

## Rezumat analitic

**Educația privirii.** În lucrarea noastră am încercat să oferim o structură analitică a semnificației imaginarului, urmărit mai cu seamă sub specia fantasticului, precum și să identificăm elementele definatorii, formele, mutațiile suferite de-a lungul istoriei artistice de către imaginarul fantastic. Premisa studiului nostru a fost aceea că există o diferență de atitudine și performanță între privirea naturală și cea artistică, în urma cărora rezultă imagini, reprezentări, precum și sensuri diferite ale aceleiași lumi. Privirea artistică nu este naturală și generală, ea trebuie exersată, necesită o anumită educație, în vederea adoptării observației comprehensive, analitice, chiar dezvăluitoare a lumii formelor. Consecvent acestei premise care credem că nu necesită explicații suplimentare, am considerat că istoria artei este un proces în care se dezvoltă simultan noi modalități de reprezentare și noi forme de vedere artistică, ceea ce înzestrea ochiul cu demnitatea unui vehicul nemijlocit prezent pe toată suprafața istoriei imaginarului. Scopul educației privirii este dobândirea performanței de a vedea „*ceea ce nu există*” în realitatea concretă, de a vedea lumea formelor semnificative din care se agregă toate operele, stilurile și formele artei. Privirea este în concomitență exercițiu al percepției și modalitate de comprehensiune, astfel încât postulatul pe care am sprijinit demersurile noastre este acesta: *nu vedem ceea ce este, vedem ceea ce înțelegem și cum înțelegem*. În bună măsură istoria artei devine mișcarea de acomodare a reprezentării artistice cu formele privirii, care conțin în sine deopotrivă intuiții, proiecții imaginale și investiții semantice.

**Viziunea sistemică asupra imaginarului.** Am încercat să privim imaginarul ca sistem în care coexistă speciile mitologiei, religiei, artei, științei, literaturii, deoarece toate aceste adaptări culturale, specifice activităților omenești comunică între ele în plan istoric, se ating, influențează și determină reciproc într-un circuit continuu al minții umane, așa cum a demonstrat în câteva din studiile sale importante Ioan Petru Culianu. Nu putem disocia formele imaginarului, cu toate că trebuie să le înțelegem pe fiecare în morfologia lui particulară. În sistemul ce le înglobează, însă, diversele specii ale imaginarului se influențează reciproc: o teorie științifică, precum Sistemul heliocentric, Teoria relativității, Calculul infinitezimal, Teoria fractalilor, modifică imaginarul artistic

și chiar formele de reprezentare. Spre pildă, cubismul e succesorul direct al geometriilor neeuclidiene, fără de care nu ar fi fost posibil sau nu ar fi fost înțeles. Mult mai evident este, însă, faptul că imaginarul mitologic și cel poetic influențează artele plastice, pictura și sculptura în principal, și că mari momente, mari opere și ipostaze ale artei figurative sunt ilustrări ale imaginarului mitologic/poetic. Este rațiunea pentru care am urmărit metamorfozele imaginarului prin raportare permanentă la teoriile filosofice, științifice și la mitologie, inclusiv cea biblică. Să-i spunem acestei modalități urmate de noi, *viziunea sistemică a lumii imaginarului*, și să înțelegem odată în plus necesitatea abordărilor comparative, interdisciplinare de care, pe măsura priceperii noastre, am încercat să ne achităm.

Lumea imaginii ne este oferită de ochi, fiind traducerea optică a compoziției mediului expus vederii. În mod simplu putem aprecia că nu vedem niciodată lucrurile în sine; vedem doar aspectele lor reflectate de ochi. Vedem vizibilul lucrurilor nu lucrurile ca atare, așa cum atunci când dorim să le cunoaștem, avem acces doar la cognoscibilul lor, nicidecum la esența în sine. Imaginea este, deci, aspectul *specular* al ochiului, „*restul*” întâlnirii lui cu lucrurile din mediu puse în lumină.

**Forme de reprezentare; instituiri semantice; alfabet al imaginarului.** Viziunea sistemică nu trebuie confundată cu o abordare completă sau exhaustivă, ceea ce ar fi oricum imposibil, dată fiind complexitatea și vastitatea formelor de manifestare. Chiar și în selecția pe care am operat, urmărind în speță imaginarul fantastic, regăsim schema de circuit sistemic, deoarece *formele de reprezentare* sunt concomitent *forme de înțelegere* și în egală măsură *instituiri semantice* (teza lui Francastel). Imaginarul artistic nu reproduce, ci instituie forme, nu ilustrează pur și simplu semnificațiile livrate de mitologie, de literatură sau alte narațiuni, ci instaurează semnificații noi. Am considerat, deci că este deosebit de bine argumentată și puternică teza lui Francastel, după care limbajul artei este diferit de cel abstract, iar semnificațiile acestuia sunt noi, ceea ce reclamă nevoia de așezare a artei ca nucleu principal care generează imaginarul cultural al epocilor istorice.

Imaginarul nu e determinat ca existență de regulile creației artistice, iar anumite tipuri de imagine există spontan, se produc în imaginarul individual sau colectiv fără intenții de semnificare și fără a fi ghidate de vreun proiect artistic. Însă abia formele

creației umane, în special arta, literatura și mitologia transformă mulțimea variată de imagini spontanee într-un imaginar cultural, respectiv într-o gramatică spirituală care servește dorinței de sens a indivizilor sau comunităților. Puterea sau valoarea pe care acestea o dețin nu le este inerentă, ci e consecință a pasiunii și creditului cu care sensibilitatea și gândirea umană le-a investit. Mai simplu spus, *imaginile au acea putere pe care le-o oferim și valoarea cu care le chemăm să ne slujească*. Din această pricină s-a constituit un alfabet al imaginarului, o imagologie, o civilizație a imaginii.

