

MIMESIS ȘI REPREZENTARE: PLATON, ARISTOTEL ȘI PARADIGMA ARTEI ISLAMICE

Sergiu-Alexandru Ciutescu*

MIMESIS AND REPRESENTATION: PLATO; ARISTOTLE AND THE PARADIGM OF ISLAMIC ART¹

Rezumat. *Viziunile despre mimesis susținute de Platon și de Aristotel constituie două modalități diferite de a înțelege arta reprezentatională. Dacă Platon vede arta reprezentatională ca pe un dispozitiv care reflectă lumea, asemănător unei oglinzi (deformată și deformatoare), Aristotel o înțelege ca pe un mod de a crea o lume prin reproducerea mecanismelor funcționării realității, prin sesizarea universalilor și exprimarea acestora în opere de artă. Ambele teorii consideră opera de artă ca reprezentare în timp ce paradigma artei islamice, deși nu teoretizată explicit, ne permite să concluzionăm că operele de artă ar trebui să fie referențiale prin asemănare, nu reprezentationale. Acest fapt încurajează dezvoltarea unei estetici a metaforei care necesită o privire modelată de religie pentru a fi înțeleasă. Dacă teoriile lui Platon și Aristotel se sprijină pe o gândire filozofică, viziunea islamică asupra artei se bazează pe o gândire religioasă și, așa cum susținem în studiul de față, acesta e motivul pentru care cea din urmă nu se încadrează în cele două tipuri de înțelegere a artei (ca reflexie sau creare a lumii) cărora gândire vestică le este tributară.*

Keywords: *Mimesis, reprezentare, Aristotel, Platon, islam, Coran, estetică, metaforă.*

Abstract. *The views on mimesis supported both by Plato and Aristotle are two different ways of understanding representational art. If Plato sees representational art more as a world-reflecting device, similar*

* sergiu.ciutescu@yahoo.com

¹Articolul este o variantă modificată a primului capitol al lucrării mele de disertație cu titlul *Șiismul duodeciman și esetica filmului iranian postrevoluționar*, susținută la Universitatea din București, Facultatea de limbi și literaturi străine, în iunie 2014, pentru titlul de master în cadrul programului de „Studii religioase – Texte și tradiții”.

to a (deformed and deforming) mirror, Aristotle understands it as a way of creating a world by reproducing the functioning mechanism of reality, by understanding the universals and by expressing them in works of art.

Both theories see work of art as representation, while the Islamic paradigm of art, even if not explicitly theorized, lets us conclude that works of art should be referential by resemblance rather than representational. This fact encourages the development of an metaphor of aesthetics that requires a religiously informed eye to be proper understood.

While the theories of Plato and Aristotle are both rooted in philosophical thought, the Islamic view over art is rooted in religious thought and, as we argue in the present study, this is the reason for which the latter falls into none of the two types of understanding the art (as world-reflecting or world-creating) to which western thought is tributary.

Keywords: *Mimesis, Representation, Aristotle, Plato, Islam, Qur'an, Aesthetics, Metaphor.*

Conceptul de reprezentare poate fi întrebuințat pentru a da o minimală definiție artei. Desigur, nu toată arta este reprezentatională și ar fi o lipsă de rigoare să extindem conceptul asupra arhitecturii, muzicii, picturii abstracte, sau asupra artelor decorative. Pe de altă parte, există o tendință în filozofia contemporană de a extinde conceptul de reprezentare asupra întregului fenomen artistic, de unde ar rezulta că, deși nu toată reprezentarea e artă, toată arta e reprezentare.² În această lucrare vom accepta ca reprezentationale toate artele care folosesc semne pentru a reprezenta ceva din realitate (pictură, sculptură, literatură, teatru, cinematografie, poezie), și ne vom îndrepta atenția asupra modului cum a fost înțeleasă arta reprezentatională atât în antichitatea Greciei, la Platon și Aristotel, fiindcă teoriile emise atunci își păstrează valabilitatea pentru arta contemporană a Occidentului, cât și în lumea islamică, pentru că aici s-a elaborat un alt tip de estetică, s-ar putea spune opus celui occidental.

În strânsă legătură cu reprezentarea stă conceptul de imitare, care presupune că relația dintre opera de artă și realitate este asemenea celei dintre copie și original. Dar trebuie să facem distincție între reprezentarea cât mai exactă a unui obiect particular, care ar duce la imitație în cel mai pur sens, și reprezentarea ca ținând de convenție – cum se întâmplă în cazul anumitor reprezentări convenționale, cum sunt îngerii în pictura

² Vezi art. "Representation" în Davies *at alii.*, 2009, 504-508.

creștină. Dacă primul caz favorizează analogia operei de artă cu o oglindă ce reproduce fidel lumea înconjurătoare, al doilea caz favorizează analogia cu limbajul sau cu codul de semne.³ Înțelegerea unei opere de artă implică atât recunoașterea asemănării, cât și înțelegerea convenției,⁴ de aceea nicio teorie a artei nu poate îmbrățișa exclusiv una dintre cele două perspective. Conceptul de imitație e perceput într-un sens destul de peiorativ și nu face dreptate operei de artă. O pictură *trompe-l'œil*, care e o imitație desăvârșită, nu e considerată de obicei operă de artă semnificativă. Conceptul de imitație îngustează și sărăcește teoria artistică. De aceea, când tratează estetica anticilor, Stephen Halliwell preferă termenul de mimesis (gr. *mīmēsis* din *mīmeisthai*, „a imita”) celui de imitație, și prezintă conceptul de estetică, creionat de Baumgarten în secolul al XVIII-lea, ca o prelungire și o transformare a noțiunii de mimesis.⁵ Istoria acestui concept se decantează în două mari moduri de a gândi arta reprezentatională, care reiau și nuanțează distincția pe care am făcut-o deja: (1) ca un model ce reflectă lumea precum o oglindă și pune accent pe relația dintre opera de artă și realitate; (2) ca un model ce simulează sau creează lumea și accentuează relațiile interne operei de artă.⁶ Desigur, ambele modele prezintă o relație cu realitatea. Primul care face o teorie a artei ca mimesis, este Platon, dar Aristotel dezvoltă conceptul și îl nuanțează. Vom urmări în care dintre cele două modele se încadrează, în măsură mai semnificativă, fiecare dintre cei doi, apoi vom analiza paradigma artei islamice pentru a vedea unde, sau dacă, se plasează în această schemă.

1. Conceptul de mimesis la Platon

Discuția despre mimesis dezvoltată în *Republica*, mai ales în cărțile a III-a și a X-a, a încurajat mult timp ideea conform căreia Platon procedează la o refutare a artei din pricina caracterului ei imitativ și, prin extensiune, fals.⁷ Argumentul depreciativ principal al lui Platon la adresa operelor de artă reprezentatională este de ordin metafizic: opera de artă este depărtată în al treilea grad de lumea Formelor, fiind o copie palidă a unei realități bazate pe o Formă.⁸ Astfel arta participă mai puțin la Adevăr. Platon aduce și argumente de ordin psihologic, care se referă la

³ Sheppard, 1987, 9-10.

⁴ *Ibidem*, 12.

