

Vechea și noua

estetică

În căutarea unei „științe a cunoașterii sensibile”

Cornel-Florin
Moraru

Abstract

Modern aesthetics, founded as a philosophical discipline by Alexander Gottlieb Baumgarten in the 18th century, was an ambitious, but unfortunately incomplete project, due to the philosopher's premature death 1762. In this study I will aim at reconstructing the main characteristics of Baumgarten's "Aesthetica" that distinguish it from previous philosophical reflections on art and beauty, as they can be deduced from the two published volumes and form the rest of his writings. Afterwards, I will argue that contemporary research in the field of scientific aesthetics – especially neuroaesthetics, information aesthetics and computational neuroaesthetics – follow the same conceptual framework and aim to resolve the same issues as the original project, but with the tools of nowadays mathematics and information theory. Thus, we can count these fields as an effort aimed at the continuation and fulfillment of modern aesthetics.

Keywords

aesthetics
neuroaesthetics
information aesthetics
computational neuroaesthetics

Dintre disciplinele filosofice, estetica este, probabil, cel mai paradoxal și temerar demers care a putut fi imaginat de către filosofi. Pe de o parte, obiectul ei este așa-numita „cunoaștere sensibilă” sau „senzitivă”, o cunoaștere care, prin chiar definiția ei, nu se supune în mod strict logicii cunoașterii raționale, ci are nevoie de dezvoltarea unei alte logici, pe care am putea-o numi o „logică a simțurilor”. Pe de altă parte însă, încă de la definirea ei în modernitate, estetica s-a dorit o „știință” în sensul tare al cuvântului, adică o cunoaștere riguroasă a fenomenelor legate de producerea și receptarea obiectelor numite „estetice”, fie ele opere de artă sau de altă natură. Această tensiune, dată de improbabilă „conciliere” a raționalului cu sensibilul într-un unic demers, este una dintre tensiunile ce pot fi reperate în toate eforturile de sistematizare a esteticii de la Alexander Baumgarten, fondatorul acestei discipline și primul filosof care folosește termenul în sensul său actual, până la estetica științifică a secolului XX, care își propune să descopere, cu ajutorul neuroștiințelor și al inteligenței artificiale, substratul neuronal și informațional al fenomenelor estetice.

Ca și cum lucrurile nu ar fi fost suficient de complicate, proiectul inițial al esteticii de secol al XVIII-lea, deși s-a dorit unul sistematic, a rămas până în zilele noastre fragmentar. Acest fapt se datorează, în principal, faptului că *Aesthetica* lui Baumgarten este, cel mai probabil, una dintre cele mai mari cărți neterminate ale istoriei filosofiei. Deși au fost publicate două volume consistente¹, care însumează aproximativ

1

Primul volum din *Aesthetica* a fost publicat în anul 1750, iar cel de-al doilea, intitulat inițial *Aesthetica Pars Altera*, a apărut în anul 1758, la insistențele editorului, într-o formă vădit fragmentară. Următoarele volume plănuite de filosoful german nu au mai putut fi scrise din cauza agravării rapide a problemelor sale de sănătate. Biografia spun că, cel mai probabil, boala care l-a împiedicat pe Baumgarten să-și ducă la bun sfârșit proiectul

650 de pagini, acestea cuprind mai puțin de o treime din planul anunțat de filosof în *Synopsis*-ul primului volum.

Potrivit acestui plan, estetica este structurată, ca și logica, „sora sa mai mare”², în două discipline distincte, dar interconectate – estetica teoretică și estetica practică³. În ceea ce privește prima disciplină, aceasta trebuia să cuprindă trei capitole: (1) Euristica, și anume prezentarea categoriilor fundamentale și a principiilor gândirii estetice; (2) Metodologia, și anume punerea elementelor prezentate anterior într-o ordine sistematică, prin urmarea unui principiu coerent de ordonare și (3) Semiotica, parte ce se ocupă de „semnele frumosului gândit și ordonat”⁴. Dintre acestea, doar primul capitol al esteticii teoretice a fost redactat de Baumgarten, dar chiar și acesta în formă incompletă. Cel de-al doilea volum al esteticii se încheie brusc, exact când cel mai important concept al acestei discipline, și anume trăirea cunoașterii estetice (*vita cognitionis aethetica*), ar fi trebuit explicat.

Așa stând lucrurile, voi argumenta că, în ciuda incompletitudinii sale inițiale, programul esteticii moderne nu numai că poate fi reconstituit și dezvoltat până la capăt, dar că această dezvoltare chiar a avut loc, într-o anumită măsură, în proiectul *noii estetici informaționale*, expusă de filosoful german Max Bense într-un tratat care, în mod evident, prin chiar denumirea sa, se poziționează în continuarea și completarea demersului lui Baumgarten: *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*⁵. Această continuare a proiectului inițial al esteticii nu este, după cum voi argumenta, doar o întregire a lui, ci și o „aducere la zi”, o actualizare, care însă nu depășește orizontul esteticii, ci îl reîntemeiază în gândirea epocii noastre.