**Corpul și mediul; apriorismul luminii.** Originea imaginilor și varietatea lor se găsesc în modul de relaționare al propriului corp cu mediul înconjurător. Corpul este laboratorul imaginarului, care se hrănește mereu din experiența perceptivă și intuiția sensibilă. Cele cinci simțuri – auz, văz, miros, gust, pipăit – precum și reflexele cinestezice (gesturile) sunt instrumente permanente pentru elaborarea de imagini, tot atât de diverse precum impresiile senzoriale, inconvertibile reciproc, deși există colaborarea unora dintre ele în formula sinesteziilor. Elaborarea de imagini, în sensul cel mai larg acceptat, începe cu simțul vederii, ține de performanțele ochiului. Dar ochiul nu face decât să desprindă reflexele exterioare ale lucrurilor făcute vizibile de un mediu luminos, pe care le transmite minții. Acolo se prelucrează imaginea, în primă instanță ca duplicat sau analogon al formei lucrului perceput, care poate fi supus ulterior unor proces de ajustare, deformare sau metamorfoză, purtate în raza speculară a relației asemănător-neasemănător, fidel-infidel. Nu pot fi uitate aici procesele fizico-chimice prezente în activitatea cerebrală pe parcursul transformării percepției vizuale în imagine mentală, ceea ce face și mai grea sarcina stabilirii caracterului reprezentativ al imaginii în raport cu lucrul. Altfel spus, gradul de deformare, alterările pe care imaginea le suferă din momentul în care ochiul o extrage de pe suprafața obiectelor și până când conștiința o livrează ca formă pură. De asemenea, nu trebuie să facem abstracție de contribuția memoriei, suportul care face posibilă constituirea și conservarea oricăror date mentale, fie ele impresii, imagini sau gânduri.

La conținutul imaginii vizuale concură, deci, activitatea senzorială a văzului, activitatea cerebrală, incluzând memoria, și în măsură decisivă mediul luminos, pe care ar trebui acum să-l considerăm formă a sensibilității estetice în versiunea apriorismului kantian. Fără mediul luminos extern, nu am putea vedea nimic, dar fără un mediu

luminos intern, deci *a priori*, nu ne-am putea reprezenta nimic. În consecință, rolul decisiv pe care îl au formele sensibilității *a priori* kantiene în compunerea imaginii lumii în spațiu și timp, ar trebui acordat și mediului luminos. Acel apriorism al luminii permite reprezentării să delimiteze imagini, forme, figuri și să le ordoneze după intențiile diverse ale cunoașterii sau artei. La extrem, putem susține că arta plastică înseamnă elaborări estetic-expresive ale mediului luminos, formele, culorile jucând rolul umbrelor acestei lumini transcendente.

**Imaginea ca „*similitudo*”.** Privite în perspectiva condiției de existență sau, cum ar spune filosofia, a consistenței lor ontologice, lucrul natural și imaginea lui au grade diferite de realitate. Lucrul sau obiectul are existență primară, este necondiționat de subiect, preexistă contactului cu el. Imaginea, în schimb, e o existență derivată, consecutivă luării de contact cu lucrurile și dependentă total de operațiile imaginației. Apoi, lucrul are o natură consistență substanțială, masă, greutate, compoziție fizico-chimică, precum și un loc specific în sistemul realității, corelat celorlalte lucruri, obiecte, stări. În termeni cartezieni, este o *res extensa*. Imaginea, în schimb, nu are substrat material, nici masă, greutate, compoziție fizico-chimică și nici un loc în sistemul naturii. Ca simplă *similitudo*, adică relief al închipuirii noastre, subzistă numai în caracterul ei de idealitate. E adevărat că acestea îi poate corespunde ulterior, prin creația artistică, și un ansamblu material – frescă, tablou, icoană etc. –, dar acestea nu țin de natura intrinsecă imaginii, ci de praxisul artistic, cum numea Moulound consacrarea în operă a unei viziuni. Putem reține, ca o compensare a imaginii pentru caracterul secund al ființei sale, infinita bogăție expresiv-stilistică, fără de care arta ar fi rămas definitiv la statutul de copie după natură, simplă oglindire.

**Imaginea ca *phainomenon*.** Nu de puține ori imaginea speculară a fost considerată amăgitoare, nefastă, iluzorie, inconsistentă. Platon nu-i acorda decât statut de aparență pură (*phainomenon*) lipsită de orice altă calitate, menită a amăgi rațiunea cu simulacrele pe care le răspândește. Mai radical chiar decât Platon, comentatorul său peste șase secole, Plotin aprecia că amăgirea oglinzii constă în aceea că pare a conține totul, pe când în realitate nu conține nimic. Doar Unul, principiu absolut are realitate, iar materia în care se proiectează emanațiile acestuia e la fel de înșelătoare și inconsistentă precum oglinda. Dar nu impuritatea ori imprecizia imaginii speculare face ca oglinda să aibă

caracterul de obiect defectuos, ci chiar opusul acestora, excesul de acuratețe a imaginii, în opinia lui Wunenburger. Pentru că reflectă obiectele atât de acurat încât le răspunde prin imagini perfecte, oglinda ajunge să creeze confuzie, substituind lesne obiectul cu reprezentarea lui. De aici puterea ei de amăgire. Totuși oglinda aduce cu sine și un avantaj enorm, facilitatea oglinzirii propriului corp, în special a propriei fețe, inaccesibilă în mod direct. Stranietatea experienței oglinzirii constă în faptul că, din momentul în care își vede fața, omul se poate concepe pe sine ca un dublu al său, ca Altul. Se poate obiectiva pe sine și analiza cu toată severitatea cu care analizează obiectele străine. Complexul filosofic al reflectării, ajuns loc comun în tradiția Occidentală își are originea în relația cu oglinda.

Nu doar caracterul reflexiv al conștiinței își află în oglindă o foarte expresivă metaforă. La un nivel mai înalt, în plan teologic, Dumnezeu reflectă formele ideale ale lumii în Înțelepciunea sau Mintea sa care joacă rolul oglinzii. Jakob Böhme considera că Înțelepciunea divină este o formă potențială în care sunt imprimate modelele ideale ale tuturor creaturilor prin activitatea Verbului creator, pe care mai întâi Dumnezeu le contemplă, iar apoi le îmbracă în corpuri fizice. Dinamica plastică a Verbului este întreținută de imaginația divină, ceea ce dă procesului caracter artistic. O nuanță specială introduce Franz von Baader în conceperea oglinzii divine, anume îi conferă caracter activ. Înainte să manifeste opera de creație, Dumnezeu voiește lumea, iar această voință pură devine oglinda în care Dumnezeu își vede potența creatoare. Formele generate în voința pură a lui Dumnezeu, deși au caracter de imagini speculare, există la modul propriu. Influența acestora se exercită atât în planul realității fizice, care e „animată” permanent de ele, precum și în imaginația artiștilor. Ceea ce este considerat a fi inspirația creatoare se explică prin influența de natură magică a formelor voinței divine asupra imaginației artistului. Influența respectivă informează și insuflă energie creatoare, prin care artistul ajunge să pună în operă ceva din planul voinței divine.