⁵ Halliwell, 2002, 10-14.

⁶ *Ibidem*, 2002, 23-24.

⁷ Plato, 1969-1970.

⁸ *Ibidem*, X, 598e-599a.

exploatarea și întărirea sentimentelor negative ale spectatorilor prin intermediul artei, și argumente de ordin etic, atunci când vorbește despre imoralitatea la care opera ar putea îndemna spectatorul mai ușor de manipulat.⁹ Artă îl abate pe cetățean de la o conduită evlavioasă și de la o atitudine optimistă, când prezintă acte injuste favorabile eroilor sau descrie zeii în mod negativ.¹⁰ Platon vede arta ca imitare a unor lucruri precise din lumea exterioară în scopul de a desfăta spectatorul, exploatându-i partea cea mai puțin rațională a sufletului și stârnind astfel pasiunile cele mai josnice.¹¹ În cartea a III-a a *Republicii*, filozoful atenian restrânge accepțiunea termenului de mimesis de la orice activitate care imită realitatea la o acțiune de asemănare altuia în vorbă sau în gest, stabilind astfel, pentru poetică, o ierarhie compusă din trei tipuri de narațiuni, din ce în ce mai puțin mimetice: tragedia și comedia, care sunt cele mai imitative, căci folosesc în expresia lor doar vorbe ale personajelor; poezia epică, aceasta prezentând atât narațiunea poetului cât și vorbele personajelor; ditirambul, care e cel mai puțin imitativ fiindcă utilizează doar vocea poetului, deci poetul vorbește în dreptul său.¹² Doar producția teatrală este cea care folosește imitarea în toată puterea ei.

Neajunsul metafizic al artei se traduce prin caracterul dăunător pe care opera de artă îl poate avea asupra unei societăți care tinde spre perfecțiune. Tot în cartea a III-a, Platon, exemplificând cu pasaje din operele homerice, din Hesiod și Eschil, încearcă să demonstreze care dintre sentimentele și acțiunile prezente în operele poetice ajută la edificarea societății ideale, și care sunt dăunătoare pentru buna conduită cetățenească. El respinge dur sentimentalismul desuet, dezechilibrul emoțional, plăcerea acută, și subliniază câteva exemple pozitive, educative, ce constau în imnuri eroice și de slavă adresate zeilor. Spre finalul cărții declară expulzarea imitatorului (în sens restrâns al conceptului) din cetate, permițând doar rămânerea aceluși narator care imită cel mai puțin și în scop pur educativ.¹³ Această purificare se răsfrânge și asupra stilurilor (și chiar instrumentelor) muzicale permise în cetatea ideală, filozoful respingându-le pe cele emoționale sau excesiv sentimentale în favoarea celor eroice și educative.¹⁴ Muzica este și ea o acțiune mimetică. Platon prelungește și dezvoltă discuția despre mimesis și poetică în cartea a X-a a *Republicii* unde aduce argumente metafizice

⁹ Pippidi, 2003, 54-59.

¹⁰ Plato, 1969-1970, II, 364b-d.

¹¹ *Ibidem*, X, 603a-b.

¹² *Ibidem*, III, 393a-395b.

¹³ Plato, 1969-1970, III, 392d-398b.

¹⁴ *Ibidem*, III, 398c-403c.

pentru a de-monstra precaritatea adevărului din poezia imitativă și conchide prin excluderea artistului din cetatea ideală.¹⁵ Opusul poetului este filozoful, cel care caută să cuprindă Adevărul în esența lui, nu copii palide ale acestuia, filozofia fiind singura care are acces în lumea Formelor.

Desconsiderarea susținută și argumentată a artei reprezentationale din *Republica*, ne-ar putea face să credem că Platon avea un simț artistic puțin dezvoltat, că nu înțelegea arta și că părerile lui în această privință, exprimate prin cuvintele personajului Socrate, se dovedesc destul de superficiale. Nu este cazul. Răsfoind câteva dintre dialogurile sale, inclusiv cărțile *Republicii*, ne dăm seama că filozoful avea un bun stil literar și că toată opera lui care ni s-a păstrat, este ea însăși o operă mimetică, fiindcă e compusă din dialoguri, asemenea unei tragedii. Deși scopul unui dialog platonician e diferit de cel al unei tragedii eschiliene, apare o suspiciune de nesinceritate din partea filozofului. Totuși, Platon nu urmărește să împlinească în dialogurile sale modelul ideal pe care îl expune și, chiar dacă discreditează reprezentarea, recunoaște faptul că, din moment ce nu putem accede nemijlocit la realitate, acțiunea mimetică în sens larg (care include și limbajul) este singurul lucru de care suntem capabili în această direcție.¹⁶ Concluziile ce se desprind din diversele opere platoniciene nu trebuie considerate definitive. Conceptul de mimesis suferă transformări pe parcursul dialogurilor, iar atenția la tonul și ironia personajelor sale e necesară pentru a înțelege părerea filozofului. Dacă arta mimetică e respinsă, cu excepția celei sobre și educative, imitația în sens larg e considerată folositoare.¹⁷ Din multe locuri ale scrierilor sale răzbate profunda cunoaștere pe care o avea Platon în ce privește poezia vremii, iar respingerea artei reprezentationale din societatea ideală poate indica, de fapt, slăbiciunea pe care filozoful o avea pentru aceasta, nu lipsa lui de sensibilitate artistică.¹⁸ De altfel, Platon apreciază arta egipteană, pe care o consideră superioară celei grecești, pentru că este mai stilizată, mai puțin naturalistă, deci copiază în mai mică măsură realitatea.¹⁹ În *Legile* (667-671) filozoful însuși trece trei criterii calitative pentru a judeca opera de artă reprezentatională: (1) corectitudinea, care vizează relația dintre reprezentare și obiectul reprezentat; (2) beneficiul pe care mintea spectatorului îl obține când intră

¹⁵ *Ibidem*, X, 605b-c.

¹⁶ Halliwell, 2002, 70-71 și 84.

¹⁷ *Ibidem*, 2002, 37-48. Autorul urmărește ocurențele și transformările conceptului și în alte dialoguri platonice, în afară de *Republica*.

¹⁸ Plato, 1969-1970, vol. 2, p. lxiii.

¹⁹ Halliwell, 2002, 64.

în contact cu opera de artă; și (3) plăcerea, care, deși esențială experimentării artei, e și cel mai greu de analizat.²⁰

Pentru că filozoful admite două tipuri de mimesis posibile: imitarea unui obiect particular și imitarea unei clase de obiecte sau a unei idei, nu putem susține că favorizează exclusiv modelul de a gândi arta reprezentatională ca pe o oglindă ce reflectă lumea, deși această atitudine este prevalentă. Dovadă stă și acceptarea artei egiptene ca o paradigmă de stabilitate culturală, în virtutea caracterului ei stilizant.²¹ Stephen Halliwell caracterizează atitudinea estetică a lui Platon ca fiind un soi de „puritanism” îndatorat artei, fiindcă își expune argumentele prin mimetism într-un stil imaginativ autoconștient, și recunoaște plăcerile pe care arta le suscită. Rezultă că, deși o respinge, Platon este îndatorat poeziei.²² Neîncrederea lui Platon față de artă se naște din recunoșterea puterii acesteia de a stârni și de a potența sentimentele.

