



# Sensul metafizic al artei la F.W.J. Schelling cu referire la artele plastice

---

**Rezumat al tezei de doctorat**

**Prof. Coordonator: Prof. Dr. Vasile Muscă**

**Candidat : Kun Dorina Angela**

## Cuprins

Introducere	3
I. Întemeierea artei în sistemul transcendențial	11
0. Principiul idealismului transcendențial	12
1. Sistemul filosofiei teoretice	16
2. Sistemul filosofiei practice	23
3. Sarcina filosofiei transcendentale	23
4. Deducția artei	25
5. Geniul	28
6. Artă între poezie și tehnică	30
7. Produsul artistic	31
8. Intuiția productivă	40
9. Intuiția intelectuală și estetică	41
II. Sensul metafizic al artei	44
1. Poziția artei în Univers	44
2. Deducția mitologiei. Mitologia ca materie a artei	51
3. Ontologia operei de artă	63
3. Sensul metafizic al muzicii	66
4. Sensul metafizic al picturii	75
5. Sensul metafizic al plasticii	86
6. Concluzii	102
7. Trecerea de la filosofia transcendențială la filosofia identității.	103
III. Estetica lui Schelling și pictura modernă	109
1. Un exercițiu despre cum ar interpreta Schelling pictura modernă	109
1. Expresionismul	110
2. Cubismul	119
3. Futurismul	127
4. Suprerealismul	137
5. Artă conceptuală	144
Concluzie	153
Index de tabel	163
Bibliografie	164

**Cuvinte cheie: estetică, artă plastică, filosofia artei, metafizică, mitologie, pictură, idealism transcendentă, expresionism, cubism, futurism, suprarealism, arta conceptuală.**

**Scopul cercetării :** În cadrul acestei cercetări doctorale ne-am propus două obiective principale: a) o *recuperare* a esteticii lui Schelling ca fiind o estetică esențialmente metafizică (importantă mai ales în România, afectată de un mare gol în această privință), cât și b) o *argumentare* în favoarea valabilității contemporane a acestei estetici, în lumina impasurilor și crizei de legitimitate a diferitelor forme de estetică modernă. Acest lucru implică fidelitate exegetică dar și o bază argumentativă.

**Inovația cercetării :** Trăvialul cel mai dificil a constat în analiza textelor primare, în limba germană, ale unui sistem filosofic extrem de elaborat și abstract. Inovația principală o reprezintă însușirea și aplicarea acestei estetici speculative de tip clasic în analiza unor forme de artă modernă radicală. Rezultatul acestei confruntări este, în lumina demonstrațiilor noastre, că estetica de tip metafizic explică foarte bine particularitățile pozitive și negative ale unei arte *anti-metafizice*, cum este arta modernă, fiind în continuare un reper fundamental al oricărei analize estetice fundamentale.

## **I. Estetica în filosofia transcendentă**

În tratatul său despre *Sistemul idealismului transcendentă* (1800), Schelling dezvoltă o confruntare cu idealismul transcendentă kantian. Astfel, el pornește de la marcarea termenilor dualismului kantian, dintre subiect și obiect, care însă acoperă o distincție paralelă mai profundă, și anume cea dintre aperccepție și lucrul în sine, ca și condiții simultane de posibilitate ale fenomenului propriu zis.

Cunoașterea presupune concordanța subiectivului și obiectivului. *Natura* este totalitatea obiectivului, *eul* este totalitatea subiectivului. Cel ce reprezintă este conștient, ceea ce este reprezentat este inconștient. Prin urmare, fie obiectivul primează (și atunci trebuie explicat cum i se adaugă subiectivul), fie subiectivul primează (și atunci trebuie explicat cum i se adaugă obiectivul). Singura soluție este *stabilirea unui punct în care identicul și sinteticul,*

*subiectul și predicatul, conceptul și obiectul să coincidă*. Dar reprezentarea este subiectivul, iar existența e obiectivul. Singurul punct de coincidență este subiectivul care își devine sieși obiect, adică punctul conștiinței de sine. Acesta este și identic și diferit totodată, integrând astfel într-o unitate dualitatea kantiană rigidă. Soluția lui Schelling este, prin urmare, că pe orizontală nu avem o soluție. Abia *între și deasupra* celor două lumi, cea reală și cea ideală trebuie să existe o *armonie prestabilită*, iar aceasta armonie este de neconceput fără *identitatea și indiferența originară a celor două activități* - cea care produce inconștient obiectivul (lumea) și cea care manifestă conștient subiectivul (voința). Natura apare astfel, ca fiind produsă conștient, dar și ca o operă a unui mecanism orb. Obiectul, acest *opus* care e găsit în fața eului pare, desigur, a fi *altceva* decât eul - și așa și trebuie să apară, *ca și cum* în eu ar fi admis ceva ce nu aparține eului. Însă doar eul e temeiul oricărei admiteri, și, la un alt nivel, noi, cei care filosofăm, știm că faptul de a fi limitat al obiectivului are temeiul în subiectiv, însa eul intuitiv nu poate intui și să se intuiască în același timp ca intuitiv.

Necesitatea unui principiu al idealismului derivă, în consecință, din imposibilitatea ca între subiectiv și obiectiv să existe o exterioritate originară. Dar coincidența opușilor este posibilă numai prin *medierea* unui *singur principiu*, principiul oricărei științe. Altfel avem o separație originară care nu va putea fi traversată pentru a obține un termen din altul. Soluția acestui monism-dual ne este prezentată ca fiind singura capabilă să explice consecvent mecanismul eului. Filosofia este abia atunci desăvârșită pentru Schelling, atunci când va demonstra acest postulat al identității dintre activitatea inconștientă și cea conștientă în sfera subiectivului (nu doar în sfera obiectivului, adică în natură). Or, spune Schelling, această activitate unificată se manifestă în *subiect* (nu în natură) doar în **artă**:

“Lumea obiectivă este doar poezia originară, încă inconștientă, a spiritului; organon-ul general al filosofiei - și cheia de boltă a întregului ei edificiu – *filosofia artei*”<sup>1</sup>

Între filosofia teoretică, cea care dezvăluie geneza și structura naturii și filosofia practică, cea care dezvăluie geneza și structura libertății există un gol. Produsul inconștient al naturii și produsul liber al voinței se află într-o opoziție. Dar acest lucru nu este posibil având în vedere deducțiile anterioare privitoare la necesitatea unui principiu. Ca să înțelegem unde

---

<sup>1</sup>Schelling, F.W.J. *Sistemul idealismului transcendențial*, Humanitas, 1995, pag. 21. A se compara cu: “Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewusste Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie – und Schlussstein ihres ganzen Gewölbes – die Philosophie der Kunst” (Schelling, F.W.J. *System des Transzendentalen Idealismus*, in Werke. Band 9,1. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005, S. 40)

comunică cele două lumi, Schelling arată că trebuie să identificăm un produs care are atributele ambelor produse anterioare, și care obiectivează unitatea naturii și libertății. Aici trebuie să avem unitatea inconștientului și a conștiinței invers decât în natură. Natura începe inconștient, dar sfârșește conștient. Activitatea căutată trebuie să înceapă conștient și să se termine inconștient. În acest produs activitatea liber-conștientă și cea necesar-inconștientă trebuie să fie unite, însă această unitate trebuie reflectată de conștiință. Aceasta este, spune Schelling, tocmai activitatea artistică, iar produsul căutat e tocmai produsul artistic. Intelectul va recunoaște identitatea din acest produs când acesta va fi finalizat, adică împlinit. Atunci separația din produs dispare, iar efectul acestei dispariții produce o infinită satisfacție inteligenței care recunoaște în cele din urmă identitatea când opoziția se închide. Dar această satisfacție coincide cu încetarea manifestării libertății, care a inițiat actualizarea produsului. Inteligența va constata obiectivitatea produsului, ieșită în mod paradoxal, din interiorul eforturilor subiective. Atunci, ea va considera perfecțiunea produsului ca un favor care a armonizat activitatea subiectivă cu cea obiectivă. Această necunoscută este, conchide Schelling, tocmai Indiferența subiectivului și obiectivului, ce conține baza armoniei prestabilite, și care se reflectă în produs asemenea unui destin, sau asemenea unei forțe necunoscute care desăvârșește ceea ce subiectul nu poate. În consecință, arta devine soluția metafizică și cheia de boltă a întregului sistem, pentru că intuiția estetică revelează în produsul artistic unitatea naturii și a libertății, adică principiul non-obiectiv și non-subiectiv, indiferența care *armonizează* opoziția dintre om și natură.