Prin urmare, putem concluziona că știința pe care o numim estetică nu este o disciplină atemporală, ci se supune felului de a fi și rigorilor științei dintr-o anumită epocă. Așadar, actualizarea proiectului esteticii nu este un act punctual, realizat odată pentru totdeauna, ci un proces continuu, pe care fiecare generație de esteticieni trebuie să îl realizeze. Acest proces de modernizare a esteticii⁶ „este făcut manifest de o schimbare notabilă a centrelor lor de interes”⁷, care ne obligă la o redefinire a termenilor și a metodelor de lucru folosite. După cum vom arăta, proiectul lui Max Bense este doar una dintre posibilele actualizări pe care estetica lui Alexander Baumgarten o poate primi în contemporaneitate. Cea de-a doua este neuroestetica, disciplină ce își propune determinarea *corelatelor neuronale* ale frumosului și ale celorlalte noțiuni estetice fundamentale, în contextul neuroștiințelor moderne. Ce au în comun aceste două abordări – la care mă voi referi, în continuare, prin sintagma *noua estetică* – este tocmai

și care, în cele din urmă, a dus la moartea acestuia a fost tuberculoza (v. Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1: *The Eighteenth Century*, Oxford, Cambridge University Press, 2017, p. 320).

2 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §13.

3 În școala filosofică a lui Christian Wolff, logica era împărțită în logică teoretică (*logica docens*), care cuprindea toate noțiunile și principiile logicii, prezentate în mod ordonat, după o metodologie deductivă, și logica aplicată sau practică (*logica utens*), care prezenta conținuturile explicitate la nivel teoretic, în folosirea lor concretă. De altfel, această împărțire a științei logicii nu este o invenție a modernității, ci ea poate fi reperată pe parcursul întregului Ev Mediu, până în lucrările de logică scrise de Aristotel, adică ceea ce noi numim *Organon*. Patru din cele șase tratate cuprinse în edițiile moderne ale acestei lucrări (*Categoriile*, *Despre interpretare* și *Analiticele prime și secunde*) prezintă termenii și principiile teoretice ale logicii aristotelice, în timp ce ultimele două tratate (*Topicele* și *Respingerile sofistice*) aplică aceste principii situațiilor concrete de argumentare, în care, cel mai adesea, premisele argumentelor sunt probabile și pot apărea vicii de argumentare.

4 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §13.

5 Max Bense, *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*, Baden, Agis, 1965.

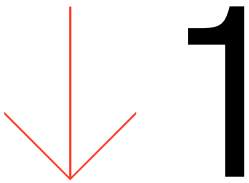
6 În acest context, ideea de „modernizare” nu trebuie gândită în logica istoriei filosofiei, ca fiind raportată la ceea ce se numește îndeobște „epoca modernă”, ci ca o continuă „aducere la zi” a esteticii, o armonizare a acesteia cu cunoașterea științifică și mijloacele tehnice ale unei anumite epoci.

7 Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 262.

viziunea statistică și tehnologică asupra științei, specifică conștiinței tehnice a epocii în care trăim.

Teza principală a acestui studiu este aceea că, deși noua estetică întemeiază pe alte fundamente metodologia și semiotica esteticii teoretice în sensul lui Baumgarten, precum și aplicațiile sale, ea păstrează coordonatele conceptuale și structurale generale ale proiectului inițial. Cu alte cuvinte, între vechea și noua estetică avem o continuitate în ceea ce privește conceptele și cadrele teoretice generale, însă o discontinuitate în ceea ce privește metodologia și semiotica, discontinuitate produsă tocmai de evoluția științei de la paradigma newtoniană la paradigma contemporană. Acest lucru ar face din *Aesthetica* lui Baumgarten, definită ca „știință a cunoașterii sensibile”⁸, un fel de origine fondatoare a tuturor demersurilor estetice în sens antic grecesc, adică în sens de ἀρχή. Deși teza este una tare, voi argumenta că, în cazul în care o astfel de rigoare nu este respectată, însăși constituirea esteticii ca disciplină filosofică este imposibilă.

În aceste condiții, titlul studiului de față este asumat ambiguu, în măsura în care conjuncția „și” poate desemna atât o continuitate, cât și o discontinuitate între programul inițial al esteticii, definit de Alexander Baumgarten, și „noua estetică”, așa cum este ea dezvoltată în estetica informațională și în neuroestetică. În alte discipline filosofice, cum ar fi logica, accentul pus în trecerea de la „vechea” la „noua” logică este pe discontinuitate⁹, între cele două existând o falie. Așa cum vom încerca să argumentăm, accentul în trecerea de la vechea la noua estetică ar trebui pus pe elementele de continuitate, care sunt multiple și esențiale. Pentru a explica cum este posibilă o astfel de „continuitate în disonanță”, trebuie însă să facem câteva precizări cu privire la sensul în care programul esteticii moderne poate fi gândit ca „origine fondatoare” a oricărui demers estetic, în sensul propriu al termenului.



Caracterul de origine al esteticii lui Alexander Baumgarten

Cuvântul grecesc ce desemnează originea (ἀρχή) este, probabil, unul dintre cele mai complexe concepte filosofice și, în același timp, conceptul fără de care filosofia nu ar exista. Încă de la primii gânditori ai culturii europene, filosofii au fost preocupați de gândirea și indicarea *principiului sau originii* lucrurilor. Dar, înainte de a deveni concept filosofic, cuvântul ἀρχή desemna, pur și simplu, începutul unei anumite acțiuni. El este un substantiv verbal construit pe un radical indo-european

⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §1.