Atitudinea rezervată, pe care Platon o ia, în cel mai bun caz, față de arta reprezentatională, rezultă din intercalarea eticului cu esteticul în teoria sa. Deși, odată cu Aristotel, începe să apară o separație între cele două concepte filozofice, arta reclamând o judecată de ordin estetic, nu etic, morala continuă să fie considerată ca intrinsecă oricărui demers uman, chiar dacă în măsuri diferite. O operă de artă perfectă din punct de vedere estetic va fi greu de asimilat dacă înfățișează ceva profund imoral. Ea trebuie să conțină o măsură de virtute morală. Anne Sheppard susține că moralitatea intrinsecă operei de artă constă în abilitatea pe care aceasta ne-o oferă de a privi imaginativ în sufletele oamenilor, înțelegându-i astfel mai bine și contribuind la dezvoltarea virtuților morale printr-o atitudine mai pozitivă față de ei. Dar, pe același principiu, înțelegerea unui personaj negativ poate duce la simpatie și poate îndemna o atitudine asemănătoare, fapt care ne trimite din nou la refutarea platoniciană. Efectele operelor de artă asupra valorilor și atitudinii morale sunt de cele mai multe ori subtile și indirecte.²³

2. Conceptul de mimesis la Aristotel

Teoria dramatică pe care o dezvoltă Aristotel în *Poetica* vine ca o reacție la teoria platoniciană, deși Stagiritul nu face vreo referire directă la

²⁰ *Ibidem*, 65-66.

²¹ *Ibidem*, 127-128.

²² *Ibidem*, 45-55.

²³ Sheppard, 1987, 150-152.

filozoful atenian.²⁴ Și pentru el, poetica și arta în general este mimesis, dar, dacă la Platon, cu cât e mai imitativă, cu atât opera de artă e mai puțin valoroasă, la Aristotel, valoarea operei stă tocmai în puritatea și integritatea mimesisului. În consecință, cea mai desăvârșită operă de artă este cea mai imitativă, adică arta dramatică, tragedia în speță.²⁵ Această concepție decurge din analiza complexă pe care filozoful o face artei poetice, sprijinindu-se pe o definiție pătrunzătoare și destul de riguroasă a noțiunii de mimesis. Astfel, pentru Stagirit, mimesisul nu reproduce doar un obiect real particular, ci se clădește pe baza convențiilor, tradițiilor și posibilităților unei culturi.²⁶ Mimesisul artistic este un mijloc de cunoaștere, de a releva coerența internă a lucrurilor, de a permite o viziune a universalilor, fapt care produce desfătare. Plăcerea, susține filozoful, e scopul ultim al artei și e de ordin intelectual-afectiv: spectatorul găsește desfătare în sesizarea și recunoașterea realităților reprezentate în operă, fapt care naște empatie.²⁷ Plăcerea se obține prin satisfacerea inclinațiilor înnăscute spre armonie și ritm și a instinctelor mimetice înnăscute omului – acestea fiind și calitățile psihologice care generează opere de artă – dar și prin empatia spectatorului cu eroii operei, ceea ce duce la trăirea evenimentelor alături de ei. Mila, frica și omenia sunt sentimentele definiției pe care tragedia le suscită spectatorului.²⁸

Grație distanțării pe care o permite mimesisul, chiar și lucruri oribile sau imorale apar acceptabile în opera de artă, atâta timp cât își împlinesc menirea în economia acesteia. Nici un spectator nu se va ridica să oprească uciderea Desdemonei la o reprezentație a piesei de Shakespeare. Mimesisul artistic produce plăcere tocmai fiindcă e înțeles ca mimesis.²⁹ Avem de a face cu un proces de sesizare și de interpretare a semnificațiilor lumii, în cazul artistului, sau a reprezentărilor lumii, în cazul spectatorului. Aceste activități cognitive sunt apoi creatoare, fapt care produce plăcere.³⁰

²⁴ Aristotel, 2011, 15-22 și Potolsky, 2006, 32-38.

²⁵ *Poetica* tratează în special tragedia, dar nu este o operă completă, ci e compusă, se pare, din însemnări destul de sumare a ceea ce Aristotel le prezenta studenților săi, la *Lyceum*. Dat fiind caracterul provizoriu al operei, persistă bănuiala că ar fi existat o continuare a *Poeticii*, care ar fi tratat despre comedie. Vezi introducerea lui Pippidi, 11-15, fragmentul anonim „Despre comedie”, 219-220, și apendicele „Aristotel și Aristofan. În jurul teoriei aristotelice a comediei”, 224-236, toate în Aristotel, 2011.

²⁶ Halliwell, 2002, 153.

²⁷ Aristotel, 2011, 1453b 10: „Datoria poetului fiind să provoace desfătare cu ajutorul unei imitații în stare să stârnescă mila și frica (...)” Vezi și introducerea, pp. 42-43.

²⁸ Aristotel, 2011, 1448b 5-30.

²⁹ Halliwell, 2002, 179-180.

³⁰ *Ibidem*, 189.

Celebra definiție pe care o dă Aristotel tragediei în *Poetica*, „[t]ragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere (...), imitație închipuită de oameni în acțiune, nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi”,³¹ aduce în discuție un termen care accentuează caracterul benefic al tragediei și care a făcut istorie în teoria artei: *catharsis*.³² E adevărat, referirea la această noțiune e scurtă și singulară în *Poetica*, iar purificarea nu pare să fie un scop al artei, ci un efect accidental în drumul spre obținerea plăcerii. Ideea vine să contrazică argumentele psihologice și etice aduse de Platon împotriva artei.³³ În loc să întetească ori să genereze anumite sentimente negative, participarea la o acțiune fictivă (cum este tragedia, în cazul de față) produce o limpezire, care e văzută de Aristotel precum o purificare a sentimentelor spectatorului.³⁴ Natura artei mimetice poate transforma și integra emoțiile dureroase în plăcere estetică, fiindcă spectatorul intră în contact cu o operă compusă inteligibil, cu o realitate artificială care își păstrează intactă capacitatea de a explora posibilitățile realității.³⁵ Plăcerea, înțelegerea și emoția sunt concepte solidare în *Poetica*. Pentru a fi eficientă și pentru a produce plăcere, opera de artă nu trebuie să imite exact modelul pe care se bazează, ci să respecte cât mai mult procesele cognitive umane, pentru că efectele operei se nasc din aranjarea cât mai rațională a evenimentelor.³⁶ De aceea, Aristotel afirmă că „decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate. Subiectele, de altă parte, n-ar trebui alcătuite din părți iraționale.”³⁷

Stagiritul expune criteriile pe care o operă de artă reprezentatională și, în particular, tragedia, trebuie să le respecte pentru a reuși ca artă. În primul rând, filozoful admite că toată poetica este imitație, mimesis: „[e]popeea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul și cu cithara sunt toate, privite laolaltă, niște imitații.”³⁸ Însă imitația nu trebuie să fie a unor caractere sau sentimente, ci a unor fapte, iar primele să rezulte din cele de pe urmă.³⁹ Am văzut că acțiunea mimetică are

³¹ Aristotel, 2011, 1449b 20-30.