## II. Estetica în filosofia identității

### 1. De la sistemul idealismului transcendent la sistemul identității

Schelling avansează încă de la începutul filosofiei artei doctrina sa *explicitată* despre *identitate* (care apare prefigurată prin problema *indiferenței* în *Sistemul idealismului transcendent*). Pentru a interveni într-o discuție perenă a exegezei, putem spune din start că se distinge atât o continuitate cât și o discontinuitate între cele două etape ale filosofiei lui Schelling, respectiv filosofia eului și a naturii (1795–1800), și filosofia identității (1801–1806).

Indiferența este *indiferența dintre opuși*, și ea este rezultatul unei serii de succesive unificări și depășiri ale dualismului, realizate în cadrul programului idealismului transcendent. Aici punctul de indiferență apare, ca plafon maxim, ca întreg transcendent

părților sistemului. Acesta indică prin *punctul indiferenței* tocmai ceea ce face posibilă armonia generală a lumii subiectului cu lumea obiectului pusă în afară tocmai din interiorul ei însăși. În *Filosofia artei* (1802-1803) este prezentată, într-un sens afirmativ și pozitiv, ca identitate a formei și conținutului, ceea ce în *Sistemul idealismul transcendent* (1800) era doar o limită negativă (indiferența subiectului și obiectului).

## 2. Necesitatea și condițiile unei filosofii a artei

Abordarea artei prin dezvoltarea unei științe se referă la organizarea (construcția) într-un sistem a întemeierilor, a înțelegerii formelor artei prin rațiune (adică prin înțelegerea temeiurilor artei). Doar prin sesizarea ideii întregului unei opere de artă, a relațiilor dintre părți, a întregului cu părțile și a părților cu întregul, putem să ne ridicăm la o adevărată judecată estetică, spune Schelling. Motivul acestei metode este că, întocmai ca și *natura*, *arta* este un *întreg organic*. Astfel că, conchide Schelling, din interiorul celei mai mari libertăți, izvorăște o ordine supremă care ne oferă *acces* într-un mod mult mai nemijlocit decât natura la misterul spiritului uman. Paradoxul artei este că ea izvorăște din exercițiul unei *libertăți absolute* (conștiință), dar produce totuși uniformitate și legitate, adică sfârșește până la urmă într-o formă de *necesitate* superioară (spre deosebire de natură care exprimă de asemenea necesitatea, însă în mod inconștient). Semnificația metafizică a artei este, prin urmare, exprimată de la bun început: arta are o funcție cognitivă, prin ea cunoaștem *ceea ce nu este fenomen*, adică o parte din misterele spiritului și ale naturii umane.

Filosofia, spune Schelling, nu poate oferi o revelație pe care numai un zeu o poate da omenirii, însă ea *poate exprima în idei ceea ce adevăratul artist intuiește în concret*. Astfel, semnificația metafizică a artei devine evidentă: doar pentru că arta este capabilă să asimileze Infinitul, să-l concentreze și să-l exprime (ca fiind tocmai Infinitul într-o anumită potență), filosofia artei *are sens*. Precum filosofia, arta nu exprimă *lucrurile* (deci doar operele de artă), ci *arhetipurile* lor. Dar, pentru tematizarea arhetipurilor, arta a folosit la început simboluri mitologice și religioase. Schelling explică acest fapt tocmai prin structura intrinsec metafizică a artei.

## 3. Mitologia ca materie a artei

Dacă filosofia tratează ideile în puritatea lor ideală, fără însă a le exprima în mod real, arta realizează ideile, le personifică, le ipostaziază astfel încât universalul nu mai este pur și simplu *alb* (fără culoare particulară), ci este *cromatizat* (încorporat în figuri reale). Astfel, jocul figurilor mitologice în artă nu este unul arbitrar. Figurile mitologice nu sunt pentru Schelling pure ficțiuni. Ele sunt *absolut reale*. Putem înțelege această *realitate absolută a*

zeilor ca obiectivitate a sensurilor încorporate în figuri. Pentru Schelling, zeii sunt „ideile intuite în chip real”. *Realitatea mitologiei și deci a artei rezidă tocmai în faptul că realitatea lor este tocmai realizarea ideilor.*

*Caracteristicile* mitologiei, formulate de Schelling, sunt : a) o suprimare a *informului* și a *nelimitabilului*, adică impunerea formelor stabile în opoziție cu fundalul întunecat originar; b) tot ce se naște se naște dintr-o altă formă într-o structură genealogică; c) mitologia este predominant finită, realistă; d) infinitul apare doar unit cu materia, nu liber în nedeterminarea lui (infinitul luat ca nemijlocit apare tardiv și este străin culturii grecești, aparținând misterelor orfice care sugerează polul opus, al infinitului prefigurând astfel creștinismul în păgânism); e) predominanța limitelor apare și în tragedia greacă, caracterizată printr-o moralitate a recunoașterii limitelor.

#### **4. Religia ca materie a artei**

După ce a stabilit caracteristicile care fac din mitologie materia esențială a artei, Schelling aduce în discuție și problema religiei, în speță a creștinismului, în cadrul unei comparații care prefigurează distingerea radicală a mitologiei de revelație în operele târzii *Philosophie der Mythologie* (1842) și *Philosophie der Offenbarung* (1854). Religia creștină, așa cum se desprinde ea din mitologie, nu are la bază întrepătrunderea infinitului cu finitul, ci:

- a) Simbolizarea finitului prin infinit, unde imaginația se află în întregime pe teritoriul inteligibilului, de unde coboară și dă sens naturii (nu invers, să sensibilizeze inteligibilul prin natură);
- b) introducerea unei disjunții între infinit și finit. Astfel, infinitul rămâne involuntar afectat de o limită care este finitul, deși ceea ce era avut în vedere era tocmai transcendența și infinitatea;
- c) Mitologia iudaică, care este însă purificată de reprezentările naturaliste. Deja aici apare destituirea reprezentărilor naturale ale infinitului, iar natura (finitul) primește sens prin sensul general al lumii inteligibile. Urmează figura lui Mesia, a cărei biografie, profețită în Vechiul Testament se petrece ca un *fapt*, nu ca o *alegorie*;
- d) Lumea modernă debutează, prin urmare, cu *desprinderea de natură*, iar omul devenit *apatrid* caută să-și pună rădăcinile în lumea inteligibilă. Spre deosebire de mitologia greacă, remarcă Schelling, care reprezenta infinitul în finit, ca simbolism în care infinitul se află unit cu finitul în interiorul finitului, mitologia creștină reprezintă o mutație radicală;
- f) pentru greci *mythos*-ul era o problemă a *speciei*, a poporului. Pentru moderni religia este una a *individului*: profeții sunt emblema acestui acces individual la revelație. În lumea revelației avem însă o lume suprasensibilă suprapusă peste lumea sensibilă, iar istoria este, de fapt, o istorie suprasensibilă care intră în lumea sensibilă prin miracol, prin survenirea a ceva necondiționat în fenomen.