⁹ „Lui Russell i-a reușit eliminarea contradicțiilor prin «teoria tipurilor». Cu aceasta, prăpastia dintre vechea și noua logică a devenit și mai mare. Vechea logică se află nu doar mult mai săracă de conținut, ci, întrucât contradicțiile nu sunt înlăturate, nici nu-l mai ia în considerare (despre aceasta nici cele mai bune manuale de logică nu pomenesc încă nimic.”, Rudolf Carnap, *Vechea și noua logică. Carnap prin el însuși*, ediție, trad., note și comentarii, postfață de Alexandru Boboc, București, Paideia, 2001, p. 25).

(**h2r-ske/o-*) care, după reconstrucțiile moderne, avea sensul originar de „a începe”, „a domni”, „a comanda”, sensuri care s-au păstrat și în limba greacă. Prin urmare, ideea de origine are, în sine, conotațiile puterii de a comanda un anumit domeniu, de a exercita o putere invizibilă, dar constrângătoare asupra mersului ulterior al lucrurilor. Așa cum împăratul, care comandă începutul unei bătălii, își manifestă autoritatea „la depărtare”, prin intermediul comandanților de oști și al soldaților, și originea unui fenomen determină întreaga sa evoluție, aparent în absență. Această idee, a unei puteri ascunse care pune lucrurile pe făgașul lor și le comandă evoluția, poate fi cel mai bine observată în ideea grecească de natură care, deși „iubește să se ascundă”¹⁰, impune o măsură (λόγος), o „menire” (μόρος), căreia fiecare ființare trebuie să i se supună¹¹. Așa cum sămânța „comandă” ceea ce un lucru natural are să devină, natura însăși poate „comanda” nașterea, existența și pieirea tuturor lucrurilor naturale.

Pornind de la acest gând trebuie înțeleasă definiția dată de Aristotel originii, conform căreia ἀρχή este „acel prim loc de la care un lucru fie este, fie se naște, fie este cunoscut”¹². Întrucât originea definește existența și orizontul de manifestare al unui lucru, ea este locul de la care și cunoașterea lucrului poate fi cel mai bine făcută, deoarece nu desemnează doar un eveniment istoric punctual, ci o desfășurare de forțe care ține lucrul în rosturile sale. Ca autoritate ce determină parcursul unui lucru, originea nu se manifestă de la început, ci este într-o continuă desfășurare, circumscriind atât trecutul, cât și prezentul și viitorul ființării pe care o originează.

În ordine filosofică, aceeași logică se aplică și culturii în genere, în măsura în care fenomenele culturale își au originea în mintea și în activitatea omului. Prin urmare, actul întemeietor al esteticii moderne nu este doar un eveniment punctual în istoria culturii europene, ci totodată și o circumscriere a posibilităților de evoluție și desfășurare a esteticii. Vădit sau în mod ascuns, estetica lui Baumgarten, ca act originator al acestei discipline, nu ține de domeniul trecutului, ci în aceeași măsură determină prezentul și viitorul acestei discipline. Iar acest lucru nu se poate cuantifica doar prin numărul de citări și studii care-l vizează, ci prin ceea ce am putea numi „tradiția” instituită de el, care, prin desfășurare peste secole, a dus la ceea ce putem observa astăzi în estetica științifică. Prin urmare, caracterul de origine al tratatului lui Baumgarten este dat de faptul că el deschide o traiectorie istoric-narativă în care, fie în mod negativ, fie în mod pozitiv, toți gânditorii actuali se integrează.

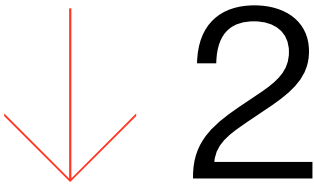
Aici se vede puterea ascunsă și autoritatea cărților fondatoare pentru o anumită cultură. Ele arată că prezența autorității unui anumit gânditor nu trebuie să fie tot timpul manifestă pentru ca narațiunea pe care aceasta o instituie, făgașul pe care ea pune desfășurarea faptelor culturale, să fie încă eficientă. Ca și împăratul care comandă de la distanță un atac, fără a fi el însuși în fața soldaților, și autoritatea culturală este la lucru, chiar dacă operele ies din dezbaterile culturale actuale.

¹⁰ Heraclit, DK B, 123.

¹¹ *Idem*, DK B, 20.

¹² Aristotel, *Metafizica*, 1013a.

Acest aspect este foarte important pentru studiul de față, fiindcă se poate argumenta și contrariul a ceea ce ne-am propus, și anume că importanța tratatului lui Baumgarten pentru cultura contemporană este una neglijabilă. El nu apare citat decât marginal sau deloc în demersurile esteticii contemporane academice și în cele ale esteticii științifice, de care ne vom ocupa în finalul textului de față. Bunăoară, în tratatul de estetică al lui Max Bense nu există nicio trimitere la Baumgarten, cum nu prea există nici în studiile de neuroestetică. Acest lucru nu face însă ca autoritatea fondatorului esteticii să fie inferioară. Ea lucrează ascuns în cadrele teoretice care sunt adoptate, în problematica domeniilor enumerate și, în cele din urmă, în răspunsurile pe care aceste domenii le prefigurează. Pentru a vedea cum proiectul lui Baumgarten are autoritatea de origine ascunsă a demersurilor contemporane, trebuie, mai întâi, să definim, în linii generale și fără pretenții de exhaustivitate, structura acestuia.