³² Cf. art. „Catharsis” în în Davies *at alii.*, 2009, 182-183.

³³ Aristotel, 2011, 41-44.

³⁴ *Ibidem*, 34-35.

³⁵ Halliwell, 2002, 203.

³⁶ Potolsky, 2006, 41.

³⁷ Aristotel, 2011, 1460a 25-30.

³⁸ *Ibidem*, 1447a 10-20.

³⁹ *Ibidem*, 1450a 30-1450b 5.

virtutea de a îmbogăți spectatorul prin permiterea accesului intelectual la mecanismele de funcționare internă a realității, fiindcă aceste mecanisme sunt cele imitate și clarificate într-o operă poetică, nu lucruri particulare din realitate. Mai întâi, poetul gândește opera ca o structură abstractă, compusă din universalii, apoi imaginează elemente particulare pe care le așează pe această structură.⁴⁰ Universalii pot fi articulate doar prin acțiuni mimetice care redau mecanismele realității. Totuși, pentru Aristotel, aceste universalii nu reprezintă un model ideal al lumii, nici nu vorbesc despre natura umană în mod absolut, dincolo de istorie sau societate, ci sunt structuri unificatoare și dătătoare de sens ale gândirii.⁴¹ Desigur, există o tensiune între particular și universal care se reflectă în opera de artă și îi dă eficacitate.

Arta poetică se poziționează undeva între filozofie și istorie: nu lucrează cu abstracții, ca filozofia, dar nici cu evenimente reale consemnate, ca istoria. Arta folosește elemente particulare pentru a evidenția universalii, acestea din urmă fiind mereu expuse implicit, nu explicit, ceea ce face ca opera de artă să aibă calități estetice emergente.⁴² De aceea, Aristotel consideră poetica mai filozofică decât istoria. În timp ce ultima relatează evenimente particulare care s-au petrecut, prima descrie evenimente care se pot petrece oricând, în virtutea necesității și a verosimilității, relevând astfel universalii în mai mare măsură.⁴³ „Datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplare cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului”⁴⁴ prin intermediul mimesisului. Astfel, „poetul e dator să vorbească cât mai puțin în nume propriu, pentru că nu asta face din el un imitator.”⁴⁵ Chiar dacă nu atinge puritatea gândirii filozofice, arta are valențe spirituale înalte, fapt care îi oferă un statut autonom și respectabil între dezvoltările gândirii.

Aristotel pune în strânsă legătură imitația cu metafora: „cu mult cel mai de preț e însă darul metaforelor. Dintre toate, singur el nu se poate învăța de la alții, și e și dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri.”⁴⁶ A

⁴⁰ *Ibidem*, 1455b 1-15.

⁴¹ Halliwell, 2002, 194-197.

⁴² *Ibidem*, 199-200.

⁴³ Aristotel, 2011, 1451b 5-10. Desigur, această judecată nu se aplică istoriografiei sau filozofiei istoriei. Vezi apendicele „Aristotel și Tucidide. În marginea cap. IX al Poeticei” în Aristotel, 2011, 237-245. Vezi și Halliwell, 2002, 193-195.

⁴⁴ Aristotel, 2011, 1451a 35-1451b.

⁴⁵ *Ibidem*, 1460a 5-10.

⁴⁶ *Ibidem*, 1459a 5-10.

vedea asemănările dintre lucruri, înseamnă a le putea imita structurile și a semnifica o realitate posibilă. Se deduce că filozoful vede mimesisul ca un gen de metaforă, iar talentul artistului în funcție de puterea de a crea metafore.⁴⁷ Prin această corespondență ne dăm seama încă o dată că, pentru Aristotel, arta reprezentatională se supune unor legi proprii de coerență internă, care nu au legătură cu domenii exterioare și care se supun unei judecăți în termeni proprii. Acest lucru e sesizabil și când el numește două tipuri de erori care pot apărea într-o operă de artă: erori esențiale, care țin de imitarea nereușită a structurii și, deci, de lipsa de talent, și erori accidentale, care se referă la inexactitatea reproducerii elementelor constitutive. Talentul artistic e mai important decât exactitatea tehnică a detaliilor. Astfel, neajunsurile de care Platon acuză arta reprezentatională nu trebuie luate în seamă, atâta timp cât opera își îndeplinește cu succes toate criteriile de funcționare internă.

La Aristotel se vede pentru prima dată o încercare de a separa eticul de estetic în artă, opera fiind susceptibilă de a fi supusă, în primul rând, unei judecăți estetice.⁴⁸ Grație desprinderii judecăților etice de cele estetice, putem face o analiză pertinentă a operei de artă ca operă de artă, cu realitate în sine. Dacă la Platon, mimesisul tindea să se plaseze în modul de a gândi arta reprezentatională ca mijloc de a reflecta lumea precum o oglindă, la Aristotel ne situăm adânc în al doilea mod, cel care gândește arta reprezentatională ca un mijloc de a crea lumea, cu atenția îndreptată asupra funcționării ei interne.

3. Paradigma artei islamice

Traducerea textelor filozofice grecești în arabă, în Bagdadul secolelor VIII-X, a înlesnit transmiterea filozofiei antice în spațiul islamic și în cel european unde, în scolastică și apoi în Renașterea timpurie, a cunoscut un reviriment considerabil. Însă, dacă încercăm să găsim influențe ale gândirii platonice sau aristotelice în construirea paradigmei artei islamice, ne este foarte greu să găsim dovezi favorabile. A existat într-adevăr o transmitere arabo-siriacă a *Poeticii*, la fel cum idei din *Republica* se găsesc în texte arabe ale perioadei, deși nici o scriere autentică a atenianului nu ne-a parvenit prin mediul arab.⁴⁹ Lipsa de

⁴⁷ Halliwell, 2002, 189-193. Pentru teoriile metaforei, vezi Sheppard, 1987, 120-123.

⁴⁸ Potolsky, 2006, 36-37.

⁴⁹ Pentru transmiterea arabă și siriacă a textului *Poeticii*, vezi introducerea lui Tarán și Gutas în Aristotle, 2012, 77-128. Pentru transmiterea operelor lui Platon în spațiul islamic, vezi Badawi, 1968, 35-45.

înfrâuire a teoriilor artistice grecești asupra modului de a gândi arta în lumea musulmană ar putea părea curioasă, având în vedere influența considerabilă pe care filozofia greacă a avut-o în alte domenii ale gândirii islamice, precum teozofia, filologia, jurisprudența sau chiar teologia.⁵⁰ Dar, având în vedere că nici în Coran (*Qur'ān*) sau în tradițiile care consemnează spusesele lui Muḥammad (*ḥadīth*) nu există o doctrină explicită cu referire la artă, această lipsă nu mai pare atât de curioasă, fiindcă ne dăm seama că preocupările primilor musulmani nu erau îndreptate spre domeniul artei, sau mai degrabă priveau spre el cu timiditate, neștiind cum să-l abordeze.⁵¹ Pentru a înțelege paradigma artei islamice trebuie mai întâi să vedem în ce măsură islamul este o religie aniconică, ce condiționează o societate suspicioasă în privința reprezentării artistice.