**Relația triplei oglinziri.** Pentru înțelegerea artei pe tot intervalul cuprins între sfârșitul Evului Mediu și sfârșitul Renașterii, este importantă *relația triplei oglinziri*, pe care o putem rezuma astfel: Dumnezeu se oglindește pe sine în Spiritul său (prima oglinzire); formele speculare obținute în Spiritul divin se reflectă în imaginația artistului (a doua oglinzire), care nu le percepe în mod nemijlocit ca forme primite, ci mijlocit,

atunci când sunt reflectate în propria imaginație (a treia oglindire). Artistul vede propriile imagini speculare, care păstrează analogii formale și de conținut cu imaginile speculare ale lui Dumnezeu. Cele mai directe ilustrări ale acestei teorii sunt în arta religioasă și arta icoanei. Pe lângă obținerea unui fundament transcendent al artei, teoria ne mai oferă și o cale de înțelegere eminentă a operelor de artă, în al căror miraj suntem provocați să căutăm sugestiile voinței creatoare divine. Artistul colaborează cu Dumnezeu și continuă prin opera sa geneza plastică a lumii petrecută în Spiritul divin.

**Teoria desenului interior.** *Desenul interior* ocupă locul Soarelui antrenând un fel de mișcare revelatorie, oferind lumină imaginației și înțelegerii, contribuind la conturarea cosmosului spiritual prin reflectare analogică. Dacă ne reamintim ceea ce am semnalat puțin mai sus, acest *Desen* nu este pur și simplu un concept, fie el și analog Binelui platonian sau Soarelui, ci și o instanță spirituală activă căreia cea mai potrivită formulare am identificat-o în Intellectul agent al scolasticilor. Spusele lui Zuccari trebuie luate în litera lor filosofică, anume acel *Desen* trebuie văzut ca sursa transcendentă a spiritului omenesc de la care se nutresc arta, științele, precum și viața morală. Din text rezultă acest fapt – *Desenul* este originea binelui la nivelul faptelor și a frumuseții în plan creator. Este prea stridentă nota platonicească pentru a nu remarca jocul făcut de Zuccari, înlocuind în textul său Binele din Timaios cu *Desenul*, substituție care e posibilă abia după transfigurarea dublă suferită de principiul suprem în *Christosul interior* al lui Augustin și *Intellectul agent* al scolasticilor.

**Imaginarul ca „epica magna”.** În compania imaginii, într-adevăr, nu știm ce vedem, spre ce ne atrage și cât de diferit e orizontul din care ea ne surâde. Trebuie să acceptăm jocul, să mergem pe mâna ei către un vizibil pe care nu-l conține nimic din memoria noastră și să plonjăm într-o mare de sugestii până acum neatinsă. Dialogul privirii cu imaginea se petrece sub semnul incertitudinii și cu amenințarea unui refuz. Nu știm ce vrea imaginea de la noi, cum dorește ea să fie văzută și dacă nu cumva raportul nostru cu ea este viciat de o falsă perspectivă sau un mod inadecvat de-a o traduce în reprezentare. Nu-i destul să o vedem, iar pentru ca vederea să fie împlinită trebuie să o imaginăm. Altfel spus, vedem imaginea imaginând-o și o răsplătim corect atunci când ne-am încărcat spiritul cu sugestia ei lăsând-o să germineze. În consecința procesului

germinativ, dacă el într-adevăr se produce, găsim o altfel de realitate și dintr-o perspectivă *altminteri* decât ceea ce e oferă vederii nemijlocite.

În măsura în care imaginile compun un vocabular al imaginarului pe care îl fac să comunice analog felului în care cuvintele fac textul să comunice, se poate vorbi, așa cum procedează Gilbert Durand de un sistem imaginar căruia îi revine, cu atât mai mult sarcina de a elabora perspective și realități vizibile inedite. Pus în relație cu natura, sistemul imaginarului este încheșat în aceeași manieră a interdependențelor organice. Imaginile aglutinează în structuri complexe cu funcție de enunț vizual, iar totalitatea asocierilor posibile constituie un soi de *epica magna* imaginară. Rețeaua ce leagă imaginile dă posibilitatea fiecăreia să lumineze în direcția unui sens pe care îl compune abia în colaborare cu toate celelalte. Așa cum cuvintele sunt inteligibile în sistemul lingvistic deja înțeles și asumat, la fel imaginile comunică numai într-un sistem al imaginarului.

**Caracterul profetic al imaginii.** Se impune să zăbovim puțin asupra „*sensului viitor*” al imaginii de care vorbește Jean Burgos. Este extrem de interesant în legătură cu ceea ce putem considera consistența semantică a imaginarului, pe de-o parte, și caracterul incomplet, dinamic, deschis al pătrunderii acestuia de către privitor. Fără să riscăm vreo neînțelegere putem întrebuința termenul de *caracter profetic* al imaginii. Ceva din ceea ce poate și vrea să comunice imaginea rămâne mereu incomprehensibil, ca un rest de lumină a cărei prea intensă strălucire are nevoie de adaptarea ochilor sau ca o umbră prea densă proiectată pe peretele întunecat al imaginației de care nu se mai distinge suficient pentru a i se remarca profilul. Ceea ce dă de văzut imaginea vine dinspre un viitor, la care privitorul încă n-a ajuns, ori trimite mai departe decât este capabil să ajungă. Viitorul intuiției, al asimilării și metamorfozelor lente ale puterii de apropiere atrage privitorul în aria conținuturilor imaginii, îi împletește închipuirea în nada relațiilor deja realizate în sistemul imaginar și îl transportă către acel indefinit care e secretul ultim, imaginea revelată fără rest.

Viziunea potrivită a imaginii se înscrie astfel într-un *traseu al aspirației profetice*, înaintează spre *viitorul ultim* al iluminării totale. Iluminarea viitoare a imaginii corespunde aici aceluși sens viitor pe care autorul îl atribuie textului poetic și, într-un sens mult mai radical dar prea vag din punctul de vedere al intuiției, „*cărții care va să fie*” de

care vorbea Maurice Blanchot într-un comentariu la Mallarmé. Timpul imaginii și al imaginarului nu este identic celui în care se înscriu fenomenele naturale, după cum și timpul literaturii este unul diferit. Iar dacă este adevărată spusa lui Gaston Bachelard, că imaginea este unul dintre fenomenele specifice fundamentale ale ființei vorbitoare, atunci legătura misterioasă, profetică pe care aceasta o realizează între om și un timp viitor mereu de neatins, este una din confirmările cele mai profunde ale acestui adevăr.