Estetica înțeleasă ca „știință a cunoașterii sensibile”

Încă din primul paragraf al esteticii sale, Baumgarten definește domeniul esteticii ca „știință a cunoașterii sensibile” (*scintia cognitionis sensitivae*) și, în același timp, dă o serie de sinonime care este totodată interesantă și contraintuitivă pentru mintea contemporană. Potrivit acesteia, estetica ar fi „teoria artelor liberale” (*theoria liberalium artium*), „gnoseologie inferioară” (*gnoseologia inferior*), „arta gândirii frumoase” (*ars pulchre cogitandi*) și „arta analogului rațiunii” (*ars analogi rationis*)¹³. Acestora li se adaugă definițiile timpurii din *Metafizica*, și anume „logica facultății inferioare de cunoaștere” (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*) și „filosofie a Grațiilor și Muzelor” (*philosophia gratiarum et musarum*)¹⁴, fapt ce poate îngreuna înțelegerea statutului esteticii ca disciplină filosofică.

Ceea ce sare pentru prima oară în ochi la această listă este chiar modul cvasi-sinonimic în care par a fi folosite ideile de „teorie”, „logică”, „știință” și „artă”, mod ce își are întemeierea în viziunea sistematică a lui Baumgarten despre aceste domenii. În primul rând, trebuie luat în seamă faptul că, încă pe la începutul tratatului despre estetică, ni se spune clar că știința și arta „nu sunt aptitudini opuse”¹⁵ ale sufletului și nici măcar distincte în mod absolut, deoarece orice artă conține *in nuce* posibilitatea unei științe. Deși atât arta, cât și știința trec testul experienței, oferind rezultate concrete, diferența dintre ele este aceea că aceasta din urmă, prin intermediul teoriei în genere, oferă principii sigure care explică de ce acest test al experienței este trecut¹⁶. Cu alte cuvinte,

¹³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §1.

¹⁴ *Idem*, *Metaphysica*, §533.

¹⁵ *Idem*, *Aesthetica*, §10.

¹⁶ *Ibidem*.

așa cum arată istoria artelor liberale, există o perpetuă tendință a disciplinelor artistice de a-și oferi baze teoretice și, astfel, de a deveni științe, într-un sens specific modernității – și anume acela de cunoaștere sistematică a unui anumit domeniu.

În al doilea rând, întorcându-ne la denumirile alternative date de Baumgarten, trebuie să spunem că, deși avem a face cu o practică obișnuită în opera filosofului german¹⁷, ele nu implică o sinonimie completă și nu includ termeni pe care filosoful îi adoptă fără rezerve¹⁸, ci mai degrabă o serie de trimiteri la dezbaterile din epocă asociate domeniului ce urmează să fie definit. Altfel spus, ca program sistematic, estetica lui Baumgarten își propune să aducă laolaltă toate discuțiile despre artă și despre trăirea estetică prezente în filosofia vremii. Prin urmare, lista de sinonime ne arată, chiar și parțial, vastul domeniu pe care filosoful german l-a proiectat pentru estetica sa, domeniu care se extinde de la o teorie a artelor către o logică a facultăților inferioare de cunoaștere, o filosofie a inspirației artistice și o epistemologie a cunoașterii senzoriale, gândită ca *analogon* al celei raționale.

Acest fapt ne arată, după cum alți comentatori deja au observat, că ambiția lui Baumgarten este aceea de „a oferi o știință *generală* a cunoașterii sensibile, mai degrabă decât doar o teorie a artelor frumoase și a gustului”¹⁹. După cum chiar filosoful german preconizează, această știință are implicații mult mai vaste decât orice domeniu deja prefigurat, atât pentru cunoașterea intelectuală, cât și pentru viața de zi cu zi. Printre acestea, menționează că estetica: „(1) oferă materia potrivită pentru științele care se bazează în principal pe cunoașterea intelectuală; (2) adaptează ceea ce este cunoscut științific la înțelegerea fiecăruia; (3) împinge progresul cunoașterii chiar și dincolo de ceea ce poate fi cunoscut în mod distinct; (4) oferă principii solide (*bona*) activităților contemplative și artelor liberale și (5) conferă o anumită superioritate față de alți oameni în activitățile vieții de zi cu zi”²⁰.

Prin urmare, estetica, în proiectul său inițial, nu era doar o disciplină printre celelalte discipline ale sistemului filosofic conceput de Baumgarten, cum greșit consideră unii exegeți²¹, ci una cu profunde implicații etice²² și epistemologice, menită să umple golul dintre cunoașterea intelectuală și cea practică, oferind o posibilitate de a cunoaște realitatea în toată bogăția sa. Această bogăție a realității, pierdută din vedere de gândirea abstractă („Căci ce este abstracția, dacă nu o pierdere?”²³), este uitată și de etică, domeniul libertății voinței umane, care se concentrează pe modurile de acțiune care aduc fericirea. Prin urmare, rămâne în sarcina esteticii ca, surprinzând bogăția realității, să ofere materie cunoașterii intelectuale și mai multă claritate în acțiune.

Având în vedere această anvergură a proiectului esteticii, este foarte important să înțelegem locul pe care cunoașterea sensibilă îl ocupă în sistemul lui Alexander Baumgarten și motivul pentru care ea este atât de importantă.

¹⁷ „Trebuie să spun, mai întâi, că am folosit termeni sinonimi care se găsesc în scrierile altor autori, pe lângă cei pe care urmează să-i definesc, și i-am pus în paranteze pentru a-i distinge mai ușor.” (Alexander Baumgarten, *Metaphysica*, editio VII, Halle, impensis C.H. Hemmerde, 1779, p. b3).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1: *The Eighteenth Century*, Oxford, Cambridge University Press, 2017, p. 328.