## 5. Ontologia operei de artă

Am expus soluția lui Schelling la problema trecerii de la *materia universală* a artei la *forma ei particulară*. Atât în idealismul german, cât și la Schelling, ne confruntăm cu un *monism-dual*, cu problema trecerii de la universal la particular – atât în filosofia speculativă cât și în filosofia artei. Răspunsul lui Schelling la tensiunea dintre universalitatea materiei artei și particularitatea formei care *specifică* opera de artă concretă și individuală este că universalul și particularul *nu sunt originar disociate*. Această sciziune ar fi un fapt secundar al intelectului, și nu este prezentă în cazul imaginației și a rațiunii, care sunt facultăți analitice, nu sintetice. Opera de artă exprimă deja această unitate a universalului cu particularul în planul particularului, așa cum filosofia exprimă aceeași unitate, dar în planul universalului. În cadrul acestei secțiuni vom clarifica poziția lui Schelling cu privire la a) atributele operei de artă și b) trecerea ideii estetice în opera de artă concretă.

## 6. Sensul metafizic al muzicii

Folosind asocierea kantiană a aritmeticii cu intuiția temporală, Schelling pune în relație temporalitatea muzicii cu natura ei aritmetică deja evidențiată de Pitagora (muzica este o numărare de sine a sufletului) și Leibniz (*musica est raptus numerare se nescientis*). Muzica este o artă saturată cu o componentă rațional-matematică.

### 6.1. Formele muzicii:

**a) Ritmul.** În calitate de fundament originar al oricărei muzici, ritmul este o primă formă de constituire a unității în multiplu. Conform conceptului său cel mai abstract, ritmul este : „o distribuire periodică a ceea ce are aceeași formă, fapt prin care uniformitatea acestuia este reunită cu diversitatea, iar unitatea cu multiplul”<sup>2</sup>. Ritmul este descris de către Schelling ca fiind un mister comun *naturii și artei*, și consideră că *natura* a inspirat nemijlocit omului ritmul. Este aproape imposibil să găsim ceva ce poate fi numit frumos, dar care să nu probeze ritm. El este deci *abstract*, ca un fel de bază sau ca un fel de *schelet* care predetermină dinamica (viteza și repetiția) sunetelor și tonalităților care sunt *carnea* muzicii. Ritmul este realizat când simpla succesiune accidentală este supusă unei necesități. În consecință, nu mai este timpul cel care subordonează totul, ci ritmul este acum cel care ordonează timpul.

**b) Modulația.** Dacă ritmul este o unitate în diversitate, trebuie văzut acum, la un nivel superior, că varietatea din ritm nu este doar cantitativă, ci și *calitativă*, acesta fiind un aspect

---

<sup>2</sup> Schelling, F.W.J. *Filosofia artei*. București: Editura Meridiane, 1992, pag. 196. A se compara cu: „Die in der Musik selbst wieder als besondere Einheit begriffene Einbildung der Einheit in die Vielheit oder reale Einheit ist der Rhythmus” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.135-136)



care dezvoltă și adaugă concretitudine abstracției ritmice. „Aceasta rezidă în caracterul determinabil din punct de vedere muzical al tonurilor. În această privință modulația este atunci arta de a păstra identitatea tonului predominant în ansamblul unei opere muzicale, în planul diferenței calitative, la fel cum cu ajutorul ritmului se respectă aceeași identitate în planul diferenței cantitative”<sup>3</sup>.

c) **Melodia.** Schelling obține melodia ca un raport de echivalență între ritm și modulație. Sinteza *ritmului* cu *modulația* dă *melodia*. „Prin ritm muzica este determinată din punct de vedere al reflecției și conștiinței de sine, prin modulație din punct de vedere al sentimentului și al judecării, prin cea de-a treia din punct de vedere al intuiției și al imaginației”<sup>4</sup>.

**6.2. Raportul dintre muzica melodică și armonică.** Schelling surprinde aspecte esențiale ale muzicii armonice în legătură cu viziunea metafizică pe care o implică – acesta fiind o contribuție de ontologia muzicii pe care critica muzicală și muzicologia nu o pot oferi. „În limbajul comun se spune despre un muzician că se pricepe la melodie dacă poate să compună un cântec, marcat prin ritm și modulație, pe o singură voce și că se pricepe la armonie dacă știe să confere identității, care este preluată prin ritm în cadrul diferenței, și amplitudine (extindere pe a doua dimensiune), așadar, dacă știe să reunească într-un tot eufonic mai multe voci, dintre care fiecare are propria-i melodie. În primul caz avem de-a face, evident, cu unitatea în multiplu; în cel de-al doilea cu multiplul în unitate; în primul cu succesiunea; în cel de-al doilea cu coexistența”<sup>5</sup>. În muzica armonică nu ritmul este muzica esențială. Armonia este aici întregul, iar ritmul este subordonat ei. Prin urmare, muzica ne face să intuim, *prin* și *în* ritm sau armonie forma mișcării corpurilor universale, forma pură

---

<sup>3</sup> Schelling, F.W.J. *Filosofia artei*. București: Editura Meridiane, 1992, pag.199. A se compara cu: „In diese Beziehung ist nun Modulation die Kunst, die Identität des Tons, welcher in dem Ganzen eines musikalischen Werks der herrschende ist, in der qualitativen Differenz ebenso zu erhalten, wie durch den Rhythmus dieselbe Identität in der qualitativen Differenz beobachtet wird.” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.139)

<sup>4</sup> *ibid.*, pag. 200. A se compara cu: „Man kann also sagen: der Rhythmus = erster Dimension, Modulation = zweiter, Melodie = dritter. Durch den ersten ist die Musik für die Reflexion und das Selbstbewusstsein, durch die zweite für die Empfindung und das Urteil, durch die dritte für Anschauung und Einbildungskraft bestimmt.” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.140)

<sup>5</sup> *ibid.*, pag. 203. A se compara cu: „Im gemeinen Sprachgebrauch sagt man von einem Tonkünstler, dass er die Melodie verstehe, wenn er einen einstimmigen durch Rhythmus und Modulation ausgezeichneten Gesang setzen kann, dass er Harmonie, er der Identität, welche im Rhythmus in die Differenz aufgenommen wird, auch noch Breite ( Ausdehnung nach der zweiten Dimension) zu geben weiss, also wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigne Melodie hat, in ein wohlklingendes Ganzes zu vereinigen weiss. Dort ist offenbar Einheit in Vielheit, hier Vielheit in Einheit, dort Sukzession, hier Coexistenz” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.142)

eliberată de obiect sau materie. Muzica, privită concludiv în sistemul artelor, are o dublă determinare antinomică: a) pe de o parte ea este cea mai generală și mai ermetică dintre arte, care exprimă doar forma pură a mișcărilor, separată de corporalitate. De aceea, părăsind teritoriul „ferm” al obiectelor, ea cuprinde un rest de indistinție și haos, nefiind nici rațională, ca filosofia, și nici verbală, ca poezia. b) pe de altă parte, tocmai de aceea ea este cea mai nelimitată dintre arte.

## 7. Sensul metafizic al picturii

Sensul metafizic al artei este acela de a reprezenta în *formă* lucrul în sine. Suntem departe de dualismul kantian, și întâlnim la Schelling o epistemologie a artei în care frumosul exprimă o latură a adevărului. Sistemul construiește formele particulare ale artei.

