfel încât oamenii pot fi constrânși de ea.

Aceste amănunte evocă elemente fundamentale ale teoriei kantiene a gustului, ca „facultatea de apreciere a unui obiect sau a unei reprezentări printr-o plăcere sau neplăcere, *fără nici un interes*”¹⁸. Conceptul de „interes” include atât moralitatea (avem un interes în a face binele), cât și sensul comun în secolul al XVIII-lea al cuvântului, care, ne spune A. O. Hirschman „se centrează asupra avantajului economic ca central pentru semnificația lui”¹⁹. Domeniul contemplativ

¹⁶ Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 198

¹⁷ *Ibidem*, p. 212

¹⁸ *Ibidem*, p. 103

¹⁹ A. O. Hirschman, *The Passions of the Interests*, Princeton University Press, Princeton, 1977, p.

al esteticii este pus astfel în contrast cu domeniul acțiunii: atât cu cel al binelui, obiect al rațiunii practice, cât și cu cel al „agreabilului” (plăcere a simțurilor), al acelor lucruri care răspund unor nevoi „materiale”.

Tratamentul pe care-l aplică Kant naturii artei implică o sinteză complexă a mai multor sensuri identice. Producerea de lucruri frumoase trebuie să aibă un caracter „aristocratic”, opus muncii. Ideea de „joc” este centrală, deoarece opusul ei este „munca”. Conceptul de „muncă” implicat aici este cel de activitate plătită: arta trebuie să fie liberă în două sensuri, incluzând faptul că „ea nu trebuie să fie plătită și, ca atare, o muncă a cărei cantitate să poată fi apreciată, impusă sau plătită în funcție de o anumită unitate de măsură” și în sensul că „sufletul are o îndeletnicire și-l înviorază fără a urmări alt scop în afara ei (indiferent de plată)”²⁰.

De altfel, modul în care formulează Kant problema autonomiei artei este în general considerată ca definitivă: „Numim agreabil ceea ce ne *desfată*, frumos ceea ce *ne place* pur și simplu, bun ceea ce este *apreciat*, aprobat, adică un lucru căruia i se atribuie o valoare obiectivă. (...) Se poate spune că dintre cele trei feluri de plăcere, cea pe care frumosul o produce gustului este singura plăcere dezinteresată și *liberă*; căci nici un interes, nici cel al simțurilor, nici cel al rațiunii, nu ne constrânge să ne dăm adeziunea. (...) Gustul este facultatea de apreciere a unui obiect sau a unei reprezentări printr-o plăcere sau neplăcere, *fără nici un interes*. Obiectul unei astfel de satisfacții se numește *frumos*”²¹.

Din moment ce munca, în forma ei de activitate plătită, este marcată de caracterul antiartistic al culturii mercenare, nu e surprinzător faptul că jocul va ajunge să încarneze impulsul estetic. Această temă va fi preluată și dezvoltată la sfârșitul secolului al XVIII-lea de Schiller în celebrele sale *Scrisori privind educația estetică a omului*. „Caracterul epocii de față”, scrie Schiller, este stabilit printr-un „contrast ce se observă între forma actuală a omenirii și forma veche, cu deosebire la greci”.

Odată cu diviziunea muncii, personalitatea umană unificată a anticilor s-a fragmentat, astfel încât „... omul însuși nu se formează decât ca fragment; neavând în urechi decât zgomotul monoton al roții pe care o învârtește, nu-și mai dezvoltă niciodată armonia ființei și, în loc să imprime naturii sale pecetea umanității, devine amprenta vie a ocupației căreia i s-a dedicat și a științei pe care o cultivă”²². Atunci când o societate „... vrea ca, în exercițiul acestor atitudini particulare, subiectul să