²⁰ Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, §3.

²¹ Felix M. Gartz, „The Object of Aesthetics”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no. 4 (Winter, 1941-1942), p. 34.

²² Dagmar Mirbach, „*Magnitudo Aesthetica*, Aesthetic Greatness. Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary *Aesthetica* (1750/58)”, în *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 36-37 (2008/2009), pp. 102-128.

²³ „Quid enim est abstractio, si iactura non est”, Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §560.

În primul rând, trebuie să avem în vedere faptul că, în *Metafizica*, atunci când discută, în capitolul dedicat psihologiei empirice, despre structura sufletului²⁴, Baumgarten îl împarte în facultăți de cunoaștere superioare (intelectul, rațiunea) și inferioare (simțurile, imaginația, perspicacitatea, memoria, inventivitatea, prevederea, judecata senzorială, anticiparea și caracterizarea). Acestor două serii de facultăți, li se adaugă și cele apetitive (superioare și inferioare), care, pentru scopurile studiului de față, pot fi momentan trecute cu vederea.

Așa stând lucrurile, între facultățile de cunoaștere superioare și cele inferioare există o relație de analogie²⁵. Așa cum rațiunea și intelectul adună laolaltă gândurile în concepte și le ordonează, stabilind relațiile dintre ele și dând coerență lumii interioare omului, și facultățile inferioare de cunoaștere adună laolaltă semnele senzoriale în obiecte ale percepției și le ordonează, dând coerență lumii fenomenale. În acest sens definește Baumgarten estetica prin sintagma „știință a analogului rațiunii”²⁶ și o vede ca pe o „logică a facultății inferioare de cunoaștere”²⁷.

Prin urmare, așa cum intelectul are niște categorii care dau perfecțiunea obiectelor gândirii, și sensibilitatea are niște categorii care dau perfecțiunea obiectelor estetice. De aceea, obiectul esteticii este tocmai frumusețea, văzută ca analog al adevărului, deoarece „perfecțiunea gândirii conceptuale este adevărul, iar perfecțiunea gândirii sensibile este frumusețea”²⁸. Această concluzie are implicații majore, deoarece din ea putem deduce că despre frumusețe se poate vorbi doar în domeniul sensibilului. Cu alte cuvinte, frumusețea ține de modul în care lucrurile apar sensibilității noastre și este, prin excelență, un fenomen²⁹. De aici putem infera că, încă de la începuturile sale, estetica a fost privită ca o *fenomenologie a sensibilului și a percepției acestuia în sens larg*, fapt ce poate pune într-o altă lumină eforturile esteticii contemporane, gândită ca *Fenomenologie a percepției*³⁰.

Pentru a nu exista însă confuzii, trebuie să spunem că nu avem a face cu două perfecțiuni diferite, ci cu aceeași perfecțiune a lucrurilor, observată prin intermediul a două tipuri de facultăți. Lumea însăși, în tradiția leibniziană adoptată de Wolff și de Baumgarten, are atributul perfecțiunii, deoarece trăim în lumea care, grație armoniei sale prestabilite, permite cel mai mare ansamblu de legături sau relații (*nexus*) între lucruri³¹. Problema este că doar divinitatea poate sesiza sau cunoaște această perfecțiune „fără rest”, în toată bogăția sa. Din cauza constituției sufletului omenesc, noi suntem nevoiți să observăm perfecțiunea (dacă o observăm) doar prin filtrul propriilor noastre facultăți de cunoaștere, fiecare dintre ele fiind limitate³². Prin urmare, distincția dintre adevăr și frumusețe, dintre perfecțiunea inteligibilă și cea sensibilă este o urmare a limitărilor cognitive ale sufletului omenesc.

24 *Ibidem*, *Metaphysica*, §519–732.

25 *Ibidem*, *Metaphysica*, §640.

26 *Ibidem*, *Metaphysica*, §533.

27 *Ibidem*.

28 Felix M. Gartz, op. cit., p. 35.

29 „Perfecțiunea care este fenomen sau perfecțiunea observabilă prin gust într-un sens larg este frumusețea”, Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §662.

30 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999.

31 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §462.

32 *Ibidem*, §648.

Pe de o parte, lumea observată prin gândire este perfectă în măsura în care putem ajunge la concepte clare și distincte. Pe de altă parte însă, lumea percepută prin simțuri este perfectă în măsura în care putem ajunge la reprezentări clare și indistincte (sau „confuze”) asupra lucrurilor. Pe de o parte, gândirea lucrează analitic, încercând să distingă între ele determinațiile conceptului și să le subsumeze categoriilor intelectului, pe de altă parte, sensibilitatea lucrează sintetic, „contopind” semnele sensibile astfel încât să poată fi subsumate categoriilor estetice și să dea naștere reprezentărilor. Așa cum logica dă regulile prin care putem ajunge la perfecțiunea cunoașterii intelectuale, estetica dă regulile prin care putem ajunge la perfecțiunea cunoașterii sensibile.