**Caracterul organic al imaginii.** Caracterul organic al imaginii picturale pretinde ca elementele din care aceasta se compune să fie văzute unele în funcție de altele, prinse în rețeaua care le conduce spre un sens unitar, care confirmă existența rațiunii interne ce organizează întregul. Forma tabloului sau imaginii picturale este tocmai unitatea ce leagă toate componentele prezente, adică formă a unui cosmos plastic, nu pur și simplu suma formelor detaliate ale părților componente. Într-un tablou, luat sub aspectul organicității sale, importantă este vederea întregului – ceea ce conține semnificațiile și valoarea lui – nu numai a părților. Abia acest întreg conține „adevărul” operei picturale, la a cărui corectă intuire concură toate „*forme semnificante*” din compoziție. Desprinse de întreg, formele compoziției picturale își pierd consistența semnificantă, după cum nu pot funcționa autonom organele unui corp viu. Abia participarea la unitate răsfrânge asupra părților câmpul de semnificare unde primesc și sens particular, tonuri într-o sintonie a tabloului organic. Odată realizată această unitate sintonală a tabloului, acesta intră în rezonanță directă cu privitorul prin sensibilitate, a percepție și intuiție estetică, realizându-se un fel de legătură a caracterului organic al corpului viu cu organismul estetic.

**Conceptele figurale; sintactica formelor.** Solidarității formă-semnificație în compoziția operei artistice trebuie să-i aducem un plus de stabilitate pentru ca intuiția sau comprehensiunea aceluși sens să nu oscileze indefinit de mult de la un observator la altul, de la o perioadă la alta. Adică, este necesar ca formei artistice să îi poată fi asociat mereu un conținut semnificativ esențial pe care diferențele de apreciere subiectivă, inerente, să nu-l afecteze. În caz contrar, dacă fiecare observator ar acorda alt sens aceleiași forme artistice, solidaritatea indicată s-ar pierde și, odată cu aceasta, chiar însemnătatea culturală a operei. Sprijinit pe astfel de rațiuni, Moulound operează cu așa-zise „*concepte figurale*” al căror scop este tocmai să garanteze stabilitatea semnificației formelor reprezentate artistic, în așa fel încât acestea să exprime conținuturi asemănătoare pentru



observatori diferiți, din epoci diferite. Rolul pe care îl au conceptele abstracte în filozofie și știință, de conținuturi inteligibile constante referitor la realitățile a căror esență o exprimă, trebuie să-l aibă conceptele figurale în elaborarea comprehensiunii artistice și, mai apoi, în transmiterea acesteia în cadrul intersubiectiv, intergenerațional și intercultural. Diferența dintre maniera de a aprecia formele ca expresii pure ale imaginației și, pe de altă parte, drept concepte figurale, oferă ocazia, în cea de-a doua situație să le înțelegem calitatea de transmițători ai inteligenței intuitive generice, iar nu simple metafore ale sensibilității unui artist.

Artistul se situează pe o poziție activă, constructivă în acest cosmos, populându-l cu formele sale și, între anumite limite, modificându-l, în timp ce privitorul, oricare subiect posibil, ocupă rolul instanței pasive din punct de vedere al contribuției la universul formal, dar activ în privința proiecției intuitiv-comprehensive asupra formelor artistice pe care, în acest fel, le reactivează sub aspectul de concept figural. Această calitate permite intuiției să desprindă din obiectul artistic forma vizuală pură și s-o transforme în conținut de semnificare, adică formă inteligibilă produsă în experiența cognitivă. Vederea artistică este, în toate momentele ei, și un proces cognitiv, chiar dacă preponderentă este întotdeauna intuiția sensibilă.

Formele picturale funcționează sintactic în limbajul figural, prinse în niște relații defel capricioase și arbitrare, relații aproape exacte precum cele dintre elementele chimice în molecule sau cele dintre linii în compoziția figurilor geometrice. În aceste structuri riguroase, chiar dacă se sprijină pe imaginație, spiritul poate să circule atras de tensiunea unui nucleu intuitiv. De la simpla percepție a formelor vizibile, respectând sintaxa în care acestea sunt fixate, spiritul orientat către înțelegerea lor ajunge la o anumită universalitate comunicabilă, în principiu accesibilă oricărei intuiții adecvate. Din acest punct de vedere Moulound vorbește de o lume ideală unificată pe care o produce compoziția artistică, diferită de idealitatea abstractă a filosofiei, matematicii sau științei, și chiar mai consistentă pentru că este o idealitate a *lunii vizibile*. Pentru unitatea care stă la temelia constituirii culturii și civilizației unitatea integrată a formelor ideale este esențială, fapt care conferă valori echivalente gândirii, mitologiei, științei și artei. Efortul de formalizare și unificare permanentă a sensibilității omenești, a înțelegerii și viziunii

califică producția artistică între fenomenele cele mai importante ale constituirii de sine istorice a omului.

**Câmpul figurativ.** Dacă încercăm să gândim istoria umană din punctul de vedere al experienței estetice, este lesne de argumentat că pentru fiecare tip de societate, corelativ nivelului ei de dezvoltare și complexității atinse, există un mediu vizual în care se înscriu totalitatea reprezentărilor ei și un câmp figurativ în care se obiectivează toate producțiile artistice ale creatorilor imaginarului. Adoptăm în acest loc al analizei noastre sensul pe care îl consacră Pierre Francastel figurativului, anume orice „*concret elaborat*” care corespunde unui decupaj intențional al artistului și care își găsește un corespondent identic ori asemănător, real sau posibil, în câmpul experienței lumii exterioare. În primă instanță figurativul se deosebește de abstract – care e produsul imaginației abstractive, adică un construct pur –, precum și de fantastic, produsul închipuirii fabulatorii din care rezultă ființe, acțiuni și relații cu care nu avem de a face în experiența concretă.

Dacă mediul vizual este corelativ experienței perceptive, conține tot ceea ce poate fi văzut în multitudinea perspectivelor posibile, câmpul figurativ are un cadru mai restrâns și determinat cultural, reprezentând acele forme create și impuse de artiștii epocii, altfel spus designul imaginarului estetic într-un timp și un loc anume. Un câmp figurativ compune într-o cadență comună, dar cu priză diferențiată, un sistem de reprezentare și unul de semnificare. Diferențierile sunt determinate de maniera diferită în care cele două gesturi – reprezentarea și semnificarea – acționează asupra conștiinței colective. Imaginarul este modelat și stârnit mai ușor decât sfera comprehensiunii, a înțelegerii ideatice, fapt care permite uneori decalaje, nesincronizări între reprezentat și semnificat. În primă instanță vedem operele de artă, dar nu e sigur că le înțelegem în profunzime. Pentru realizarea acestei performanțe uneori e necesar ca raporturile omului cu existența să fie recompuse, să se creeze noi acomodări în relația noastră cu existența pentru a înțelege din perspectivele nou dobândite mesajul unor opere de artă.