3.1. Aniconism islamic

În Coran se găsesc patru termeni care denumesc idolii: *aṣnam* (idolii în sensul strict al termenului de imagini ale divinității), *anṣāb* (statui ridicate sau așezate pe socluri), *awthān* (imagini gravate), și *tamāthīl* (portrete); acest din urmă termen e pluralul de la *timthāl*, care înseamnă „a opera un mimesis.”⁵² Omul nu e făcut după chipul lui Dumnezeu, ci i se suflă duhul divin: „El l-a desăvârșit și a suflat în el din duhul Său.”⁵³ Deci reprezentarea omului în artă nu poate oferi o cătuși de mică imagine a divinității, cu atât mai puțin a duhului său, căci operele de artă (care reprezintă ființe vii) nu sunt însuflețite. *Ḥadīth*-urile sunt destul de precise în această privință: Al-Bukhārī, doxograf din secolul al IX-lea cu autoritate incontestabilă în islamul sunnit, consemnează unele tradiții iconoclaste venite prin intermediul soției Profetului, 'Ā'isha, care susțin ideea că, în ziua Învierii universale, făcătorilor de imagini li se va cere să-și aducă operele la viață, ceea ce le va fi imposibil; artiștii vor primi cele mai cumplite pedepse de la Dumnezeu; îngerii nu intră în casele unde se găsesc reprezentări picturale; Muḥammad însuși i-a cerut soției să îndepărteze o draperie cu imagini fiindcă îl distrăgea în timpul rugăciunii.⁵⁴ Pe de altă parte, există o istorioară care povestește că Muḥammad, când a mers să distrugă cei 360 de idolii din jurul Ka'abei,

⁵⁰ Cf. Badawi, 1968, 25-32.

⁵¹ Ayada, 2010, 25-31.

⁵² *Ibidem*, 29.

⁵³ Coranul, 2010, 32: 9. Vezi și 15: 29 și 38: 72.

⁵⁴ Ayada, 2010, 55-57 și notele 98-104.

interiorul sanctuarului de la Mecca era pictat de meșteri bizantini cu diferite scene religioase. Profetul a ordonat distrugerea picturilor cu excepția unei icoane ce o înfățișa pe Fecioara Maria cu Pruncul. Icoana a ars și ea într-un incendiu ulterior.⁵⁵ Într-un *ḥadīth qudsī* transmis de Abū Huraira, Profetul spune că Dumnezeu se întrebă retoric cine e un transgresor mai mare decât cel care încearcă să creeze ceva asemănător creaturilor divinității, provocându-l pe acela care are cutezanță, să construiască măcar un atom sau o sămânță.⁵⁶ O provocare asemănătoare se întâlnește în diverse locuri din Coran unde Dumnezeu cheamă pe oricine îndrăzește și se crede în stare, să compună o scriere asemănătoare textului sacru, acest lucru fiind desigur imposibil, grație perfecțiunii Coranului.⁵⁷ Totuși, Coranul nu abordează direct problema artei, și din versetele sacre nu se poate extrage o interdicție clară a imaginii. Desele referiri coranice la Vechiul Testament, ar putea sugera consonanța viziunii islamice cu legile expuse aici. Dar textelor veterotestamentare unde se interzice explicit reprezentarea, li se opun altele care o admit.⁵⁸ În cele din urmă, nu trebuie să ne bazăm prea tare pe moștenirea iudaică, pentru că în Coran se atrage adeseori atenția asupra coruperii pe care învățăturile profeților evrei le-au suferit de-a lungul timpului – Muḥammad e pecetea profeților.

Faptul că în islam nu s-a pus problema teologiei imaginii în timp ce lumea bizantină a cunoscut criza iconoclastă arată că, cel puțin în perioada timpurie, imaginea nici nu intra în discuțiile teologice ale musulmanilor. Nu există nici un edict care să se refere direct la această problemă, iar documentul califului Yazid al II-lea din 721, care ar fi dus la distrugerea imaginilor din sanctuarele creștine și la înlocuirea lor cu forme geometrice și vegetale, e destul de suspect, probabil un fals mai recent, fiindcă nu se găsește în sursele vremii.⁵⁹ De altfel, nu se poate afirma că aniconismul islamic ar fi influențat în vreun fel iconoclasmul creștin. Dacă la început musulmanii erau indiferenți în privința imaginilor, mai târziu țin să se diferențieze de creștini prin excluderea reprezentărilor și prin căutarea unui simbolism propriu care să fie arborat

⁵⁵ Burckhardt, 2009, 4-5.

⁵⁶ *110 Hadith Qudsi*, 101. *Hadith Qudsi* sunt spuse în care Dumnezeu vorbește la persoana I, prin Muhammad.

⁵⁷ Coranul, 2010, 10: 38 și 17:88, și alte locuri.

⁵⁸ Biblia sau Sfânta Scriptură, 2007: împotriva reprezentării vezi: *Exodul* 20: 4-5; *Leviticul* 26: 1; *Deuteronomul* 5: 80; 6: 13; *Psalmul* 97; în sprijinul ei: *Geneza* 23: 7; 33: 3; 47: 7; *Exodul* 25: 18 și 40; 31: 1-6; 35: 4-10; 36: 37.

⁵⁹ Grabar, 1977, 45-46.

pe clădirile publice.⁶⁰ În viața privată, reprezentarea continuă, palatele dinastiilor musulmane (cu excepția celor berbere din Nordul Africii) sunt decorate cu reproduceri artistice ale vietăților. După secolul al XII-lea, arta figurativă înflorește în Iran, India și Imperiul Otoman, în timp ce, după 1350, în Arabia dispare aproape complet.⁶¹ Comunitatea musulmanilor (*ummah*) este cea care stabilește atitudinea față de artă, sub influența circumstanțelor istorice și a autorității politice. De aceea observăm diferențe în abordarea reprezentării între diferite zone ale lumii islamice. În timp ce în spațiul sunnit și majoritar arab avem de a face cu o ariditate în domeniul artei, cerută de islamul legalist, în spațiul šiit găsim destule opere de artă care nu se sfiesc a fi reprezentationale. Desigur, oricare ar fi dezvoltările artei în islam, se păstrează o sobrietate care asigură respectarea conceptului de unicitate și unitate a divinității (*tawhīd*) și împiedică distragerea credinciosului de la adevărul coranic și alunecarea sa spre idolatrie. Atitudinea musulmanului față de imagine trădează convingerea că viețuitoarele sunt imposibil de reprezentat fidel și că operele de artă pot distra atenția de la conduita prescrisă de Coran și tradiție. De aceea, în spațiul public sunt evitate astfel de posibile tulburări care ar putea duce la revirimentul idolatriei din perioada preislamică (*jāhillīyah*). Pentru artistul musulman, formele geometrice și modelele florale intercalate pe suprafețele ce se cer decorate, sunt satisfăcătoare din punct de vedere estetic și religios, fiindcă exprimă armonia și ritmul creației în care se reflectă unicitatea și unitatea lui Dumnezeu.⁶² Aniconismul islamic capătă anvergură odată cu dezvoltarea școlilor de jurisprudență (*fiqh*) care pretind a fi cele mai ortodoxe autorități religioase și predică un islam legalist, autoritar și arid. Totuși, semnificația unei opere de artă nu se găsește în ea însăși, ci e dată de fiecare individ în parte: a ști cum să privești opera înseamnă a înțelege ce semnifică.⁶³ Acest aspect e foarte important și ne trimite spre următoarele secțiuni al subcapitolului de față.