²⁰ Kant, *op. cit.*, p. 216

²¹ *Ibidem*, pp. 102-103

²² Friedrich Schiller. „Scrisori privind educația estetică a omului”, în Friedrich Schiller, *Scrisori estetice*, Editura Univers, București, 1981, pp 236, 265

câștigate ceea ce ea îngăduie să piardă în extensiune, ne mai putem oare mira că celelalte facultăți și predispoziții ale sufletului sunt neglijate pentru cultivarea excesivă a ceea ce aduce onoare și profit?”²³ Dacă arta vrea să constituie instrumentul educării și eliberării umanității, ea trebuie să opună rezistență forțelor caracteristice ale epocii prezente. Artistul trebuie să se protejeze împotriva modernității: „Artistul este, într-adevăr, fiul epocii sale, dar rău de el dacă este și discipol sau mai cu seamă favorit al ei”²⁴. Dimpotrivă, artistul trebuie „să-și ridice privirile spre demnitatea proprie și spre legi; să nu și le plece spre fericire și nevoi”²⁵. Gustul, prin cultivarea armoniei în individ, va aduce armonia în societate. Furnizând o experiență spirituală a lumii fizice, artistul deschide un domeniu al experienței în care interesele rațiunii sunt reconciliate cu interesele simțurilor. Estetica restabilește în primul rând armonia individului cu sine însuși, prin reconcilierea aspectelor contradictorii ale naturii fiecărui individ. „Cultura estetică” despre care vorbește Schiller, nu trebuie înțeleasă doar ca o cultivare a gustului pentru frumos, ci ca invocând un concept de om în general, ca producător de forme, iar, în particular, ca producător de forme în sine prin intermediul unei activități estetice care transcende determinările economice și politice. Artă devine astfel promisiunea unei viitoare fericiri a umanității dar chiar și în condițiile prezente ea oferă o înfățișare ideală care înobilează realitatea cotidiană.

Schiller punctează aici un conflict aflat la baza practicii artistice moderne – acela că statutul de marfă al operelor de artă depinde de faptul că ele prezintă un interes superior circulației mundane. Fundamentală pentru această practică este ideea că producția de artă diferă de toate celelalte tipuri de producție prin libertatea ei față de piață. Așadar arta este ca jocul, nu ca munca; ea este un efort pur creativ, nu constrâns de un proces mecanic; ea este „dezinteresată”, nepropunându-și satisfacerea unor nevoi materiale. În realitate, ridicarea artei la statutul de autonomie implică înlocuirea muncii artistului, proprie ordinii patronajului premodern, cu producția pentru piață. Nu trebuie să ne surprindă deci faptul că „iluzia încântătoare” a separării artei față de cultura comercială care de fapt o produce în forma modernă, s-a dovedit a fi imposibil de susținut până la capăt, și că istoria acestei instituții i-a văzut pe artiști, până în zilele noastre, oscilând între revendicarea unei chemări mai înalte și nemulțumirea exprimată față de plata insuficientă pentru practica lor.

²³ *Ibidem*, p. 266

²⁴ *Ibidem*, p. 275

²⁵ *Ibidem*, p. 276

Esențială pentru conceptul autonomiei artei nu este deci doar eliberarea artelor de funcțiile lor sociale anterioare, ci și separarea conceptuală față de cotidian sub influența interesului economic.

„Galicizarea” lui Kant și enunțarea doctrinei autonomiei artei

În 1805, anul morții lui Schiller, ideologia autonomiei artei nu se regăsea nicăieri în Europa. Intelectualii francezi nu au avut acces la gândirea filosofică germană, la cea a lui Kant în special, până târziu în 1835 când apare prima traducere la *Critica rațiunii pure* și abia în 1846 la *Critica facultății de judecare*. Cu toate acestea, elemente ale gândirii sale (ediții trunchiate, cărți de popularizare, etc.) își fac simțite prezența în mediile literare franceze cu mult înainte de aceste date, stârnind dispute aprinse. Ideile lui Kant erau însă pe această cale reduse la un set de fraze și de sloganuri care făceau practic imposibil accesul la adevărata sa gândire. „Galicizarea” lui Kant a început în vremea lui Napoleon, în mediul unor scriitori francezi progresiști exilați în Germania. Printre acești *émigrés* se distingea figura lui Benjamin Constant, cunoscut astăzi mai mult datorită romanului său romantic *Adolphe*. În jurnalul său, într-o însemnare datând din 1804, găsim prima ocurență a unei sintagme care va deveni celebră, *l'art pour l'art*: „*L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art. Mais l'art atteint un but qu'il n'a pas.*” [Artă de dragul artei, fără nici un scop, căci orice scop denaturează arta. Dar arta atinge un scop pe care nu-l are.] Avem de-a face aici, în mod evident, cu o comprimare rudimentară a esteticii kantiene, aceasta fiind forma sub care ea i-a cucerit pe francezi, cel puțin până la apariția primelor traduceri serioase.