**Figura; mediul vizual.** Conform argumentației lui Francastel limbajul artei conține tot atâta cunoaștere, mesaj, experiență ca și limbajul literal, iar istoria culturii poate fi configurată în egală măsură studiind modificările produse în firmele de expresie artistică. „*Figura*” este elementul de bază constitutiv al limbajului plastic, așa cum este cuvântul pentru limba vorbită. Figura decupează un anumit sens din realitatea figurativă,

îl separă de celelalte pentru a putea compune împreună un ansamblu estetic semnificativ care este opera de artă figurativă. În același timp, figura ne călăuzește ca un fir roșu în labirintul imaginarului. O compoziție picturală se încheagă prin relațiile instituite de artist între figuri, și în acest fel tabloul poate fi lecturat, interpretat și înțeles asemenea unui text. Totuși limbajul artei și cel literal sunt reciproc ireductibile. Fiecare conține semnificații și proiecții ale experienței omului în lume pe care nu le poate traduce și nici comunica în alt registru. În vederea înțelegerii istoriei culturale ambele limbaje sunt esențiale, abia conjugarea mesajelor lor oferind-ne un câmp de inteligibilitate integrat.

Mediul vizual dominant pentru o epocă, precum și compoziția imaginarului acesteia sunt exprimate cel mai acurat și expresiv în compozițiile figurative ale artiștilor plastici. Arta captează, configurează și depozitează memoria imaginarului istoric, pe care îl putem apoi analiza, descifra, interpreta așa cum procedează arheologii cu vestigiile vechilor civilizații sau paleografii cu scrierile vechilor limbi. Importanța compunerii figurative a imaginarului unei epoci, revelându-i în acest mod sensibilitatea, credințele, manierele, gusturile este indiscutabilă și, în planul efectului cultural, de neînlocuit. Formulelor artistice, multiple, le revine meritul de-a instaura specii semantice noi, pentru înțelegerea cărora este nevoie de atenție și analiză riguroasă din perspectiva unei filosofii a realității figurative pe care nici un alt limbaj n-o poate înlocui. În această perspectivă arta este un limbaj original cu care întemeiază formule de expresie unice și mitologii vizuale specifice.

Întrucât imaginarul este un sistem care adoptă configurații specifice de la o cultură la alta și de la o perioadă la alta, operele de artă impun nu numai elemente ale sistemului epocii în care apar, dar și proiecții particulare ale acestuia, din care se poate înțelege ceva esențial privitor la întreg. O compoziție figurativă ilustrează metaforic sistemul imaginar al unei epoci, dar în mai mare măsură formula sub care funcționează acesta în imaginația creatorului individual care o compune. Și prin faptul că o compune, preluând, deci pe cont propriu, sarcina organizării sistemului imaginar, artistul o impune.

**Convenția realității; fantasticul inadmisibil.** Ca să înțelegem corect sensul fantasticului, este nevoie, din nou, de anumite distincții și lămuriri terminologice. Clarificările propuse de Roger Caillois considerăm că sunt convingătoare, astfel încât ne vom aplica puțin asupra lor. Ideea lui este că trebuie să judecăm *o lume* ținând cont

întotdeauna de *o convenție* de realitate. Coerența lumii fizice e dată de o convenție asupra ei, care revine la stabilirea condițiilor în care devine posibilă, există și se desfășoară. Convenția poate fi de natură cosmologică, fizică, geometrică etc.

Ilustrarea cea mai directă a survenirii fantasticului este *vedenia*, după Roger Caillois. Deodată se arată privirii ceva neașteptat și imposibil. Ceea ce intrigă la vedenie este faptul că, deși imposibilă, ea este totuși actuală. Universul blând al regulilor e asaltat de-odată de întâmplări ce sfidează regula. Ceva misterios se arată în ciuda convingerii că nu e cu puțință, umilind prejudecățile și dinamitând știința noastră. Vedenia obligă la supralicitarea capacităților perceptive, cheamă la contemplarea a ceva „de dincolo”, întredeschide o fereastră prin care, din universul nostru plat vedem dintr-o dată perspectiva, ceva adânc și de neînțeles. Pentru că e imposibilă, vedenia impune cu prezența ei un orizont nou al realității care vine să îmbogățească și să contrarieze deopotrivă, care se cere asumat pentru că oricum face parte din joc. Peste orizontul aranjat rațional în care ne consumăm gesturile explicabile și predictibile, vedenia impune *inadmisibilul*. Acesta răbufnește când nu ne așteptăm, și nu ne așteptăm niciodată deoarece întâmplarea lui este improbabilă. De aceea intrigă, uluiește, tulbură și iluminează deopotrivă. Vedenia aduce cu sine iluminarea că există realități „inadmisibile” pentru rațiunea noastră.

**Fantasticul nocturn; terificul; hibrizii.** René de Solier insistă asupra dimensiunii nocturne, abisale, chiar infernale a universului fantastic. Adoptând ca teză de bază maniheismul imaginarului, dualitatea lumină-întuneric, diurn-nocturn, natural-natural el are în vedere compunerea unei analitici cât mai acurate și complexe a figurilor și situațiilor cu care ne putem întâlni în general în lumea imaginară și, în special, în arta fantastică. Aspectul trăirii interioare corespondent formelor întunecate ale fantasticului este teroarea, neliniștea provocată și întreținută de figuri, fapte și realizări ale creațiilor imaginarului sumbru. Dacă am agreea limbajul psihanalizei am recurge la ieftinul termen de inconștient, și am găsi aici lăcașul demonilor și al tuturor hibrizilor odioși de care, în momentul în care ies la suprafață și îi putem observa, ne înfiorăm.

În mare parte aceste figuri terifice sunt metafore ale invizibilului, semnele necunoscutului presărate în jurul nostru din teamă și fascinație, din frică și dorința de

familiarizare deopotrivă. Prin imaginare, reprezentare și creație parcurgem câteva trepte în direcția acestei familiarizări cu insuportabilul.

Ființele confuze, hibrizii, nu pot fi propriu-zis obiecte le vederii noastre întrucât prejudecățile noastre culturale decretează imposibilitatea lor. Dacă totuși ei apar în imaginarul artistic, asta se întâmplă prin puterea și în numele libertății imaginației de-a sfida convenționalul. Introducând în sfera ființelor posibile astfel de elemente care impacientează prin degajarea și insolența cu care par a ne privi, artistul proclamă dreptul la existență a realității confuze, adică îmbogățește catalogul speciilor cu figuri noi pe care din acel moment suntem obligați să le acoperim de semnificație și expresivitate. Oricât de sfidători, hibrizii există câtă vreme sunt reprezentați.