### 7.1. Elementele originare ale picturii:

a) **Lumina** Lumina este unitatea ideală în măsura în care este cuprinsă în cadrul unității reale. Dar *spațiul* este deja forma universală a realului, omogenitatea în care apar diferențele reale. Deci cea prin care diferențele în spațiu apar trebuie să fie ceva (și mai) ideal în raport cu spațiul, care deci nu îl umple precum materia, ci îl traversează fără să transforme diferitele lucruri. *Idealitatea* luminii trebuie pusă în relație cu idealitatea spațiului. În ambele avem diversitatea reală a corpurilor. Ambele sunt însă suficient de omogene și „imateriale” încât să constituie identitatea ideală în interiorul unității reale. Schelling distinge cu claritate *lumina metafizică* de *lumina fizică*, însă consideră lumina fizică drept o etalare în fenomen a luminii metafizice. Deci arta, în măsură în care folosește și exprimă lumina, este ea însăși metafizică: „Lumina este idealul ce transpare în natură, prima izbucnire a idealismului. Ideea însăși este lumina, însă lumina absolută. În lumina fenomenală ea apare ca ideal, ca lumină; dar numai ca lumină relativă, ca relativ-ideal. Ea leapădă veșmântul cu care se îmbracă în materie însă pentru a apărea tocmai ca ideal ea trebuie să apară în opoziție cu realul.”<sup>6</sup>

b) **Rezonanța/Corpul** Prin rezonanță *corpul* este scos din indiferența cu sine și pus în mișcare. Rezonanța, pentru că pune lucrul în mișcare ar fi „sufletul” aceluia lucru, adică idealul în relație cu acel real particular (mișcarea este pentru Schelling *viață*, într-un sens pe care

---

<sup>6</sup> *ibid.*, pag. 213-214 A se compara cu: „Das Licht ist das in der Natur scheinende Ideale, der erste Durchbruch des Idealismus. Die *Idee selbst* ist das Licht, aber *absolutes Licht*. In dem erscheinenden Licht erscheint sie als Ideales, als Licht; aber nur als *relatives* Licht, relativ-Ideales. Sie legt die Hülle ab, mit der sie sich in der *Materie* bekleidet; aber, um eben als Ideales zu erscheinen, muss sie im Gegensatz gegen das Reale erscheinen“ (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.151)

mecanica nu îl acceptă). O lumină absolută, care contopește total diferențele (aluzie la Spinoza) nu ar putea intra în fenomen decât ca relativ-ideală, deci prin opunerea ei cu corpurile.

c) **Culoarea** Din sinteza luminii cu corpul apare lumina opacizată care este culoarea. „Lumina poate apărea drept lumină numai în opoziția cu non-lumina, și prin urmare numai drept culoare. Corpul este în genere non-lumină așa cum lumina este non-corp. (...). Astfel, lumina corelată cu non-lumina este în genere lumină opacizată, în speță, culoare.”<sup>7</sup> Schelling intră aici într-o dezbateră cu doctrina lui Newton despre lumină care admite un raport cauzal unilateral al luminii prin refracția luminii la trecerea prin corpuri transparente. Pentru că nu a considerat corpul însuși, și corelația lui necesară cu lumina, Newton a transpus toată diversitatea cromatică în interiorul luminii însăși, ca totalitate (fascicul) ce se descompune mecanic în șapte raze. Schelling susține că de fapt culorile nu preexistă în *lumină*, ci ele sunt rezultatul combinării *luminii* cu *non-lumina* (corpul), de unde ar deriva efectele nu doar fizice, ci și artistice ale culorii. Deci în identitatea luminii, non-lumina introduce diferența și doar astfel apare totalitatea spectrală. Newton presupune că diferența este deja în identitate pentru că el nici nu ia în considerație non-lumina decât ca ceva pasiv în care lumina pătrunde. Schelling spune, însă, că tocmai întunericul este cel care divizează lumina în culori. Aici observăm o caracteristică generală a idealismului german, *pozitivarea negativului*, spre deosebire de metafizica clasică pentru care negativul sau întunericul sunt simple absențe sau privații.

## 7.2. Formele particulare ale picturii

a) **Desenul.** Desenul este forma reală din cadrul picturii, prima delimitare a identității care intră într-o diferență anume, se particularizează. Ea este *Grund*-ul real al picturii, așa cum este ritmul pentru muzică. Schelling consideră disputa dintre desen și colorit ca fiind falsă, deoarece amândouă trebuie să fie echilibrate în tablou. Fără desen, culoarea reușită nu este suficientă, pentru a da artei completitudine. Forma scoate lucrurile la lumină, iar culoarea vine să ofere ulterior materie acestei forme. Desenul comportă câteva cerințe de bază :

a) *Perspectiva.* Schelling susține că nu putem concepe ca arta antică să nu fi cunoscut deloc perspectiva, socotită ca fiind definitorie pentru arta modernă. Ea este necesară pentru corectitudinea execuției. Dacă nu ajustăm perspectival o formă sau un volum apar *monstruoziții*.

---

<sup>7</sup> ibid., pag. 216. A se compara cu: „Das Licht kann als Licht nur in der Entgegensetzung mit dem Nicht-Licht, und demnach nur als Farbe erscheinen. Der Körper ist überhaupt Nicht-Licht, sowie das Licht dagegen Nicht-Körper ist. [...] Licht mit Nicht-Licht verbunden ist nun allgemein getrübtes Licht, d.h. Farbe.” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.153)

b) *Adevărul*. Desenul trebuie subordonat adevărului, spune Schelling, dar nu într-un sens imitativ îngust. De fapt, el trebuie să sondeze dincolo de fenomen. Însă nu fără fenomen, ca la abstracționiști sau în arta anti-figurativă. El trebuie să pătrundă în inima fenomenului păstrând forma fenomenului. De pildă acolo unde e vorba de figura umană, cea mai nobilă formă, pictorul nu o va reinventa, ci va trebui ca în forma ei reală să surprindă eternul și intimitatea naturii ei, pentru că nu se pictează niciodată doar un individ.

c) *Esențialul*. Desenul trebuie să selecteze doar ceea ce e necesar (eliminarea a ceea ce e inutil sau imperfect, cum ar fi decorul, îmbrăcămintea sau circumstanțe care ar devia contemplația de la idee. Frumusețea apare tocmai prin înlăturarea condițiilor empirice accidentale).

d) *Expresia*. Reprezentarea interiorului prin exterior, ceea ce reclamă pe lângă intuiție și virtuozitate în execuție.

**b) Clarobscurul.** Forma este prima condiție a artei, prin desen (contur) determină nedeterminatul, dându-i astfel act și realitate. Dar prin clarobscur, pictura reia în idealitate realitatea desenului. Prin clarobscur „arta ia întreaga aparență a corporalului și o reprezintă desprinsă de materie, ca aparență și pentru sine”<sup>8</sup>.

Clarobscurul este, din punct de vedere tehnic, jocul luminii și umbrei prin care este sugerat reliefurile lucrurilor. Deja clarobscurul natural ne indică prin lumină și umbră diferența dintre suprafață și profunzime. O lege a clarobscurului natural este că culorile deschise și cele închise intră în contact și se influențează reciproc, atenuându-se. Din acest joc de reflexii, între ideal și real apare magia clarobscurului. Perspectiva aeriană schimbă intensitatea culorilor în funcție de distanță. Degradeurile devin umbre, apoi devin monocromatice cu cât distanța crește. Sensul artistic al clarobscurului este uriaș. El este partea *magică* a picturii. Schelling exemplifică forța estetică și metafizică a clarobscurului prin tabloul *Noaptea* în care geniul lui Correggio a reușit să transpună în interiorul tabloului sursa luminii însăși. Clarobscurul este identitatea, *indiferența* în care se contopesc *lumina* și *întunericul*, o masă ce se diferențiază în sine și generează o liniște profundă. Clarobscurul este necesar pentru că e singurul mod de a obține *aparența corporalității*.

**3. Coloritul.** Așa cum s-a văzut, culoarea este sinteza luminii cu corpul. În clarobscur lumina apare ca un efect de suprafață al corpului. Abia în culoare lumina și corpul sunt cu adevărat una.

---

<sup>8</sup> *ibid.*, pag. 240. A se compara cu: „ergreift die Kunst den ganzen Schein des Körperlichen, und stellt ihn, abgehoben von dem Stoffe, als Schein und für sich dar.”<sup>8</sup> (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.175)

Așadar Schelling a identificat cele trei forme particulare specifice picturii, și a ilustrat modul cum ele recapitulează trăsăturile generale ale artei. *Desenul* smulge forma din abstracție, și prin limită îl stabilizează, menținând lucrul ca particular. *Clarobscurul* pune corpul astfel obținut în cadrul luminii, îi evidențiază corporalitatea. Iar *culoarea* desăvârșește totul transformând până în adâncuri lumina în materie și materia în lumină. Între realul desenului și idealul clarobscurului, cercul se închide cu indiferența realului și idealului, cu culoarea prin care lumina se solidifică devenind materia din interiorul formei (creând aparența tipului sau calității specifice a materiei din care este făcut lucrul).