3.2. O artă simbolică

Problema idolatriei e dublată de problema actului creator. Dumnezeu e unicul care poate crea: el spune doar „fii!” și acel lucru

⁶⁰ *Ibidem*, 47.

⁶¹ *Ibidem*, 48.

⁶² Burckhardt, 2009, 73.

⁶³ Grabar, 1977, 49-52.

este.⁶⁴ Respingerea operei de artă în mediile legaliste e cauzată și de trufia artistului de a se asemena lui Dumnezeu. Puterea de creație e exclusiv divină, fiindcă în Coran a crea înseamnă a insufla viață și a produce ceva din nimic.⁶⁵ Dumnezeu nu poate avea competitor. Pe de altă parte, există un islam al teofaniei care vede orice creatură sub aspectul manifestării divine și care îl vede pe Dumnezeu în continuă creație, deci în continuă revelare de sine, prin intermediul activării Numelor sale. Coranul prezintă simultan două tipuri de estetică: o estetică a cuvântului și a vocii și o estetică a imaginii și a apariției. Interpretările legaliste reduc de multe ori revelația la primul tip, astfel Dumnezeu este ascuns (*ghayb*) și grăiește prin profeții lui, deși aceștia nu pot să-l cunoască sau să-l vadă. Conform celui de-al doilea tip de estetică, Dumnezeu apare prin intermediul manifestărilor sale. Frumusețea divină se manifestă în frumusețea lumii și fiecare lucru creat e un simbol vizual care indică Invizibilul, așa cum fiecare verset coranic e un semn (*ayat*) al realității divine; Coranul însuși e tot un semn, compus din alte semne (surele).⁶⁶ Dovezile existenței, unicității, puterii și milei lui Dumnezeu se găsesc chiar în creație.⁶⁷ Cel care știe să privească va ști să înțeleagă, asemenea celui care știe să asculte Coranul. În natură, Dumnezeu se revelează la fel ca în cartea sfântă, de aceea islamul pretinde a fi o religie a evidenței raționale. Totuși, vederea lui Dumnezeu e o vedere ocultată prin vălurile manifestării și cu cât manifestarea e mai diafană, cu atât vălurile devin mai transparente, deși misterul divin rămâne funciarmente de nepătruns. Cel mai transparent văl este Omul Perfect (*al-insān al-kāmil*), concept amplu dezvoltat de Ibn 'Arabī. El e cea mai completă manifestare a divinității.⁶⁸

Plasarea lui Dumnezeu în transcendentul absolut, izolarea lui de creație, creează riscul unui monoteism abstract ce refuză credinciosului orice contact cu divinul și instaurează o dictatură a autorității religioase. Aceasta nu poate genera decât o estetică a deșertului, a golului și a absenței care nu face dreptate sublimității mesajului coranic.⁶⁹ Între lumea creată și Dumnezeul complet separat de ea, trebuie să existe o punte de legătură, altfel riscăm negarea oricărei relații între cele două. Această punte e Coranul și manifestarea Numelor divine care construiesc lumea

⁶⁴ Sintagma apare de mai multe ori în Coran. Vezi Coranul, 2010, 2: 117, 16:40 sau 36: 82.

⁶⁵ Ayada, 2010, 31-32 și notele 29 și 31.

⁶⁶ Pentru cele două tipuri de estetică, vezi Ayada, 2010, 57-63.

⁶⁷ Vezi, de exemplu, Coranul, 2010, 16: 3-18.

⁶⁸ Ayada, 2010, 129-190, pentru o analiză extinsă a conceptului de Om Perfect.

⁶⁹ *Ibidem*, 65-72.

(pentru șiiți, această punte e Imamul). Prezența divină (*sakīna*) se manifestă în fiecare creatură. O altă punte se poate ridica prin intermediul artei simbolice. Dacă acceptăm că întreaga realitate e compusă din oglinzi cu grade diferite de reflexie, în care se poate distinge forma lui Dumnezeu, opera de artă își găsește un loc legitim, în virtutea indicelui ei de reflexie. Astfel, nu mai avem de a face cu o încercare blasfemiatoare de a imita Creatorul, căci scopul artei islamice nu este de a crea ceva asemănător lumii, viu și *ex nihilo*, ci de a simboliza un necunoscut. Artă islamică e o artă eminentemente simbolică fiindcă indică prin propria materialitate o realitate ce nu poate fi articulată altfel.⁷⁰

Legitimitatea operei de artă stă în intenția ei. Dacă aceasta e licită, înseamnă că opera de artă trebuie acceptată. În islam, legitim, în primul rând, e să afirmi că nu există Dumnezeu în afară de Dumnezeu (*lā 'ilāha 'il 'allāh*) și că Muḥammad este profetul lui Dumnezeu (*muḥammadun rasūlu-llāh*) – aceasta e profesiunea de credință (*shahādah*). Prima parte afirmă că Dumnezeu e diferit de orice din lume, adică nimic nu i s-ar putea asemena sau substitui, a doua afirmă că există o punte între Dumnezeu și lume – mesajul livrat de Muḥammad. Profetul islamului e identificat cu Omul Perfect, deci cu manifestarea divină în cel mai înalt grad, cu oglinda cea mai pură (pentru șiiți, Omul Perfect este și Imamul). Atâta timp cât opera de artă, refuzând să imite natura, se transformă într-un simbol care afirmă unicitatea lui Dumnezeu și înlesnește manifestarea acestuia, evită blasfemia. Opera nu trebuie să concureze natura imitând un obiect real, ci trebuie să indice, asemenea naturii, adevărul transcendent, în tentativa de a reda esența frumuseții ideale a obiectului.⁷¹ De aceea, nu putem vorbi de artă realistă sau naturalistă în islam.

3.3. Reprezentare și metaforă

În islam operele de artă nu sunt niciodată realiste, cu atât mai puțin naturaliste, iar atunci când se apropie de realism, atrag atenția privitorului asupra iluziei pe care o constituie. S-ar putea spune că aici, corpul operei de artă e autodistructiv, în măsura în care vrea să trimită spre ceva dincolo de el. În picturile persane, siluetele sunt aglomerate, prinse în decorul luxuriant. Nici un personaj nu e izolat sau avantajat. Chipurile oamenilor sunt lipsite de trăsături specifice, nu exprimă pasiuni, sunt luminoase, aproape translucide, iar veșmintele au culori pure, neamestecate cu umbra, la fel de strălucitoare ca decorul. Totul se petrece

⁷⁰ *Ibidem*, 195-196.

⁷¹ Gonzalez, 2002, 118.