Producerea hibrizilor nu este specifică vreunei perioade anume a artei. Imaginarul fantastic i-a generat pretutindeni, însă de la un spațiu la altul și de la o epocă la alta aceștia au adoptat chipuri specifice sensibilității dominante a imaginarului colectiv. Așa cum există mituri, idei religioase sau filosofii dominante în anumite epoci, există și forme de sensibilitate dominante, în acord cu care sunt produse figurile artistice caracteristice. Hibrizii medievali, cei moderni și cei post-moderni diferă din punct de vedere formal, însă esența lor este aceeași – sunt agregări ale tenebrelor sau fricilor colective. Chiar și automatele, golemii exprimă aceste temeri constante de care omul nu se poate exorciza, și pe care încearcă să le controleze exprimându-le sub diverse chipuri. Privind hibrizii, vedem ceea ce refuzăm să acceptăm despre noi când ne căutăm în oglindă.

**Fantasticul tehnic; figuri-totem.** Un capitol interesant al morfologiei fantasticului îl constituie ceea ce s-ar putea numi „*fantasticul tehnic*”. Este vorba aici de imagini, reprezentări, forme și chiar scenarii obținute prin diverse trucuri sau tehnici de deformare a naturalului ori producere de obiecte artificiale. Am văzut mutația pe care o determină oglinda convexă a lui Parmigianino. El este unul dintre mulții artiști fascinați de oglinzi și care au mizat pe caracterul artistic al imaginii speculare. Oglinzile magice sau perspectivele create de acestea nu lipsesc nici din opera lui Velasquez sau Goya. Avem în vedere la acest subcapitol orice fel de imagine și reprezentare care e construită printr-o tehnică oarecare, fie cu ajutorul unor mecanisme și aparaturi, fie prin tehnici de compoziție, cum vom vedea la Arcimboldo. În urma aplicării unor atare procedee de

deformare, alterare, anamorfozare și metamorfozare, iluzionare, agregare sau prin tehnici de compoziție folosind contiguități nefirești se obțin imagini, forme ale fantasticului.

Universul formelor, ca și natura, nu este încremenit în figuri fixe, identice sieși în absolut precum, de pildă, figurile geometrice sau numerele matematice, care se apropie cel mai mult de natura metafizică a Ideilor platonice. Găsind similaritățile naturale și contiguități firești, Arcimboldo parcă ar putea descompune și recompu în forme noi întregul univers. Aceste noi forme nu sunt aleatorii, dimpotrivă dețin statutul unor figuri augurale. Deși n-am găsit susținută ideea în studiile pe care le-am parcurs până acum, credem că avem argumente pentru a pretinde că acele portrete alegorice ale artistului italian sunt totemuri. Totemul este figura tutelară a unei comunități în care se întrupează valoarea supremă a credințelor acesteia, dacă vrem divinitatea.

Figurile lui Arcimboldo nu sunt încărcate de prestigiu religios, nu devin obiect de cult, însă conțin totalitatea atributelor unei stări naturale, a unui univers elemental. Această figură compusă din tomuri este, desigur, o alegorie, dar la fel de bine ar putea fi considerat un totem al cărții, pe care orice comunitate care cultivă lectura și studiul l-ar putea revendica drept tutelar. Figurile anotimpurilor, elementelor naturale, ale diverșilor funcționari, a lui Vertumnus/Rudolf pot fi de asemenea considerate totemuri. Dacă ar fi simple figuri sau portrete, concordia elementelor care participă la compoziție n-ar pretinde contiguități naturale și selecția strictă. Însă faptul că aceste figuri conțin numai acele elemente (ființe) care trăiesc sub oblăduirea lor simbolică, înseamnă că ele compun împreună specii afine, iar unitatea lor e asigurată de un Totem.

**Excese, inversiuni, farse, capricii.** Se poate produce un anume registru fantastic prin exces, deformare, prin înscenarea unor jocuri improbabile, pe care, totuși, chiar dacă nu le joacă nimeni în lumea reală, le joacă cineva în lumea artistică. De pildă scenele reprezentate de Francisco Goya în *Capriciile* sale, unele dintre ele atât de grotești încât societățile umane nu ajung niciodată la acel nivel, unele pur și simplu paranoice sau morbide, cu trăsături violent îngroșate încât efectul lor să zguduie sensibilitatea și mintea oricărui privitor.

Dedublările, inversiunile sexuale, transgresiunile, travestirile, hermafrodiții, oamenii-animal și animalele-oameni împerecheați în jubilări sinistre compun repertoriul de figuri ale lui Goya, angajate parcă într-un carnaval al neantului, figuri ieșite de nicăieri

și condamnate parcă a țopăi absurd în piațete de fum, a râde homeric într-un univers pustiu unde ecourile propriilor hohote le sperie, făcându-le să hălăduiască buluc ca orbeții într-o lume în care e numai întuneric. Figurile sunt de carnaval, însă măștile au devenit fețe. Oamenii nu mai sunt liberi să își dea masca jos, să iasă din rol și să simtă, în sfârșit, mândria de-a fi din nou umani. Între timp au ajuns pe jumătate animale, așa cum îi și arată imaginile din *Capricii*, se simt, se poartă, se bucură, se distrează în modul ilar al nebunilor. De altfel, întreaga atmosferă a *Capriciilor* prezintă o lume pe dos, ceea ce maschează probabil insolența unui adevăr rostit în calambur: de fapt, dacă răsturnăm perspectiva, abia atunci vedem lumea reală. În consecință, aceasta, a capriciilor este lumea reală. Adevăr înspăimântător, dacă ar fi spus cu voce răspicată în auzul tuturor.

**Fantasticul ca mitologie; mutații; compoziții fractalice.** Fără să ne îndepărtăm semnificativ de sensul eliadesc al mitologiei, considerăm că putem să-l extindem prin atragerea în aria lui semantică a activității fondatoare tipic artistice, precum și a lumii artei. Simplu spus, o lume unică, un univers începe să existe prin gestul creator al unui artist, și acest univers are suficiența ontică, structura și consistența epică necesare existenței în sensul ei larg. În plus, anumiți artiști au creat în mod explicit civilizații, societăți, ființe și situații mitologice, care își păstrează totala realitate în condițiile și sub convenția de lume posibilă. În aceasta nu mai contează natura, utilitatea sau locul obiectelor în starea lor comună, după cum nici legile fizice care conjură la o anumită ordine și structură a lumii nu mai sunt respectate. Artistul își ia libertatea de-a sfida legile realului, înlocuindu-le cu altele care îi permit să reprezinte așa cum vede, cum imaginează și semnifică el lumea, compusă din elemente, structuri, obiecte diferit aranjate față de toate raporturile firești.