## 8. Sensul metafizic al sculpturii

Progresul sistemului construit de Schelling este ascendent, în sensul că fiecare formă ulterioară include și depășește formele precedente. *Muzica* reprezenta anorganicul din materie, devenirea lucrurilor (esența în cadrul formei). *Pictura* reprezenta organicul (forma în cadrul esenței). *Sculptura lato sensu* exprimă esența și forma reunite, indiferente. Ea exprimă *ideea* într-un *obiect real*, într-o corporalitate separată, și este arta superioară din cadrul artelor plastice. Prin urmare, dacă muzica se desfășoară în timp dar fără spațiu, iar pictura simulează spațiul tridimensional pe o suprafață dar fără timp, sculptura intră propriu zis în spațiu, prin volum, și fiind în lumea reală (nu o figură în interiorul unei suprafețe), stă sub timp. Muzica este cantitativă, pictura este calitativă. Sculptura este reunirea, sinteza lor.

*Sculptura* cuprinde toate formele artistice anterioare, și se cuprinde pe ea însăși. Prin urmare divizarea materiei trebuie să cuprindă a) muzica din sculptură, care este arhitectura; b) pictura din sculptură care este basorelieful și c) sculptura propriu-zisă.

**8.1. Arhitectura sau muzica din sculptură.** Arhitectura este muzică în piatră. Arhitectura aparține sculpturii ca fiind reprezentare a ideii într-un obiect corporal separat. Acest lucru apare deja în natură sub forma instinctului artistic al animalelor, care este analog cumva instinctului de procreație, însă caracteristica aici este identitatea sau cel puțin relația celui ce produce cu produsul. Albinele creează fagurele, păianjenul – pânza, din interiorul lui. Racul își produce carapacea ca și pe un schelet extern. La un nivel superior păsările și produc cuibul, și aici avem deja în natură prezent instinctul care la oameni duce la arhitectură. Problemele care apar în acest caz sunt rezolvate în mod original în sistemul lui Schelling. Relația ei cu nevoia ar nega locul arhitecturii în cadrul artelor frumoase. Schelling arată că arhitectura nu are ca scop doar trebuința, și că dacă forma este condiționată de finalitate, indiferența formei și esenței care apare în orice frumusețe face ca esența (obiectivă) să

reclame forma (subiectivă) pentru sine, în ciuda condiționării ei de către utilitate (ca să nu mai menționăm templul, lipsit practic de utilitate, în opoziție de pildă cu Bauhaus, stilul funcțional prin excelență, care, de aceea, ar fi considerată de Schelling doar o artă formală, deci subiectivă însă neliberă, care nu exprimă nimic, ci doar servește, fiind deci un obiect, dar nu un obiect de artă.

*Architectura are și ea o parte ritmică, una armonică, și una melodică:*

§ 115: „Ritmul arhitectonic se exprimă prin distribuția periodică a ceea ce este de același fel”<sup>9</sup>. Aici vorbim de raporturile cantitative între elementele întregului : numărul și profilul coloanelor, dimensiunile dintre coloane. Dacă raporturile nu sunt optime, avem expresii exagerate – coloanele mari dau aspect greoi, coloane prea mici indică fragilitate. Diferența este că : „în muzică raporturile sunt temporale, în arhitectură sunt spațiale.”<sup>10</sup>

§ 117: „Partea armonică a arhitecturii se raportează în special la proporții sau raporturi și constituie forma ideală a acestei arte”<sup>11</sup>. Înălțimea și verticalitatea este specifică atât corpului uman cât și arhitecturii. Aici ritmul este subordonat *suprapunerilor armonice* care reprezintă partea ideală din arhitectură. „Prin aceasta arhitectura se alătură cu totul muzicii, astfel încât o clădire nu este altceva decât o muzică percepută cu ochiul, un concert simultan de armonii și combinații armonice, înțeles nu în succesiune temporală, ci spațială.”<sup>12</sup>

§118 „Partea melodică a arhitecturii ia naștere din reunirea ritmicului cu armonicul.”<sup>13</sup>

**8.2. Sculptura propriu-zisă.** Sculptura reprezintă ideile prin: a) obiecte *independente* (spre deosebire de basorelief, care este o „sculptură parțială”, fixată pe fundal); b) obiecte *organice* (spre deosebire de arhitectură care lucrează în anorganic sugerând doar organicul). Prin aceste două caracteristici, sculptura nu mai este limitată la o perspectivă spațială determinată, ci ea își conține spațiul în sine devenind o *imago mundi*. Schelling a ajuns acum, prin gradații succesive, la punctul culminant al artelor plastice. De la muzică, ce sugerează

<sup>9</sup> ibid., pag. 307. A se compara cu: *Der architektonische Rythmus drückt sich in der periodischen Einteilungen des Gleichartigen [...] aus*“ (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.234)

<sup>10</sup> ibid., pag. 307. A se compara cu: „In der Musik sind es die Weiten Zeitentfernungen, in der Architektur Raumweiten” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.234)

<sup>11</sup> ibid., pag. 312. A se compara cu: „Der harmonische Teil der Architektur bezieht sich vornehmlich auf die Proportionen oder Verhältnisse und ist die ideale Form dieser Kunst.“ (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.238)

<sup>12</sup> ibid., pag. 313. A se compara cu: „die Architektur schliesst sich auch dadurch ganz an die Musik an, so dass ein schönes Gebäude in der That nichts anderes als eine mit dem Auge empfundene Musik, eine nicht in der Zeit – sondern in der Raumfolge aufgefassten (simultanes) Konzert von Harmonien und harmonischen Verbindungen ist.“ (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.239)

<sup>13</sup> ibid., pag. 315. A se compara cu: „Der melodische Teil der Architektur entsteht aus der Verbindung des Rhythmischen mit dem Harmonischen.“ (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.240-241)

mișcările cele mai generale ale naturii, timpul și devenirea, trecând prin pictură care aduce lumina și culoarea, sculptura exprimă ideile în mod suprem prin figura umană. Faptul că sculptura lucrează în materie brută nu este o piedică, deoarece acest realism este absorbit prin idealizarea materiei, astfel încât organismul perfect rezultat exprimă faptul că *esența materiei este rațiunea, iar punctul în care materia și rațiunea coexistă este tocmai ființa umană, obiectul suprem al sculpturii.*

Sculptura nu se exprimă adecvat nici prin anorganic, nici prin vegetal, deoarece aici apare doar *specia*, iar indivizii nu există cu adevărat. Sculptura are un potențial metafizic decisiv – ea este cea mai sintetică din artele plastice. Ceea ce e propriu sculpturii este că *absolute incomparabile magnum* este cuprins, captat în finitudine și intuit dintr-o singură privire, fără ca el să fie afectat în măreția sa. Infinitul din finitudinea formei devine simbol al infinitului absolut. Acest tip de înțelegere pe care îl oferă sculptura este metafizică, pentru că dă o inteligibilitate plastică pentru ceea ce este *dincolo de formă*. Sculptura realizează astfel, în mod suprem, esența operei de artă. Din acest motiv, propriul sculpturii este colosalul și sublimul (aceste atribute trebuie înțelese independent de spațiul empiric exterior operei, deoarece sculptura își are spațiul în sine, este o lume închisă în sine, autosuficientă și independentă, deci o infinitate concentrată într-un finit). Sculptura își satisface criteriul reprezentând *zeii*, adică ideile absolute (ideale și reale simultan) intuite însă în chip real (§28, §129), adică reprezentând o *indiferență* supraumană ce poate exista doar într-o natură divină. Așa apare acea stare atemporală în sculptură, în care întrezărim o împlinire care transcende limita materiei, iar zeii se odihnesc în fericire și liniște, deasupra grijilor care muncesc ființa umană, într-un echilibru superior, calm, într-o indiferență sublimă, ca ființe în sine și pentru sine, nelimitate și neafectate de exterior, infinite în desăvârșirea lor interioară.