Remarcabil este faptul că în Franța ideile literare au tins mereu să se dezvolte într-o strânsă legătură cu partizanatul politic. Astfel, în prima sa fază, doctrina autonomiei artei a aparținut unor autori apropiați de stânga antimonarhistă. Cel care a conferit autoritate acestei doctrine a fost Victor Hugo. În prefața la piesa sa *Cromwell*, Hugo furniza romanticilor francezi un adevărat manifest anticlasicist, luând apărarea libertății artistice: „Să dăm cu ciocanul în teorii, în „poetici” și în sisteme. Să aruncăm jos vechea tencuială ce ascunde fațada artei”²⁶. În mod similar, în prefața la *Hernani* poetul scria următoarele: „Romantismul ... nu e decât liberalismul în literatură. [...] Libertatea în artă, libertatea în societate, iată îndoitul țel către care trebuie să tindă, în același pas toate spiritele consecvente și logice ... [...] ... libertatea literară este fiica libertății politice. Acest principiu este al secolului și va triumfa. [...] ... iată-ne

²⁶ *Arte poetice. Romantismul*, Coordonarea volumului Angela Ion, Editura Univers, București, 1982, p. 297

ieșiți din vechiul tipar social; cum să nu părăsim și vechiul tipar poetic? Unui popor nou îi trebuie o artă nouă”²⁷. Odată cu revoluția liberală din iulie 1830, arena politică a fost definitiv câștigată de noile forțe sociale dar acest lucru a contrazis în scurtă vreme inspirata viziune a lui Hugo asupra unei literaturi fără reguli.

Victoria noilor forțe sociale a însemnat apariția unui întreg nou set de reguli dictate de cultura pieței literare. După 1789 mecanismul instituțional literar european a început să sufere schimbări majore. Sub Vechiul Regim arta a existat aproape exclusiv sub influența patronajului princiar. Ludovic al XIV-lea, de exemplu, a pus bazele unui sistem extrem de minuțios, aducând din Italia echipe de sculptori și pictori și găzduindu-i în jurul palatului de la Versailles. Marele dramaturg Jean Racine era în mod oficial istoricul curții în vreme ce Corneille purta titlul de „mare tapițer”. Conform lui Balzac, înainte de revoluție „șapte din doisprezece scriitori primeau pensii considerabile, plătite de suverani străini, de curte sau de regim”²⁸. Înainte de 1800, producția editorială era aproape în totalitate o afacere preindustrială. În Franța aveau aprobare de funcționare doar treizeci și șase de tipografii iar cărțile erau tipărite într-un număr mic de exemplare (cel mult 1000). Lucrurile aveau însă să se schimbe extrem de rapid odată cu industrializarea producției de carte. (Anul 1789 este un an extrem de important și în această privință, dacă ne gândim la faptul că în acest an a fost inventată de către Nicolas Louis Robert prima mașină de făcut hârtie.) Motivul fundamental era unul de natură strict economică: a produce atât cât să se satisfacă cererea de lectură a noii clase de mijloc, care, în mod cert mai puțin sofisticată în ceea ce privește gusturile sale literare decât aristocrația pe care a înlocuit-o, era mult mai avidă în cea ce privește cantitatea.