într-un spațiu bidimensional, iluminat în mod egal, unde acțiunile sunt exemplare și personajele arhetipale. Nu e căutată asemănarea cu realul, ci redarea unei lumi care poate simboliza mai bine lucrarea divină. Deși pictura persană e în special o artă a cărții, nu avem de a face cu simple ilustrații, ci cu metafore, care augmentează înțelesul textului, nu îl dublează pleonastic.⁷² În artele decorative, importanța reprezentării vietăților e minimalizată, acestea fiind tratate asemenea ornamentului.⁷³

Arta islamică se depărtează de caracterul reprezentational pentru a deveni referențială prin asemănare. Obiectul reprezentat într-o operă de artă are în mod necesar un caracter de referențialitate prin asemănare cu obiectul ce-i servește drept model, în timp ce relația de referențialitate prin asemănare cu un lucru nu e necesar să se construiască neapărat prin reprezentare.⁷⁴ Referențialitatea se poate construi prin intermediul metaforei vizuale, care poate produce imagini fără a reprezenta figurativ, prin incitarea privitorului la imaginare, evitând astfel disputa privind legitimitatea obiectelor artificiale. În această situație, spectatorul are misiunea de a completa o peră, de a articula un sens ce răzbate doar aluziv din corpul ei.⁷⁵ Edificator în acest sens este episodul coranic care povestește întâlnirea dintre regele Solomon și regina din Saba, cunoscută în tradiția musulmană și sub numele de Balqis.⁷⁶ În sura 27 a Coranului, numită „Furnicile”, se povestește despre drept-credinciosul rege Solomon, care, auzind de la o pupăză că regina din Saba nu crede în unicul Dumnezeu, ci se închină soarelui, decide să o convertească. Pentru a-i demonstra rătăcirea spirituală, pregătește două probe la care o supune. În tradiția islamică, precum și în cea iudeo-creștină, Solomon e un mare înțelept, împlânzitor de spirite și demoni. Astfel, cu ajutorul unor *jinnī*,⁷⁷ Solomon obține tronul minunat al reginei, îl slujește apoi îi cere să-l recunoască. Balqis își recunoaște tronul, trecând cu bine prima probă. Pentru a doua probă, Solomon și ajutoarele sale construiesc un palat pavat cu sticlă sau cristal (*ṣarḥ*), în mijlocul căruia tronează regele. Când e invitată în sala tronului, Balqis, crezând că înaintea ei se găsește un iaz, își ridică rochia, descoperindu-și gleznele (sau coapsele). Solomon îi spune că greșește, fiindcă ceea ce vede nu e un iaz, ci un paviment de cristal.

⁷² Ayada, 2010, 239-277.

⁷³ Grabar, 1977, 48-49.

⁷⁴ Gonzalez, 2002, 105-108.

⁷⁵ *Ibidem*, 149-153.

⁷⁶ Coranul, 27: 22-44.

⁷⁷ În mitologia arabă, *jinnī* (djinii) sunt spirite create din foc ce au puteri supranaturale și umblă liber pe pământ; sunt înzestrate, ca și omul, cu liber arbitru.

Regina își recunoaște eroarea și, implicit, rătăcirea spirituală, și se convertește la adevărata credință în Dumnezeu unic.

Versetul 44 al surei „Furnicile” pare să fie singurul din Coran care emite o judecată cu privire la opera de artă și la rolul acesteia,⁷⁸ și care generează, în timp, ceea ce Valérie Gonzalez numește „une conscience esthétique salomonique”,⁷⁹ pe care o vedem transpusă în literatura și în artele vizuale islamice care ținesc să redea caracterul translucid, sticlos, cristalin, al palatului lui Solomon.⁸⁰ Versetul e amplu discutat de autoare, care extrage două moduri de a înțelege raportul dintre Balqis, Solomon și construcția de cristal: (1) construcția e miraculoasă și îi dă reginei iluzia că se află înaintea unei ape; Solomon destramă această iluzie când îi spune că e doar un paviment de cristal; în acest caz, regina nu e de vină că s-a înșelat, dar, văzând măreția profetică a lui Solomon, se convertește; în acest caz, opera e o reprezentare naturalistă; (2) construcția nu e miraculoasă dar e admirabilă; aspectul operei sugerează o întindere de apă – simbol al vieții și al creației divine –, iar regina se înșală singură, din cauza modului ei eronat de a privi realitatea, crezând că e chiar o apă; Solomon îi aduce la cunoștință adevărul, iar Balqis își recunoaște eroarea și, implicit, falsa religie, și se convertește la adevărata credință; aici nu avem de a face cu o operă reprezentatională, ci doar referențială prin asemănare. Acest al doilea mod de citire a versetului a generat paradigma artei islamice, nu primul mod, care ar fi încurajat operele imitative, naturaliste și *trompe-l'œil*.⁸¹ Astfel, în spațiul musulman avem de a face cu o estetică a metaforei care cere o privire corectă, conformă islamului, pentru a înțelege și a întregi opera de artă. Adevăratul sens al operei se găsește dincolo de ea, în realitatea divină pe care o simbolizează.⁸²

Distingem două modalități de a vedea opera solomonică: prima aparține privitorului neavizat și rătăcit spiritual, care confundă pavimentul de cristal cu o apă; a doua aparține privitorului drept-credincios, care își dă seama că pavimentul e doar o construcție de cristal, dar și-o imaginează ca un iaz care nu mai este un simplu iaz, ci o declarație despre neputința de a reprezenta material un iaz, despre minunăția și sacralitatea

⁷⁸ Coranul, 2010, 27: 44: „I se spuse «Intră în palat!» Când îl văzu, crezu tulburată că este o mare de apă încât își dezveli coapsele. Solomon îi spuse: «Este un palat pavat cu cristal!» Ea spuse: «Domnul meu! Eu m-am nedreptățit pe mine însămi. Împreună cu Solomon mă supun lui Dumnezeu, Domnul lumilor!»” Versetul constituie baza lucrării lui Gonzalez.

⁷⁹ Gonzalez, 2002, 31: „o conștiință estetică solomonică.” [t.n.]

⁸⁰ *Ibidem*, 33-47.

⁸¹ Gonzalez, 2002, 92-113; vezi și Ayada, 2010, 43-57.

⁸² Pentru estetica metaforei, vezi Gonzalez, 2002, 137-153.

creației divine, despre unitatea și unicitatea lui Dumnezeu. Această din urmă modalitate de a privi opera de artă e reclamată de o estetică a metaforei.

Rămâne totuși dilema: e sau nu arta islamică reprezentatională? În general nu: arhitectura moscheilor, ornamentele, grădinile, minaretele, tapiseriile, care abundă în spațiul islamic, se apropie mai mult de arta abstractă și urmează cu succes paradigma solomonică. Deși mai puțin răspândită, arta care înfățișează sau descrie obiecte recognoscibile și vietăți (precum literatura, pictura persană sau cea mogulă), se folosește într-adevăr de reprezentări, însă doar în măsura în care își devoalează caracterul reprezentational, solicitându-i spectatorului o privire corectă, prin care să înțeleagă faptul că lucrurile și vietățile reprezentate sunt doar elemente constitutive ale unei metafore ce sugerează un adevăr de nearticulat altfel. O asemenea operă de artă, nu se mai poate numi reprezentatională, căci obiectul ei nu se găsește în realitate, ci dincolo de ea, iar estetica pe care o prezintă nu e una a imitației, ci a metaforei. Opera e, pentru ochiul avizat al musulmanului, referențială prin asemănare, nu reprezentatională. Doar prin imaginație, ea capătă contur și își îndeplinește scopul.