### **III. Confruntarea esteticii lui Schelling cu arta modernă**

Interogația acestei secțiuni este: *ce ar spune Schelling despre arta modernă?*. Pentru a verifica valabilitatea esteticii lui Schelling, am analizat câteva curente ale artei moderne, demonstrând relevanța categoriilor interpretative ale filosofiei artei chiar și pe cazul unor curente considerate total inovatoare și radicale. Am argumentat, din perspectiva sistemului lui Schelling, *împotriva* unor decizii estetice care nu au o suficientă fundamentare și nu pot convinge doar pentru că se proclamă artă inovativă. Vom vedea cum *estetici proclamat anti-metafizice* cuprind în continuare nenumărate elemente și supoziții metafizice, și afirmă involuntar în multe forme ceea ce neagă declarativ. Considerăm această prezență indirectă a

problemelor metafizice în arta proclamat anti-metafizică un argument în favoarea *valabilității* sistemului estetic schellingian.

**a) Expresionismul.** Probabil cea mai semnificativă și concentrată formulă care esențializează tema dominantă a curentului expresionist, ca trăire radicală ce oferă o cheie de înțelegere a dramei individuale o găsim la Edvard Munch (1863-1944): „*Boala, nebunia și moartea au vegheat leagănul meu asemenea unor îngeri negrii și mă însoțesc de atunci prin viață*”<sup>14</sup>. Această dominantă a concepției lui Munch constituie o provocare teribilă pentru filosofia identității, în care adevărul, binele și frumosul se întrepătrund armonios. Aici avem o *diferență* care separă identitatea și nu este întrevăzută unitatea lor transcendentă. Schelling spune că, pentru a recunoaște o operă de artă, trebuie ca în finitudinea unei forme particulare sensibile să putem sesiza un conținut infinit. Pentru Schelling, organismul reprezintă o copie reală a rațiunii. Materia este, deasemenea, imanent în esența ei, rațiune, dar organismul este cea mai desăvârșită expresie a rațiunii, prin caracterul său de totalitate închisă, ca succesiune întoarsă asupra ei însăși, în care părțile își găsesc locul armonios în întreg. Deși biologic, organismul reflectă rațiunea, deci infinitul, pentru că își conține principiul mișcării în sine, nu este total condiționat, precum anorganicul. Rațiunea, care integrează sintetic seria analitică a condițiilor intelectului finit, este o și mai fină replică a infinitului. Ea reflectă autosuficiența și completitudinea infinitului. Omul, arată Schelling, se află în vârful lanțului ființei, pentru că el e singurul organism care e și rațiune, și singura rațiune care e și organism. Prin urmare, atât fizic, cât și spiritual, omul reflectă infinitul. De aceea, chipul uman este tema supremă a picturii, pentru că aici fizicul exprimă în modul cel mai transparent interiorul spiritual.

La Munch, lucrurile stau diferit, însă diferit în sensul de invers – organismul este marcat de boală, iar rațiunea e afectată de nebunie. Boala separă unitatea organismului sănătos. O parte nu mai ascultă de armonia întregului și provoacă prin asta durere (fizică, dar și spirituală) și mai devreme sau mai târziu duce la moarte. Nebunia dezintegrează întregul rațiunii – spunem despre nebun că nu mai este *întreg* la minte, deci înțelegem că rațiunea este totalitate. Moartea este concluzia definitivă a bolii și nebuniei: ea nu separă unitatea organismului, nu separă unitatea rațiunii, ci separă rațiunea de organism, și apoi eliberează anorganicul de armonia organică. Părțile ies din întreg și se descompun. În expresionism, trăirile se radicalizează și *forma particulară* estetică nu mai poate urma strict standardul formal care o făcea potrivită să sugereze infinitatea din finit și ideea universală din obiectul particular. La Munch avem o viziune tragică a retragerii și absenței parțiale a infinitului din

---

<sup>14</sup> „Krankheit, Wahnsinn und Tod hielten wie schwartze Engel Wache an meiner Wiege und begleiteten mich seitdem durchs Leben“ (traducerea mea) Ragna Stang: Edvard Munch der Mensch und der Künstler. Königstein im Taunus 1979, S.31



finit. Expresionismul tematizează trăirile extreme asociate cu experiența acestui gol. Prin urmare, *discursul formei* suferă și el o metamorfoză – el nu mai poate folosi contururi pure, armonia proporțiilor și clarobscurul echilibrat.

**b) Cubismul.** Odată cu cubismul, ne îndepărtăm decisiv de lumea tradițională, de vechea artă în interiorul căreia și-a formulat Schelling filosofia artei. Astfel, estetica lui Schelling și cubismul par să fie *incomensurabile*. Schelling, în unele remarci din *Filosofia Artei* anticipează posibilitatea unor formule pe care azi noi le numim cubiste – chiar dacă numai cu titlu de posibilitate nerecomandată. Așa cum am văzut, fără forma reală, idealul nu poate fi actualizat, exprimat. Sublimul, ca absență a formelor, exprimă pentru Schelling haosul, adică depășirea totală a cosmosului, însă sublimul este dificil de realizat în pictură și este mai degrabă un caz-limită. În cubism avem, pentru prima oară o respingere programatică a *figurativului* și a tehnicilor canonice care asigurau adecvarea formei reale (prin *conturul* desenat) la universul ei specific. De asemenea, *perspectiva* cu iluzia ei necesară (iluzie subordonată totuși adecvării la real și adevărului) este respinsă datorită accesului unilateral și limitat pe care-l oferă ea omului la obiectul vizat. Inovația în execuție apare pentru prima oară odată cu tabloul *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1910). Aici Picasso introduce „fațetele rupte”. În colțul dreapta-jos al acestei picturi este un personaj al cărei față privește spre noi, dar al cărei trunchi este întors la 90 de grade stânga. Astfel, *regulile perspectivei* sunt practic anulate. În locul folosirii iluziei create prin perspectivă pentru a reda armonios figura vizată, figura este aplatizată practic, astfel încât vedem, teoretic, și fața și profilul simultan, adică tindem să vedem în același timp cât mai multe laturi. Atât Picasso cât și Braque argumentează că e vorba de un contact mai deplin cu obiectele. Dar acestea sunt fragmentate, înfățișate și rearanjate. Practic iluzia perspectivei care slujește adevărul este înlocuită cu o altă iluzie, care vrea să etaleze obiectele desfăcute în fațete poliedrice, astfel ca ele să poată fi vizibile ca o proiecție tridimensională pe o suprafața plană. Dar acest procedeu înlocuiește *figurarea* cu *desfigurarea*. Scopul artei, spune Schelling, este să sesizeze universalul într-un particular care-l exprimă în mod privilegiat. În cubism, formele sunt dezintegrate și rearanjate, astfel încât ele nu mai trimit cu claritate la idei. De fapt, Schelling a avertizat în cadrul discuției despre perspectivă că nerespectarea perspectivei va produce (literalmente) *monstruozițai*. Schelling le spune, anticipând, „monstruozițai”. Criticul de artă Louis Vauxcelles, contemporan apariției curentului le spune *bizarerii cubiste*. Amândoi însă se referă la opere de artă care violează legile perspectivei. Faptul că omul este supus legilor perspectivei reprezintă partea de necesitate din artă. Finitudinea omului nu îi permite acestuia să privească în mod absolut.