Conjunctura demografică, economică și tehnologică a determinat o creștere spectaculoasă care se regăsește cu precădere în două categorii literare: jurnalismul și ficțiunea. Brusca, în secolul al XIX-lea, poezii ajung într-un total dezavantaj față de noul sistem de producție și distribuție literară. Ei se văd marginalizați în urma triumfului noilor tehnologii, la fel cum se va întâmpla nu peste mult timp și cu pictorii în urma apariției fotografiei. Gustul burgheziei, format de lectura jurnalelor și a foiletoanelor, favoriza proza. Jurnalul, cel mai important mediu verbal al burgheziei, pune accentul pe conținutul informațional eficient și nicidecum pe eleganța stilistică și lingvistică a poeziei. Toate secțiunile acestuia erau menite a fi citite repede și apoi abandonate. În astfel de condiții, o piesă „non-informațională” cum este un poem, nu avea nici o funcție relevantă.

²⁷ *Ibidem*, pp. 302-303

²⁸ Apud James Smith Allen, *Popular French Romanticism*, Syracuse University Press. 1981, p. 89

În acest context apare, probabil pentru prima dată în istorie, motivul poetului în suferință, al cărui talent este neglijat, exploatat sau chiar ridiculizat. În ultima strofă a celebrei sale poezii *Albatrosul*, Baudelaire îl compară în mod explicit pe poet cu „... prințul vastei zări/ Ce-și râde de săgeată și prin furtuni aleargă;/ Jos pe pământ și printre batjocuri și ocări/ Aripile-i imense l-împiedică să meargă”²⁹. Portretul clasic al industrializării producției și comercializării de carte, apariția jurnalismului și declinul poeziei este poate cel mai bine surprins de către Balzac în romanul său *Iluzii pierdute*, publicat în 1839. Eroul principal al romanului este Lucien de Rubempré, un tânăr ambițios care vine la Paris visând la faimă și aducând cu sine un manuscris conținând un ciclu de poeme, care, conform altor personaje ale romanului, este mult mai valoros decât majoritatea a ceea ce se publica. Descurajat însă de editori, tânărul se lansează cu succes în jurnalism, intrând astfel într-o lume strălucitoare dar profund coruptă.

Șocul noii piețe literare și indiferența acesteia față de poezie l-au determinat în 1836 pe Théophile Gautier să scrie prefața la romanul său erotic *Mademoiselle de Maupin*. Produs al unui climat de aprinse dezbateri estetice, eseul extrem de ironic al lui Gautier constituie primul manifest matur al doctrinei *l'art pour l'art*. Deși este posibil ca scriitorul francez să nu fi fost conștient de acest lucru, eseul era construit pe acea versiune popularizată și simplificată a esteticii kantiene care devenise un bun comun în mediile literare pariziene. Într-un pasaj des citat el scrie următoarele: „Un lucru cu adevărat frumos e acela care nu poate servi la nimic; tot ce este util e urât, căci este expresia unei nevoi și nevoile omului sunt triviale și dezgustătoare ca și biata și infirma sa natură. Locul cel mai util într-o casă este latrina”³⁰. Într-un limbaj ironic, Gautier lansează o serie de atacuri la adresa tehnologizării și a obsesiei epocii față de progresul material: „Utilitate: ce-i cuvântul acesta și la ce folosește?”³¹ „Nu, imbecililor, nu, cretinilor și gușaților ce sunteți, o carte nu e o supă cu gelatină; un roman nu este o pereche de cizme fără cusătură, un sonet nu-i o seringă care injectează mereu; o dramă nu-i o cale ferată, toate aceste lucruri esențialmente civilizatoare și care fac omenirea să înainteze pe calea progresului. [...] Dintr-o metonimie nu-ți faci o scufie de lână, nu te încalți cu o comparație în loc de pantofi, nu te poți folosi de o antiteză drept umbrelă ...”³².