Această *dualitate analogică* între domeniul inteligibilului și cel al sensibilului, vizibilă încă din prima lucrare în care Baumgarten folosește termenul de „estetică”³³, este una dintre inovațiile lui Baumgarten care a făcut posibilă apariția esteticii. În gândirea de sorginte leibniziană a școlii lui Wolff, care era, prin excelență, monistă, sensibilul, pentru a putea dobândi valoare de cunoaștere, trebuia, într-un fel, redus la inteligibil, pierzându-și astfel specificul. Separând cunoașterea inteligibilă de cea sensibilă, Baumgarten încheie tirania intelectului asupra facultăților inferioare de cunoaștere³⁴ și face posibilă estetica în calitate de domeniu de sine stătător. În același timp, păstrând frumusețea în domeniul fenomenalului, el depășește toate reflecțiile privitoare la estetică dinaintea sa, care, încă de la Platon, tindeau să reducă frumusețea sensibilă la o presupusă frumusețe inteligibilă. Tocmai de aceea, putem spune că Baumgarten este, pe drept cuvânt, întemeietorul esteticii. Spre deosebire de Platon, care, în cele din urmă, face din estetică o metafizică a frumosului, Baumgarten urmărește „aducerea la perfecțiune a cunoașterii sensibile ca atare” (*perfectio cognitionis sensitivae, qua talis*³⁵).

În același timp însă, deși este un domeniu de sine stătător, această autonomie nu este (nici nu poate fi) absolută. Motivul este faptul că sufletul omenesc, în ciuda multiplelor lui facultăți, este o entitate unitară și, prin urmare, cunoașterea sensibilă este doar una dintre capacitățile sale. Ca atare, sufletul nu doar percepe realitatea fenomenală, ci și gândește, voiește, are aversiuni, este afectat de emoții și sentimente ș.a.m.d. Prin urmare, cunoașterea estetică trebuie gândită în acest context mai larg, al capacităților conjugate ale sufletului, fără a-și pierde specificitatea. Ea întreține raporturi de analogie cu cunoașterea intelectuală și poate fi, la rândul său, afectată de facultățile apetitive, cum ar fi voința sau aversiunea.

Așa stând lucrurile, integrarea acestei cunoașteri estetice în „economia” sufletului ca întreg este o sarcină pe care Baumgarten și toți filosofii care s-au ocupat de estetică după el au preluat-o și au încercat, în cadrele proprii de gândire, să o săvârșească. În termenii lui Max Bense, chiar și când vorbim despre artă artificială, produsă în mod algoritmic, ea își păstrează o *dimensiune pragmatică*, ce face ca „receptorul să selecționeze din realitatea estetică ce-i este transmisă momentele imperative care declanșează «comportamentele», «obiceiurile», «deciziile», «acțiunile» ce alcătuiesc sistemul general de «saturări» personale, sociale, emoționale, economice”³⁶. Cu alte cuvinte, chiar și când arta nu mai este (doar) un produs uman, ea rămâne o funcție spirituală a umanității și trebuie integrată în coordonatele conștiinței umane.

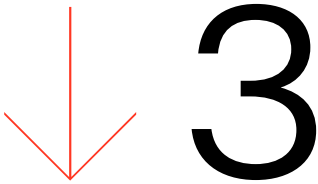
³³ *Idem, Meditationes philosophicae de Nullis ad poema pertinentibus*, §117.

³⁴ *Idem, Aesthetica*, §12.

³⁵ *Loc. cit.*, §12.

³⁶ Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 339.

Pentru a înțelege însă implicațiile proiectului lui Baumgarten asupra gândirii estetice contemporane, trebuie să clarificăm ceea ce am putea numi *principiul analogiei* dintre facultățile de cunoaștere superioare și inferioare, precum și modul în care, grație acestui principiu, cunoașterea umană este posibilă în genere.



Principiul gândirii analoge rațiunii

„Principiul gândirii analoge rațiunii” este un postulat folosit de Baumgarten pentru a surprinde faptul că, așa cum la nivelul facultăților superioare de cunoaștere diversul gândurilor este adus la unitate, și în ceea ce privește cunoașterea sensibilă, diversul senzațiilor este adus, în mod analog, la unitate. Deși aceste două unități – cea a gândurilor și cea a senzațiilor – sunt diferite, ele trebuie corelate într-un anumit fel, astfel încât noi să putem funcționa în lume. *Principiul analogiei* dă seamă tocmai de această corelație între facultățile noastre de cunoaștere³⁷: pe de o parte, la nivelul facultăților superioare de cunoaștere, legăturile dintre lucruri sunt reprezentate intelectual prin determinări conceptuale și prin relațiile dintre diversele concepte; de cealaltă parte, la nivelul facultăților inferioare de cunoaștere, aceste legături sunt sintetizate în determinări și reprezentări sensibile. Diferența fundamentală dintre aceste două moduri analoge de aducere la unitate a diversului este, cum doar făceam referire mai devreme, faptul că noi percepem legăturile dintre unele lucruri în mod distinct, în timp ce legăturile dintre altele, în mod confuz³⁸. Acum trebuie să explicităm această afirmație.

Ca exemplu judecata compusă „Stiloul de pe masă este albastru.”³⁹ și percepția acestui stilou așa cum se prezintă el simțurilor mele. În cazul judecății, conform logicii aristotelice, substanței individuale numită „stilou” i se dau două determinări categoriale, una în categoria calității („Stiloul este albastru.”) și una în categoria poziției („Stiloul este pe masă.”). Aceste două determinări, în măsura în care sunt diferite ca sens, sunt percepute de intelectul meu ca distincte. Doar în măsura în care nu cunosc sensul cuvintelor „masă” sau „albastru”, aş putea confunda aceste două noțiuni. Pe de altă parte, în percepția creionului, îmi este dat tot contextul senzorial în care creionul se află, dar într-un mod indistinct sau confuz. În percepție, creionul este perceput laolaltă cu culoarea sa, cu locația sa, cu relația pe care el o are față de celelalte obiecte de pe masă ș.a.m.d.

³⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §644.

³⁸ *Ibidem*, *Metaphysica*, §640.

³⁹ Spunem că judecata este compusă, deoarece, la nivel logic este formată din conjuncția a două judecăți distincte: „Stiloul este pe masă” și „Stiloul este albastru.”; pentru argumentarea noastră, ea poate fi luată, însă, ca o judecată unitară.

Cel mai important pentru a-l înțelege pe Baumgarten este faptul că nu trebuie să confundăm confuzia specifică percepțiilor și reprezentărilor sensibile cu neclaritatea. Percepția ca atare, în măsura în care organele mele de simț funcționează bine și există suficientă lumină, este foarte clară. Chiar dacă merg în cealaltă cameră și îmi reprezint din memorie pixul pe care l-am văzut cu câteva secunde înainte, această reprezentare sensibilă rămâne clară, în măsura în care memoria mea sensibilă (o facultate de sine stătătoare, pentru Baumgarten) funcționează bine. Cu toate acestea, în terminologia filosofului german, percepția creionului este una indistinctă sau confuză, în măsura în care nu facem, în mod activ, distincția dintre diversele determinații percepute, așa cum o facem în cazul judecății intelectuale. Prin urmare, percepția ne oferă, în mod sintetic, toate determinațiile obiectului, fără a le separa de acesta.

Așa stând lucrurile, confuzia trebuie gândită în sensul său etimologic, ca o „topire laolaltă” (*con-fusio*) a tuturor determinațiilor unui obiect. Din acest punct de vedere, ea reprezintă un avantaj pe care cunoașterea sensibilă îl are față de cunoașterea rațională, deoarece ne dă lucrul împreună cu toate determinațiile lui individuale. Intellectul, prin faptul că distinge determinațiile unui lucru între ele, automat și pierde din vedere anumite determinații. Doar intelectul divin, care nu are limitările inerente împărțirii facultăților sufletului omenesc, ar putea surprinde în mod intelectual și distinct toate determinațiile lucrurilor. Intellectul uman este nevoit să „abstragă” anumite determinații, pe care și le reprezintă clar și distinct, pierzând prin urmare bogăția realității înseși. În acest sens afirmă Baumgarten că abstracția este o pierdere⁴⁰.

Mergând mai departe în analiza celor două exemple, putem să observăm că discursul rațional se constituie pe baza a ceea ce gânditorii din tradiția lui Leibniz numesc *principiul rațiunii suficiente*. Acesta spune că, pentru orice judecată, putem indica un temei pe baza căruia respectiva judecată este adevărată. În cazul judecății „Stiloul de pe masă este albastru,” temeiul în baza căruia acest lucru este adevărat este unul senzorial – vedem că starea de lucruri corespunde percepției noastre. Există însă și judecăți al căror temei suficient este de natură logică, cum ar fi, de exemplu, judecata „Orice obiect sensibil are o culoare.” În cazul acestor judecăți, temeiul este dat de chiar esența a ceea ce numim „obiect sensibil” și de faptul că noi nu putem gândi contrariul acestei esențe.

Dar, întrucât cunoașterea sensibilă este analogă celei raționale, trebuie să găsim și aici un fel de echivalent al principiului rațiunii suficiente, care însă să se aplice cunoașterii sensibile și, mai exact, experienței estetice. Deși nu găsim în cele două volume ale esteticii lui Baumgarten tratată această problemă, putem să intuim care ar fi analogul principiului rațiunii suficiente pentru cunoașterea sensibilă, consultând în *Reflecțiile sale despre poezie*. Acolo, el definește tema ca fiind „acel ceva a cărui reprezentare conține temeiul suficient al altor reprezentări furnizate în discurs, dar care nu are propriul său temei suficient în ele”⁴¹. Chiar dacă această definiție se referă la discursul poetic, ea poate fi extinsă către orice operă de artă, pentru care tema constituie temeiul suficient al elementelor ce o compun. Cu alte cuvinte, întregul discurs vizual artistic se coagulează în jurul temei, așa cum discursul rațional se coagulează în jurul temeiului suficient.

40

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §560.

41

Idem, *Meditationes philosophicae de Nullo ad poema pertinentibus*, §66.

Implicațiile acestui fragment sunt majore pentru estetică, deoarece el sugerează că, așa cum determinațiile unui concept nu sunt independente de substanța căreia îi sunt atribuite, nici diversele elemente ce formează o operă de artă nu sunt independente de temă. Prin urmare, unitatea operei de artă este dată de temă, iar această unitate este, ca și în cazul conceptului, o „unitate în diversitate”. Așa cum determinațiile conceptuale cad sub anumite categorii ale intelectului, și determinațiile estetice au propriul lor sistem de categorii. În virtutea principiului analogiei, există o serie de categorii estetice corespondente categoriilor intelectului.