Imaginarul fantastic, bazat pe noi forme ale sensibilității și gândirii s-a format profitând de secularizarea sentimentului religiozității, care nu mai este închis în dogma bisericii, în mitologia biblică sau arta sacră. Tehnologia, de pildă, sau geometria vor fi surse din care pot deriva viziuni mitologice la fel de bine cum în epocile anterioare erau geografia infernului sau paradisului. Sursele noilor mitologii artistice se află fie în imaginarul epocii, fie în subconștientul artiștilor, eliberat în fastuoasele ceremonii nocturne ale visului sau în acele stări de grație inspirată specifice creației.

Filosofia, știința și psihanaliza au întreținut un câmp spiritual foarte complex și stimulat, în care artiștii și-au găsit sursă tematică, dar și legitimitate teoretică pentru propriile tipuri de creație. Pentru cei mai noi dintre artiștii fantasticului teoria fractalilor a lui Mandelbrot poate fi la fel de inspiratoare cum au fost la începutul secolului trecut psihanaliza, teoria relativității sau marxismul. Fără acestea arta ultimului secol ar fi de neînțeles. Probabil nu greșim spunând că cubismul a practicat un fel de viziune fractalică asupra realului pe care a transpus-o în compoziții plastice cu câteva decenii înainte ca teoria propriu-zisă să fie formalizată. Figuri sparte în bucăți și recompuse într-un mod aparent capricios și bizar indică, totuși, faptul că formele naturale sunt decompozabile și recompozabile după reguli ale imaginarului care sfidează legile viului și lumii fizice.

Obiectele fractale sunt tot realități ale căror forme apar prin agregare din elemente originare infinite, identificabile în ultimă instanță cu figurile geometriei clasice. Din combinația acestora poate rezulta orice figură după cum, prin modificarea regulilor de agregare se poate produce orice deformare, metamorfoză, prefacere în figurile deja formate. Un fantastic al fractalilor există, desigur, și e deopotrivă fascinant și inspirator pentru creatorii de artă.

**Imaginarul postmodern; aleatoriul.** Încotro se putea îndrepta arta după depășirea modernismului? Postmodernismul nu s-a dus și nu a ajuns departe. I-au trebuit cât de cât conținut și o serie de forme noi, dar nu s-a întors la clasicism, romantism sau realism tradițional. Așa cum a făcut și în secolul XIX târziu, lumea artei a fost receptivă la influențele externe și s-a inspirat din contextul intelectual și cultural al sfârșitului anilor șaizeci și al deceniului șapte. A absorbit mondenitatea universului absurd al existențialismului, eșecul reducionismului pozitivist și falimentul Noii Stângi socialiste. S-a racordat la intelectuali de calibru greu precum Thomas Kuhn, Michel Foucault, Jacques Derrida și s-a orientat după temele lor abstracte ale antirealismului și după postura intens potrivnică față de cultura Occidentală.

Nevoia de a introduce într-un câmp al inteligibilității comune toate aceste producții ale artei moderniste și postmoderne, precum și multe altele despre care n-am avut ocazia să vorbim aici, cere un concept, o teză prin care să ne referim la toate aceste atunci când le întrebuițăm. Altfel rămânem în perplexitatea superficială a celor care văd, dar nu știu ce văd pentru că nu înțeleg. Poate mai mult chiar decât arta tradițională, cea



modernistă și postmodernă își conține propria teorie și se oferă înțelegerii împreună cu auto-interpretarea în care ea, de fapt, s-a realizat. Thierry de Duve vine în sprijinul nevoii noastre de sistematizare a ceea ce pare de nesistematizat, arta postmodernă, propunându-ne termenul „*aleatoriu*”.

Cel puțin de la experimentele readymade ale lui Duchamp (1913, 1915, 1916) și dadaști, se pierde legătura între producția de artă și cea de semnificație. Cu toate că termenul poate provoca panică oricui vrea să integreze arta într-o arie culturală inteligibilă, definită se expresivitate, semnificații, coerentă la modul sistematic, odată cu dadaismul artiștii fac loc anarhiei, adică introduc și întrețin un principiu de subversiune atât de radical încât, în cele din urmă, roade până și temeiul a ceea ce fac chiar ei. Până la urmă anarhia este autodevoratoare, nu poate lăsa în urmă nimic consistent. Grija artiștilor clasici era tocmai să construiască anumite înțelesuri ale artei lor și să ofere privitorului toate datele necesare înțelegerii. Acum nu numai că artistul e dezinteresat de felul cum va fi înțeles, dar nici măcar nu crede că trebuie înțeles ceea ce face el, lăsând șocului, gratuității și improvizației libertatea de-a livra orice iluzie semantică sau de-a nu oferi nimic dincolo de sine. Receptarea nu trebuie să se mai petreacă pe fondul unei comprehensiuni istorice și estetice. De fapt, ruperea de tradiție, anularea oricăror reguli de reprezentare și înțelegere, înseamnă demolarea chiar a istoriei artei, readucerea creației la statutul ei original de lucrare fără precedent, gest fără temeii și, dintr-un spirit ludic excesiv, fără scop. Unicul scop al artei este să se producă gestul în care apare, deasupra căruia nu veghează transcendența niciunui sens, dincolo de care nu se constituie nici o arhivă, nici un muzeu, nici istorie gesturilor creatoare.

Lumea artei dadaiste se face și se desface în același gest, anulându-și deopotrivă temeiul și finalitatea. Este o lume a aleatoriului și efemerității. Sub spectrul acestei fundamentale lipse de temeii și însemnătate, artistul poate face orice. Unde nu există temeii, transcendență și semnificație, orice este permis, atât în plan comportamental, dar și mai mult la nivelul creației artistice. Este aproape un slogan al dadaștilor, pe care artiștii postmoderni îl vor consacra în nenumărate modalități: „*fă ce-ți trece prin cap*”, „*este permis să faci orice*”.