²⁹ Charles Baudelaire, *Albatrosul*, în Charles Baudelaire, *Florile răului*, Ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1978, p. 11

³⁰ Théophile Gautier, *Domnișoara de Maupin*, Editura Univers, București, 1976, p. 47

³¹ *Ibidem*, p. 45

³² *Ibidem*, p. 43

Baudelaire va evoca și el, tot în mod ironic, acest mod de gândire, în eseu sugestiv intitulat „Expoziția universală, 1855”: „Întrebați-l pe orice bun francez, ce citește ziarul său de zi cu zi în cafeneaua sa, ce înțelege prin progres, și vă va răspunde că progresul e aburul, electricitatea și iluminatul cu gaz, miracole neștiute de romani, și că aceste descoperiri depun cea mai bună mărturie în favoarea superiorității noastre față de antichitate, într-atât i-a fost năpădit nefericitu-i creier de tenebre și într-atât de bizar i s-au amestecat aici ideile de ordin material și cele de ordin spiritual! Bietul om a fost atât de americanizat de filosofii lui zoocrați și industriali încât i-a pierit ideea că există diferențe caracteristice între lumea fizică și lumea morală, între natural și supranatural”³³.

Truimful separatismului estetic în Franța ne apare astfel ca fiind rezultanta a trei factori cheie: difuziunea și distorsionarea ideilor kantiene, opoziția tinerilor scriitori la neoclasicismul Restaurației și apariția industrializării care a avut drept efect marginalizarea poetului în contextul pieței literare. Până la sfârșitul secolului, doctrinele care se vor revendica de la *l'art pour l'art* vor deține un rol privilegiat în poezia franceză, iar conceptul va fi adoptat și de către romancierii iar apoi de către pictori.

O contribuție determinantă la disputa purtată la sfârșitul secolului al XIX-lea în jurul autonomiei artei au avut-o doi reprezentanți ai culturii engleze: Walter Pater și Oscar Wilde. Pater, reprezentantul cel mai important al estetismului victorian din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, este autorul celebrei lucrări *The Renaissance* (1867), în prefața căreia el pornește prin a pune următoarele întrebări: „Ce înseamnă acest cântec sau tablou, această personalitate interesantă din viață sau dintr-o carte, pentru mine? Ce efect produce asupra mea? Îmi face plăcere? Cum este natura mea modificată de către această prezență și sub influența ei?”³⁴. Pentru Pater, „toate operele de artă ... sunt forțe și energii care produc senzații plăcute, fiecare dintre ele de un fel mai mult sau mai puțin specific sau unic”³⁵. În capitolul intitulat „Școala lui Giorgione”, criticul englez subliniază în repetate rânduri că: „Orice artă aspiră permanent la condiția muzicii.” – frază care va fi atât de des reluată ulterior. Ceea ce este cu adevărat artistic într-un poem sau într-o pictură, crede Pater, nu sunt atât aspectele descriptive și meditative, cât ritmul, culoarea și cântecul. El recunoaște că poezia „... își poate găsi o funcție nobilă și pe deplin

³³ Charles Baudelaire, „Expoziția universală 1855. Art frumoase”. în Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 174

³⁴ Walter Pater, *Renașterea*. Editura Univers. București, 1982, p. 6

³⁵ *Ibidem*

justificată în transmiterea unor aspirații morale sau poetice, așa cum se întâmplă deseori în poezia lui Victor Hugo. În astfel de cazuri este destul de ușor ca mintea să deosebească între materie și formă ...”. În cele din urmă însă, el insistă asupra faptului că „tipurile ideale de poezie sunt cele în care această deosebire este redusă la *minimum* ...”. De pe o astfel de poziție el formulează argumentul pe care îl consideră ca fiind suprem: „Arta, deci, se străduiește astfel să devină independentă de inteligența pură, să devină subiect al percepției pure, să scape de îndatoririle ei față de subiect sau material, exemplele ideale de poezie și pictură fiind cele în care elementele constitutive ale compoziției sunt atât de sudate între ele încât materialul sau subiectul nu mai frapează doar intelectul; nici forma numai urechea sau ochiul, ci forma și subiectul, în unitatea sau identitatea lor, acționează unitar asupra „intelectului imaginativ”, cea facultate complexă pentru care fiecare gând și senzație se naște geamăn cu analogul sau simbolul său sensibil”³⁶.