Concluzii

Scurta cercetare a teoriilor artei reprezentationale ne permite degajarea unor direcții de urmat în analiza fundamentelor unor estetici diferite. Atât Platon cât și Aristotel înțeleg arta reprezentatională ca un model mimetic, deși conceptul de mimesis are înțelesuri diferite la cei doi. Teoria lui Platon, ostilă artei, se construiește pe conceptul de mimesis ca imitare a lucrurilor particulare, ceea ce face din opera de artă o oglindă imperfectă a realității, cu un grad redus de adevăr și, din această cauză, cu efecte negative asupra societății. Deși am văzut că atitudinea lui Platon e, totuși, mai nuanțată, viziunea lui asupra artei tinde vertiginos spre a o desconsidera, limitând opera de artă la pură imitație. Aristotel are o viziune mult mai rezonabilă, care vine în contradicție cu teoria platonice. Conform Stagiritului, arta se bazează tot pe imitare, dar nu a lucrurilor particulare, ci a mecanismelor realității, în străduința de a reda universalii. Conceptul de mimesis la Aristotel se clădește în societate, pe baza convențiilor și modelelor de gândire. Astfel, opera de artă nu e o simplă oglindă a realității, ci un mijloc de cunoaștere. Ambii filozofi greci consideră că scopul artei e de a produce plăcere spectatorului. Dar natura acestei plăceri diferă: la atenian e o plăcere vinovată, sentimentală, ce provoacă dezechilibru emoțional și dovedește o precaritate intelectuală, în

timp ce la Aristotel, plăcerea e de natură intelectual-afectivă, benefică sub aspect emoțional, opera de artă fiind și satisfăcătoare și din punct de vedere intelectual.

Atât Platon cât și Aristotel promovează o estetică a mimesisului prin intermediul căruia se reprezintă realitatea și funcționarea acesteia, în timp ce arta islamică, aproape deloc teoretizată explicit, elaborează o estetică a metaforei unde cuvântul obiect e de nearticulat, și poate fi exprimat doar prin referințe, sugestii sau aluzii. Pentru musulman, opera de artă nu trimite la ea însăși, ci simbolizează ceva dincolo de ea, care nu poate fi exprimat altfel. Înțelegerea metaforei vizuale este cea care dă spectatorului viziunea corectă a operei. În arta islamică nu avem, deci, de a face cu opere reprezentationale, ci cu opere referențiale prin asemănare care incită privitorul la imaginare. Sensul operei se încheagă la nivelul imaginativ al privitorului, ceea ce dovedește imposibilitatea omului de a copia natura, unicitatea lui Dumnezeu și splendoarea creației sale. Arta islamică trebuie să atragă mereu atenția că vizează altceva, trebuie să fie veșnic aluzivă și să conțină doar sugestii și indicii care ar putea oferi privitorului o înțelegere corectă a naturii sale. Astfel, viziunea musulmană rarefiază și abstractizează opera de artă; doar așa poate evita idolatria și poate servi ca o punte între Creator și creatură.

În schimb, pentru a fi efectivă, arta mimetică trebuie să convingă spectatorul de realitatea ei, să redea în mod realist obiectul la care se referă. În timp ce, pentru Platon și Aristotel, ca și pentru majoritatea teoriilor artistice occidentale, opera de artă stă în legătură cu realitatea, pe care o semnifică, pentru musulman, opera de artă stă în legătură cu Dumnezeu, cu adevărul religios pe care îl simbolizează. Arta occidentală folosește reprezentarea ca mijloc de explorare și cunoaștere a realității reprezentate, ceea ce duce la realism. O operă de artă e realistă când încearcă să reproducă fidel modul în care omul gândește realitatea. Dacă nu forțează convențiile autenticității și cheia de a o citi e disponibilă simțului comun dar nu e sesizată ca fiind o cheie, opera va fi percepută ca realistă.⁸³ În schimb, arta musulmanilor nu caută realismul, ci se străduiește să împiedice și să destrame orice țesătură realistă. De altfel, devoțiunea față de realism e destul de recentă dacă ne plasăm în context istoric. Culturile din afara Occidentului găsesc alte justificări valide, în afara copierii naturii, pentru a produce opere de artă.⁸⁴

Dacă Platon înțelege arta reprezentatională mai mult ca model ce reflectă lumea precum o oglindă (chiar dacă deformată și deformantă),

⁸³ Potolsky, 2006, 95-102.

⁸⁴ *Ibidem*, 93-94.

Aristotel o înțelege ca model ce creează o lume, sesizând și reproducând mecanismele realității. Ambele teorii sunt fundamentate în gândire filozofică în timp ce paradigma artei islamice se naște din gândire religioasă și din acest motiv nu se integrează în niciuna dintre cele două direcții de înțelegere a artei: nici oglindă ce reflectă lumea, nici reproducere a mecanismelor realității, ci oglindire a divinului și stimulare a lucrării acestuia în inima credinciosului.

Bibliografie

Aristotel. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii: D.M. Pippidi. Ed. 3. București: Univers enciclopedic gold, 2011.

Aristotle. *Poetics*. Editio maior a textului grecesc, cu introduceri istorice și comentarii filologice de Leonardo Tarán și Dimitri Gutas. Leiden: Brill, 2012.

Ayada, Souâd. *L'islam des théophanies. Une religion à l'épreuve de l'art*. Paris: CNRS Éditions, 2010.

Badawi, 'Abdurrahmān. *La transmission de la philosophie grecque au monde arabe*. Paris: Vrin, 1968.

Burckhardt, Titus. *Art of Islam. Language and Meaning*. Trad. Peter Hobson. Bloomington: World Wisdom, 2009.

Davies, Stephen *et alii*. *A Companion to Aesthetics*. Ed. 2. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009.

Gonzalez, Valérie, *La piège de Salomon. La pensée de l'art dans le Coran*. Paris: Albin Michel, 2002.

Grabar, Oleg, "Islam and Iconoclasm". În: *Iconoclasm. Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, ed. Anthony Bryer și Judith Herrin. Birmingham: Center of Byzantine Studies, 1977, p. 45-52,

Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

Pippidi, Dionisie M.. *Formarea ideilor literare in Antichitate: schiță istorică*. Ed. 3. Iași: Polirom, 2003.

Plato. *The Republic*. 2 vol. Trad. Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 1969-1970.

Potolsky, Matthew. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006.

Sheppard, Anne. *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

*** *110 Hadith Qudsi (Sacred Hadith)*. Trad. Syed Masood-ul-Hasan. Riyadh: Darussalam.

*** *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Trad. Dumitru Cornilescu. Oradea: Societatea Biblică din România, 2007.

*** *Coranul*. Trad. George Grigore. București: Herald, 2010.