**Arta ca valoare de întrebuințare; viața ca marfă.** Principiul urmat mai mult sau mai puțin explicit de artiștii postmoderni este acela al manifestării circumstanțiale a

voinței creatoare. Artistul se lasă pradă impulsului și, ignorând tot ceea ce știe despre artă, amnezic prin metodă, smulge formei ceea ce ea vrea să arate, chiar dacă nu seamănă cu nimic cunoscut și nu lasă nimic de înțeles. Mai mult decât oricând, obiectul rezultat din gestul creator își este suficient sieși la modul ontologic. El nu exprimă, nu simbolizează, nu spune nimic altceva decât că are prezență, că se bucură de ființă, iar aceasta e împachetată în sine ca un lucru suficient sieși, dar gol de orice mister. Pentru că este permis să facă orice îi trece prin cap, orice rezultat al său se califică pentru titlul de artă, ceea ce este un avantaj înghițit de propria generozitate. Când se poate face artă în orice fel și se poate numi operă orice produs, atunci dispare diferența între aceste produse, ajungându-se la moartea artei sau, cum spunea Groys la arta ca simplu capital sau obiect al pieței. De-acum ceea ce numim operă de artă circulă efectiv sub regulile dictate de sistemul capitalist, iar concurența în sensul difuzării și prețului a devenit de agenții capitalului.

Astfel, artiștii, scriitorii, creatorii de artă de orice fel, sunt cotați și valorificați după măsura profitului pe care o poate aduce opera/prestația lor, dar nu numai lor personal, ci unor întregi rețele de marketing. Pe scurt, a avea valoare ca artist înseamnă a vinde scump. Prețul reglează cota artistică, decide topurile, legitimează destinele creatorilor. Cine nu vinde, nici măcar nu intră în cărți, nu beneficiază de nicio evaluare, pentru că esteticul a fost subsumat pecuniarului. Locul criticii de specialitate, care legitima și asigura valoarea estetică a artei clasice prin eforturi de comprehensiune și argumentație culturală, a fost luat de rețelele comerciale în care dealerii vând arta ca pe orice altă marfă.

Tocmai diferența de calitate dintre orice marfă obișnuită și opera de artă-marfă face ca valoarea de întrebuințare a acestora și, corelat strict, valoarea de autoîntrebuințare a posesorilor să difere semnificativ. O marfă oarecare e achiziționată din rațiuni de gust personal, pe când operele de artă sunt cumpărate în cele mai dese cazuri din rațiuni de gust public, adică pentru că plac și altora, sunt râvnite și de către alții, iar dobândirea lor atrage un anumit val de apreciere publică. Relația cu astfel de marfă devine o formă de hedonism social, iar achiziția face parte dintr-un ceremonial al automăgulirii publice.

**Capital și imagine publică; moartea artei.** Alegând anumite mărfuri, ne instalăm în imaginea publică și râvnim să ocupăm o poziție favorabilă în gustul acesteia,

să devenim noi înșine „marfă aleasă” de ea. Propria noastră viață devine o imagine în ochii celorlalți, ceea ce într-un sens foarte generos, înseamnă operă de artă. Aparținem imaginarului celorlalți prin poziția socială ocupată și în modul în care suntem selectați, aleși, investiți cu însemnătate de către ceilalți, iar întrucât principala calitate a unui produs este faptul de-a circula, important devine pentru noi să ne transformăm în mesaj, adică element în comunicarea publică, și să intrăm în circuitul imaginarului colectiv prin mediile de vehiculare a imaginii. Valoarea noastră ca imagine, are este echivalentul mărfii pe piața comunicării, se construiește și se licitează de către ceilalți într-o negociere continuă, urmând inerciali avatarii construiți de credința, opinia, spusele celorlalți despre noi.

Traseul urmat brusc de civilizația capitalistă modernă a fost acesta: mai întâi am transformat opera de artă în marfă, am investit marfa cu valoare de întrebuințare simbolică și am sfârșit prin a ne transforma propria viață într-o astfel de valoare. În acest fel viețile aflate în circuitul imaginar public capătă statutul unor opere de artă – celebritatea este *viața ca operă de artă*. Câștigarea și exersarea celebrității ajunge ea înșăși o valoare pecuniară pentru că în jurul ei sunt angrenate strategii economice și de marketing uneori costisitoare, iar scopul este ca imaginea să se vândă cât mai bine. Pe scurt, celebritatea este imaginea cea mai profitabilă pe care o folosim pentru a fi plătiți bine în ceea ce facem, chiar în ceea ce suntem. Indiferent ce întreprindem, dacă suntem celebri e plătit foarte bine, iar dacă suntem anonimi, indiferent ce am face nu mai are aceeași valoare de piață, nu este plătit la fel. Uneori nu e plătit deloc. Ca atare, performanța, gusturile, gesturile artistului sunt ghidate de gustul public, care întreține celebritatea, și cuprind, chiar dacă nesistematic, tactici de marketing – creatorul trebuie să-și includă promovarea în chiar mesajul operei sale. Altfel spus, artistul nu oferă opera cu mesajul „*contemplați*”, ci cu acesta: „*cumpărați*”.

Operele, gesturile și, în cele din urmă imaginea proprie trebuie să intre pe piața capitalului, să joace un rol aici pentru a li se recunoaște existența. Relația artistului cu publicul este reglată în termeni economici, pentru că imaginea lui este o marfă. Sondarea gustului public și găsirea de noi piețe în vederea extinderii vânzărilor de sine, adică a imaginii imprimată ca efigie în propriile opere sau gesturi, devine principala preocupare. Adevărata piață a artei este, în acest moment, piața comunicării, și mesajele cele mai

convingătoare adevăratele opere de artă. Aceste mesaje au difuzare mai bună, satisfac deci exigența statistică. Ajunsă element al statisticii pe piața medială, atât opera, cât și viața artistului sunt reduse, evident, la ceva abstract. Credem că doar Kasimir Malevici cu al său pătrat negru a avut intuiția colosală a acestei evoluții a destinului operei de artă și, împreună cu ea, a ființei artistului. Opera de artă, împreună cu viața artistului cu tot sunt resorbite de acel fond negru al indistinției statistice cu care operează piața. Pătratul negru este metafora artistică a evoluției artei occidentale și concluzia la ce s-a întâmplat cu imaginarul artistic și social al ultimului secol.

Disoluția artei nu este totuși, destinul ultim al acesteia. Reprezentarea ei ține chiar de creativitatea intrinsecă, ceea ce, dacă o plasăm într-o schemă dialectică, anunță noi modalități ale artei, renașterea ei din propria cenușă. Așa cum moartea lui Dumnezeu este doar criza unui concept – Absolutul – moartea artei configurată în tabloul lui Malevici înseamnă doar imposibilitatea de-a mai opera cu Figura. Însă, așa cum spunea Francastel, fiecare epocă își produce propriile figuri, care sunt elementele limbajului imaginar prin care se poate reprezenta, impunându-și sfera semantică definitorie. Așadar, deși moartea ei a fost anunțată, arta e mereu abia pe punctul de a se naște.