Ceea ce a făcut însă din această carte un adevărat manifest al estetismului de sfârșit de secol XIX, sunt paginile cu care își încheie Pater cartea, grupate sub forma unei concluzii. Ceea ce surprinde chiar de la început este poziția extrem de relativistă, formulată în chiar primele rânduri ale acestei concluzii: „A devenit din ce în ce mai mult o tendință în gândirea modernă să considerăm toate lucrurile și principiile lucrurilor ca moduri sau mode inconstante”. El descrie chiar și viața fizică și identitatea personală ca fluctuantă și iluzorie, ca neavând nici un adevăr stabil și fix. Tot ce rămâne este „încăperea îngustă a gândirii individuale”; și toate impresiile noastre sunt, în mod similar, impresiile „individului în izolarea sa, fiecare spirit păstrându-și propriul vis despre lume ca pe un prizonier solitar”³⁷. Confruntat cu această panoramă, Pater crede că poate trage următoarea concluzie: „Să arzi mereu cu această flacără intensă, ca de gemă, să menții acest extaz – iată succesul în viață. [...] Cu acest sentiment al splendorii trăirii noastre și a teribilei sale caducități, adunând tot ceea ce suntem într-un singur și disperat efort de a vedea și atinge, nu vom mai avea deloc timp să facem teorii despre lucrurile pe care le vedem și le atingem. Ceea ce avem de făcut este ca întotdeauna să încercăm cu curiozitate opiniile noi și să ne atragem noi impresii, să nu fim niciodată împăcați cu o filosofie comodă ca cea a lui Comte, sau a lui Hegel, sau chiar ca a noastră. [...] Teoria sau ideea sau sistemul care ne cere să sacrificăm o parte din trăire, având în vedere un interes la care nu avem acces, sau vreo teorie abstractă pe care nu am identifica-o cu noi, sau ceva doar convențional – toate acestea nu au nici un drept real asupra noastră”³⁸.

³⁶ *Ibidem*, pp. 119-122

³⁷ *Ibidem*, p. 202

³⁸ *Ibidem*, pp. 203-204

Relația cauzală transpare cu suficientă claritate: din moment ce toate celelalte realități s-au dovedit a fi fluctuante și instabile, Pater celebrează plăcerea estetică ca pe un scop în sine. Cunoașterea este incertă; angajamentul față de orice idee stă pe un teren incert; unica soluție viabilă care rămâne este cea a unui *carpe diem* al sufletului.

Deși profund îndatorat lui Pater, cel care va fi considerat drept purtătorul de cuvânt al artei pure, va fi Oscar Wilde. Succesul de care s-a bucurat acesta, nu numai printre englezi, ci poate chiar mai mult printre francezi, a făcut ca doctrina autonomiei artei să atragă de partea sa mai mulți aderenți ca niciodată înainte. Deși nu aduce aproape nimic în plus față de Pater, avantajul lui Wilde a constat în modul în care a tradus ideile acestuia. În vreme ce Pater era solemn și fără umor, Wilde era spiritual, scilicet și ironic. În vreme ce Pater se adresa unui public restrâns în Oxfordul în care a locuit și predat aproape întreaga sa viață, Wilde strălucea în mijlocul saloanelor londoneze și pariziene.