**c) Futurismul.** O mare dezbateră în cadrul idealismului german a privit teleologia. Aceasta trebuia să reconcilieze viziunea organică tradițională cu cea științifică mecanicistă. Rezultatul a fost combinarea scopului cu finalitatea oarbă. Natura arată, în formularea lui Schelling ca și cum produsul natural are finalitate, pe când producerea este oarbă. Formula lui Kant a finalității fără scop este emblematică pentru această sinteză. Aceste reflecții au influențat decisiv filosofia lui Bergson, care a radicalizat unilateral intuiția în defavoarea intelectului și calitatea în detrimentul cantității, ca o contrapondere la materialismul epocii moderne. Este straniu cum, deși profund inspirat de Bergson, futurismul a ajuns la rezultate care contrastau profund cu această filosofie vitalistă și neoromantică. Ei au dezvoltat o macchinolatria, o apologie a metalului, vitezei, forței și mecanizării umanității, ca o depășire epocală a limitelor umanității. Dacă la Bergson găsim o reprobare a artificialului și mecanicului, în numele autenticului și organicului, futuriștii obțin inversul. Ei vor să depășească limitele organicului cu ajutorul mașinii, ca prelungire a puterilor umane naturale. Organismul, pentru Schelling, este rațiunea obiectivată, succesiunea re-totalizată, a cărei imagine reflectă analogic independența și autosuficiența spiritului. Inovația futuriștilor duce la fracționarea mecanică a organicului, la descompunerea în cadre fixe succesive și la deschiderea totalității organice. Aceasta duce în esență la dezumanizare, pentru că ruperea totalității organice echivalează cu dezintegrarea semnificației persoanei. Intenția depășirii și ameliorării umanității se prăbușește la futuriști într-o dezagregare a organicului care reflectă o dezagregare a persoanei.

**d) Suprarealismul.** Din programul suprarealist face parte un refuz al ordinii *realului* și *rațiunii*, și un impuls de transcendere a acestei ordini. Acest lucru se realizează și aici prin ruperea conexiunilor naturale dintre lucruri și evenimente. Astfel, *forma reală*, conturul, nu este dezagregat ca în cubism sau futurism. În schimb formele sunt asociate fără o justificare, derivare sau corelație. Prin aceasta, avem trăsături distinctive la nivelul formei prin care formele particulare sunt menținute distincte și conturate, dar juxtapunerile lor nu ascultă de nici o logică. Astfel, desenul nu servește aici unei imitații a naturii, așa cum se temeau cubiștii. Din contra, - mai ales la Dali – în ciuda unei rigori descriptive extreme și a unei acuități teribile a detaliului, este realizată o contra-lume, o lume onirică deseori absurdă și caricaturală. Execuția lui Dali este răbdătoare și dă dovadă de o acuratețe și o minuțiozitate demne de caligrafia medievală sau miniaturile japoneze. Deși ni se prezintă o lume absolut neverosimilă și pur onirică, *claritatea formelor* este aproape fotografică – („fotografie pictată cu mâna”, cum se exprimă chiar Dali). Acest lucru este foarte neobișnuit în cadrul mișcărilor de avangardă, ostile conturului și structurilor figurative, speriate de pericolele lor mimetice.

Suprerealismul reușește să mențină claritatea și figurativul dar să șocheze totuși prin *stranietate* datorită asocierilor absurde, inexplicabile și ininteligibile între forme clare și distincte, care, luate izolat, sunt inteligibile.

Dar știm de la Schelling că „ceea ce apare prin intermediul formelor particulare este doar unitatea absolută, *ideea în sine și pentru sine*, forma este doar trupul pe care acesta îl îmbracă și în care se obiectivează”. Astfel, spre deosebire de cubiști care au mutat contradicția în interiorul formei, dezintegrând-o, suprerealismul asociază forme incompatibile în mod real. Într-un sens mai profund, ținând cont că fiecare *formă* reflectă o *idee*, atunci contradicția a fost practic mutată *din interiorul formei la relațiile dintre forme*, deci la nivelul relațiilor dintre idei. Astfel, coliziunea asociativă a formelor, și deci a ideilor sugerate, produce un *absurd* la nivelul întregului.

Avem deja subliniat voluntarismul asociativ în care emanciparea și rezolvarea contradicției dintre vis și realitate revine contingentei, adică libertății neconstrânse de exigențele de întemeiere ale rațiunii. Acesta este punctul de despărțire a lui Breton de Hegel – dar, totodată și de Schelling. În concepția estetică a lui Schelling, așa cum am văzut deja din analiza *Sistemului idealismului transcendent* arta este simultan un produs conștient și unul inconștient, adică în spatele efortului subiectivității libere, se petrece întotdeauna ceva mai mult, ceva misterios care face ca întotdeauna, într-o operă de artă autentică să intervină și un factor necunoscut care completează și orientează produsul final. Și în *Filosofia artei* Schelling continuă analiza caracterului sintetic al artei, care este un produs simultan al libertății și necesității.

„Numim frumoasă o întruchipare pentru a cărei concepere natura pare să se fi jucat în deplină libertate și cu cea mai mare seriozitate, dar întotdeauna în formele și limitele celei mai riguroase necesități și legități”<sup>15</sup>. Paradoxul artei este deci că, deși ea derivă din exercițiul unei *libertăți absolute* (conștiință), ea produce o ordine care ne oferă acces la misterul spiritului uman. Deși liberă, ea produce totuși uniformitate și legitate, adică sfârșește până la urmă *într-o formă de necesitate superioară*. Din acest punct de vedere, simpla libertate asociativă, arbitrară, nu duce – prin definiție – cu necesitate la artă. Acesta este argumentul pe care suntem siguri că Schelling l-ar fi adus lui Breton. Pentru el suprerealismul ar fi fost o licență pentru orice, un *cec în alb* oferit bunului plac. Desigur, Andre Breton era el însuși o figură

---

<sup>15</sup> *ibid.*, pag. 74. A se compara cu: “Wir nennen z. B. schön eine Gestalt, in deren Entwurf die Natur mit der größten Freiheit und der erhabensten Besonnenheit, jedoch immer in den Formen, den Grenzen der strengsten Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit gespielt zu haben scheint.” (Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.27)

excepțională – însă tocmai de aceea democratizarea regulilor suprarealiste nu are cum să funcționeze pentru toată lumea. Desigur, toată lumea este suprarealistă... *în vis*. În spațiul lumii onirice, lucrurile par absurde, șocante prin contraste și asocieri aflate în alteritate cu bunul simț cotidian. Însă chiar și aici, nu mai departe decât practica psihanalitică își face un scop tocmai din a sesiza conexiunile ascunse, deci *necesitatea ascunsă* care a lucrat disimulată în spatele libertății onirice. Astfel, Freud oferă o poziție apropiată de estetica menționată mai sus pentru că nu crede în efectul unilateral al arbitrarității, ci caută din contra tocmai înlănțuirile nearbitrare și semnificative din spatele înlănțuirilor arbitrare și absurde.

**e) Arta conceptuală.** Tehnica (arta, execuția) corespunde părții *conștiente* a operei de artă și reprezintă tot ceea ce este intenționat și deliberat (aparținând reflexiei și abilităților dobândite). Aceasta parte poate fi transmisă prin tradiție și obținută prin stil și exercițiu personal, și este numită “artă”, în sensul mai vechi, latin al cuvântului, de *ars*. Inspirația corespunde părții *inconștiente* a operei de artă și conține ceea ce nu poate fi învățat sau dobândit prin exercițiu, ci poate fi descris doar ca un *dar nativ*, sau o favoare gratuită și misterioasă a naturii. Aceasta este ceea ce Schelling numește “poezia” în artă. Schelling susține însă, că nici una dintre acestea nu are valoare în sine, iar o operă de artă poate atinge apogeul măiestriei doar prin fuziunea acestor două elemente. Dat fiind curentul general al *abstractizării anti-figurative* din arta contemporană, importanța tehnicii a scăzut considerabil. Se presupune că talentul sau inspirația au rămas distribuite în mod egal, dar sunt exprimate într-o formă artistică care pretinde și obține niveluri tot mai scăzute de elaborare tehnică. Astfel, arta conceptuală *pare* să exprime inspirație, dar cu o tehnică aleatorie, fiind astfel dezechilibrul al unui conținut fără forme.

### **Concluzie sintetică**

Arta este intrinsec metafizică – mai precis este metafizicul în formă fizică așa cum este el actualizat în conștiință, nu în natură. Specificitatea analizei lui Schelling este sesizarea principiilor ontologice ale artei care predetermină structurile stilistice ale diverselor curente estetice. Argumentele lui Schelling ne-au permis să indicăm valabilitatea acestei concepții chiar și în cazul artei moderne predominant *anti-metafizice*, care implică, voluntar sau involuntar, prin aderență sau prin respingere, structura metafizică a artei.