Cele mai importante texte asupra estetismului ale lui Wilde datează din anii 1889-1891. Este vorba în special despre eseurile „*The Decay of Lying*” și „*The Critic as Artist*”, ambele scrise în foma dialogului. În primul dintre aceste eseuri recunoaștem pe de o parte o noțiune tradițională de artă, exprimată de Cyril în următoarele cuvinte: „Arta exprimă temperamentul epocii și spiritul timpului ei, condițiile morale și sociale care o înconjoară și sub a căror influență a fost produsă.” Într-un total dezacord cu această opinie, Vivian, care exprimă punctul de vedere al lui Wilde, susține dimpotrivă că: „Arta nu se exprimă niciodată decât pe sine însăși. Acesta este principiul esteticii mele noi”³⁹. Arta, susține el în continuare, „... are o viață independentă, așa cum are și Gândirea, și se dezvoltă numai după direcții ce-i sunt proprii”⁴⁰ – principiu care va deveni axiomatic pentru teoria literară occidentală după 1950.

Separatismul estetic este împins și mai departe de către Wilde. Astfel, într-una dintre cele mai des citate aserțiuni ale lui Vivian se spune că: „Arta își are propria-i perfecțiune înlăuntru și nu în afara ei înșiși. Nu trebuie judecată după nici un criteriu extern de asemănare. Ea e un văl, mai curând decât o oglindă”⁴¹. „Principiul general” pe care-l susține în mod paradoxal Wilde, este acela că: „Viața imită Arta mai mult decât imită Arta Viața ...” Asta deoarece: „Natura nu este mama noastră.

³⁹ Oscar Wilde, „Decăderea minciunii”, în Oscar Wilde, *Intențiuni*, Editura Univers. București, 1972, p. 60

⁴⁰ *Ibidem*, p. 68

⁴¹ *Ibidem*, p. 51

Ea este creația noastră. În creierul nostru prinde ea viață. Lucrurile există pentru că le vedem, iar ceea ce vedem, depinde de Artele care ne-au influențat. A privi înseamnă cu totul altceva decât a vedea un lucru. Atunci, și numai atunci, el începe să existe”⁴². Afirmatii similare, prezentate în aceiași termeni radicali, găsim și în eseul „*The Critic as Artist*”, scris în 1891. Aici – spre deosebire de cel anterior, în care Wilde s-a concentrat asupra creației artistice și a speculat asupra relației problematice cu Adevărul – el se oprește asupra problemei receptării artei și declară totala irelevanță a Frumosului față de Adevăr și Bine. Separatismul estetic apare ca fiind total: „sfera Artei și sfera Eticeii sunt absolut distincte și separate. De îndată ce apare o confuzie în această privință, revine Haosul”⁴³. Conformându-se gândirii iluministe, Gilbert, purtătorul de cuvânt al lui Wilde, susține că „există ... în noi, un simț al frumosului”, după care merge mai departe și proclamă această facultate ca fiind „aparte de celelalte simțuri și mai presus de ele, despărțit de rațiune și cu o semnificație mai nobilă ...”⁴⁴. Simțul frumosului, accentuează în repetate rânduri Gilbert, este superior celorlalte capacități mentale. Iată de ce, câteva pagini mai încolo, se face ultimul pas, anunțându-se că, de fapt „Estetica este superioară eticii. Aparține unei sfere mai spirituale. A discerne frumusețea unui obiect este punctul cel mai fericit pe care îl putem atinge. Chiar și simțul culorii este mai important, în dezvoltarea individului, decât simțul binelui și al răului”⁴⁵. Oscar Wilde a fost probabil primul teoretician care a mers până acolo încât să considere estetica superioară eticii și să pretindă că frumosul este mai important decât binele.

THE INTELLECTUAL ORIGINS OF THE ART'S AUTONOMY DOCTRINE ABSTRACT

The aim of this study is to trace the intellectual origins of the art's autonomy doctrine, probably the most important modern aesthetic doctrine. Therefore we take a look at the most important contributions of thinkers and writers belonging to the 19th century; however we argue that this doctrine did nothing else but to vulgarize one of Kant's ideas.

⁴² *Ibidem*, pp. 58-59

⁴³ Oscar Wilde, „Critical văzut ca artist”, în Oscar Wilde, *Intențiuni*, Editura Univers, București, 1972, p. 182

⁴⁴ *Ibidem*, p. 184

⁴⁵ *Ibidem*, p. 200