## **Bibliografie**

### **Bibliografie principală:**

Schelling, F. W. J. *Werke. Band 9,1.* Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005.

Schelling, F. W. J. *Philosophie der Kunst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Schelling, F. W. J. *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch.* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2005.

Schelling, F. W. J. *Weltalter-Fragmente.* Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2002.

Schelling, F. W. J. *System des transzendentalen Idealismus.* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1957.

Schelling, F. W. J. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur.* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983.

Schelling, F. W. J. *Zur Geschichte der neueren Philosophie.* Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1955.

Schelling, F. W. J. *Werke. Band 1.* Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1907.

Schelling, F. W. J. *Werke. Band 10.* Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2009.

Schelling, F.W.J. *Filosofia artei.* București: Editura Meridiane, 1992.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Sistemul idealismului transcendent.* Humanitas, 1995.

Kant, Immanuel. *AA III.* Berlin: Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1900.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft.* Stuttgart: Philipp Reclam, 1963.

Kant, Immanuel. *Werke in zwölf Bänden. Band 10.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden. Band 20.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.

### **Bibliografie secundară:**

*Aus Schellings Leben. In Briefen. Band I.* Leipzig: Hirzel, 1869.

Atz, Margit. *Organische Kunstbetrachtung bei Schelling*. Würzburg: Konrad Triltsch, 1940.

Bergson, Henri. *Einführung in die Metaphysik*. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1916.

Bonsiepen, Wolfgang. *Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling, Fries und Hegel: mathematische versus spekulative Naturphilosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997.

Bowie, Andrew. "Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, by Edward N. Zalta (Hrsg.). Stanford: The Metaphysics Research Lab Stanford University, 2010.

Christian Danz/Jörg Jantzen (Hg.). *Gott, Natur, Kunst und Geschichte*. Wien: Vienna University Press, 2011.

Crowther, Paul. *The Language of Twentieth-Century art*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Duve, Thierry de. *Kant nach Duchamp*. München: Boer, 1993.

Edschmid, Kasimir. "Über den dichterischen Expressionismus." In *Theorie des Expressionismus*, by Otto F. Best (Hrsg.), 55-61. Stuttgart: Reclam, 1982.

Frank, Manfred. *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

Friedenthaler, Richard. *Letters of the Great Artists – From Blake to Pollock*. New York: Random House, 1963.

Richarda Huch. *Romantismul german..* Bucuresti: Ed. Univers, 1974.

Giordanetti, Piero. "Musik bei Kant." *Musik-Konzepte*, November 2007: 123-136.

Golding, John. *Cubism : A History and Analysis 1907-1914*. London: Faber and Faber, 1967.

Hans Michael Baumgartner, Harald Korten. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*. München: C. H. Beck, 1996.

Harald Olbrich (Hrsg.) u.a. *Lexikon der Kunst. Band 3*. München: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1996.

Harald Olbrich (Hrsg.) u.a. *Lexikon der Kunst. Band 2*. München: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1996.

Hartmann, Nicolai. *Philosophie des deutschen Idealismus*. Berlin: Walter de Gruyter & co. Verlag, 1960.

Heuser, Marie-Luise. "Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph." In *Handwörterbuch Philosophie*, by Wulff D. Rehfus (Hrsg.). Göttingen, Oakville: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Höflinger, Gregor. *Autonomie oder Souveränität*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981.

Hrg. Alexander Albero und Blake Stimson. *Conceptual art. A critical anthology*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

Hühn, Lore. *Fichte und Schelling oder: Über die Grenze menschlichen Wissens*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.

Jähnig, Dieter. *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. I Band. Schellings Begründung von Natur und Geschichte*. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1966.

Jähnig, Dieter. *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. II-ter Band. Die Wahrheitsfunktion der Kunst*. Pfullingen: Günter Neske Verlag, 1966.

Janzen, Jörg. In *System als Wirklichkeit. 200 Jahre Schellings "System des transzendentalen Idealismus"*, by Claus Dierksmeier und Christian Seysen (Hrsg.) Christian Danz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Jörg Jantzen/Thomas Kisser/Hartmut Traub (Hrsg.). *Grundlegung und Kritik. Der Briefwechsel zwischen Schelling und Fichte 1794-1802*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.

Josef Rufer (Hrsg.). *Arnold Schönberg. Berliner Tagebuch*. Frankfurt am Main-Berlin-Wien: Propyläen Verlag, 1974.

Keel, Daniel (Hrsg.). *Über Kunst: Aus Gesprächen zwischen Picasso und seinen Freunden*. Zürich: Diogenes Verlag, 1982.

Knatz, Lothar. "Schellings Philosophie der Kunst." In *Handbuch Deutscher Idealismus*, by Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.). Stuttgart: J. B. Metzler, 2005.

Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman. *Futurism. An Anthology*. London: Yale University Press New Haven & London, 2009.

*Lexikon der Kunst*. Amstelveen: Dörfler, 1987.

Lohmann, Petra. *Architektur als Symbol des Lebens. Zur Wirkung der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes auf die Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels von 1803 bis 1815*. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.

Lotze, Hermann. *Ästhetik in Deutschland*. Leipzig: Felix Meiner Verlag, 1913.

Luckner, Andreas. "Musik - Sprache - Rhythmus. Bemerkungen zur Grundfrage der Musikphilosophie." *Musik-Konzepte*, November 2007: 34-50.

Musca, Vasile. *Introducere istorică în filosofie*. zweite Edition. Cluj: NapocaStar, 1999.

Musca, V. *Permanența idealismului. Studii și eseuri privind idealismul german*. Cluj-Napoca: Editura Grinta, 2003.

Österreich, Peter L. *Spielarten der Selbsterfindung. Die Kunst des romantischen Philosophierens bei Fichte, F. Schlegel und Schelling*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2011.

Paetzold, Heinz. *Ästhetik des deutschen Idealismus. Idealismus Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1983.

Paul, Jean. *Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke, Band I/5*. München: Norbert Miller (hrsg.), 1980.

Pieper, Josef. *Begeisterung und Göttlicher Wahnsinn*. München: Kösel-Verlag, 1962.

Plitt, Hrg. G. L. *Aus Schellings Leben. In Briefen. Band I 1775-1803*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1869.

Safranski, Rüdiger. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München, 2007.

Sandkaulen, Birgit. "Kunst und Philosophie bei Schelling: Eine Tragödie." In *System als Wirklichkeit. 200 Jahre Schellings "System des transzendentalen Idealismus"*, by Claus Dierksmeier und Christian Seysen (Hrsg.) Christian Danz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

Sandkühler, Hans Jörg. *F.W. Schelling*. Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 1998.

Schmits, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Band II*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

Schulte, Paul. *Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des deutschen Idealismus : Kant, Schiller, W.v. Humboldt, Schelling, Solger, Schleiermacher, Hegel*. Kassel: Kassel University Press, 2001.

Solibakke, Karl. *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Stang Ragna. *Edvard Munch der Mensch und der Künstler. Königstein im Taunus* 1979

Steffen Dietzsch (Hrsg.). *Natur-Kunst-Mythos. Beiträge zur philosophie F.W.J. Schelling*. Berlin: Akademie Verlag, 1978.



Szondi, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. 1. Auflage.* . Frankfurt (am Main): Suhrkamp, 1975.

Thiel, Manfred. *Methode. IV. F.W.J. Schelling: eine analytische Darstellung.* . Heidelberg: Elpis Verlag, 1994.

Winkelmann, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweite vermehrte Auflage.* Dresden/Leipzig: Walther, 1756.

Zeltner, Hermann. *Schelling.* Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag, 1954.

Zerbst, Arne. *Schelling und die bildende Kunst.* München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Zhai, Can. *F.W.Schellings ontologische Mythologie in seiner Philosophie der Kunst.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.