Categoriile intelectului sunt analizate *in extenso* de Baumgarten în ontologia sa, care este definită ca „știință a celor mai generale predicate ale ființei”⁴², care sunt, în același timp, „principii prime ale cunoașterii umane”⁴³. Acestea sunt⁴⁴ *posibilitatea (possibile)*, *relația (connexum)*, *ființa (ens)*, *unitatea (unum)*, *ordinea (ordo)*, *adevărul (verum)* și *perfectiunea (perfectum)*. Corespondentele lor în cazul cunoașterii sensibile sunt tot șapte la număr, și anume *bogăția (ubertas)*, *grandoarea (magnitudo)*⁴⁵, *adevărul estetic (veritas)*, *luminozitatea (claritas)*⁴⁶, *certitudinea estetică sau fermitatea (certitudo)*, *trăirea cunoașterii (vita cognitionis)*⁴⁷ și *perfectiunea (perfectio)*. Pentru ca o experiență estetică să apară, trebuie ca aceste categorii să se armonizeze (*consentiunt*) într-o singură percepție și reciproc⁴⁸.

Această aducere la unitate a tuturor categoriilor estetice într-o temă, care deschide, în același timp, către cunoaștere în genere sau, mai exact, către contemplare, este ceea ce Baumgarten numește *perfectiunea a cunoașterii sensibile*⁴⁹. Unii exegeți nu consideră însă perfectiunea ca o categorie distinctă⁵⁰, ci o subsumează trăirii cunoașterii, însă avem rațiuni solide pentru a o gândi altfel. În primul rând, este adevărat că în contextul citat ea nu este inclusă în lista categoriilor. În același timp însă, în același context, filosoful german spune că „bogăția și grandoarea se armonizează (*consentiunt*) cu luminozitatea (*claritas*), adevărul și luminozitatea se armonizează cu certitudinea, iar toate rămân în trăire, în măsura în care alte cunoștințe variate se armonizează cu acestea, dând perfectiunea întregii cunoașteri”. Aici este vorba exact despre trecerea de la percepția simplă la contemplarea estetică ce deschide către cunoașterea teoretică și etică⁵¹. În aceste condiții, prin contemplare, sufletul este adus la unitate și cunoașterea la perfectiune.

42 *Idem, Metaphysica*, §4.

43 *Ibidem*, §5.

44 *Idem, Aesthetica*, §22.

45 După cum s-a observat, *magnitudo* este corelat în special cu valorile etice (Dagmar Mirbach, „*Magnitudo Aesthetica*, Aesthetic Greatness. Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary *Aesthetica* (1750/58)”, în *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 36–37). Mai târziu, la Kant, această categorie estetică ar putea fi asociată *sublimului*, însă am evitat această traducere tocmai pentru că ar fi avut prea multe conotații kantiene. Am ales, în schimb, „grandoare”, deoarece presupune caracterul sublim și, în același timp, păstrează niște vagi conotații etice în limba română, asociate ideii de „măreție”.

46 Deși, în timpul lui Baumgarten, *claritas* însemna atât „claritate”, cât și „luminozitate”, am ales cea din urmă traducere datorită conotațiilor sensibile pe care cuvântul românesc le are. De altfel, această traducere este susținută și de faptul că, în *Aesthetica II*, Baumgarten înlocuiește termenul de *claritas* cu *lux* („lumină”) (v. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica II*, §614–§630). Cu toate acestea, trebuie să spunem că, până la un punct, cele două concepte sunt sinonime din perspectiva esteticii, în măsura în care claritatea unei reprezentări este dată de luminozitate.

47 Termenul latin este foarte greu de transpus în română, mai ales din cauza contextului conceptual în care apare. În mod normal, s-ar traduce „viața cunoașterii”, dar, în acest context, Baumgarten sugerează că trăirea estetică pune în mișcare cunoașterea și, astfel, îi oferă o vivacitate și o dimensiune afectivă bogată. De fapt, este vorba despre faptul că trăirea estetică dă naștere contemplării. De aceea, am tradus *vita* prin „trăire”, pentru a sublinia caracterul estetic și afectiv al termenului.

48 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §22.

49 *Ibidem*.

50 Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, ed. cit., p. 331; Mary J. Gregor, „Baumgarten's *Aesthetica*”, *The Review of Metaphysics*, vol. 37, nr. 2 (dec. 1983), p. 371;

51 Să nu uităm că, încă de la Aristotel, ideea de contemplare (θεωρία) nu desemna atât supremul act etic, ci și facultatea ce oferă cunoașterea intelectuală perfect adecvată (Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1177a).

Mai mult, dacă ne întoarcem la *Metafizica* lui Baumgarten, perfecțiunea este definită tocmai ca acord sau armonizare a lucrurilor în genere. „Dacă mai multe lucruri, luate laolaltă, constituie rațiunea suficientă a unuia, ele se armonizează (*consentiunt*), consensul însuși fiind perfecțiunea, iar lucrul în care ele se armonizează este temeiul determinant al perfecțiunii (punctul focal al perfecțiunii – lat. *focus perfectionis*)”⁵². În contextul trăirii estetice, punctul focal în care toate categoriile estetice se armonizează este *tema*. Prin urmare, aceasta este temeiul determinant al perfecțiunii estetice.

Aici avem a face cu un aparent paradox: în măsura în care Baumgarten ține să separe cunoașterea senzorială de cunoașterea intelectuală, este obligatoriu ca perfecțiunii să-i adăugăm determinația de „estetică”, deoarece, altfel, perfecțiunea în domeniul facultăților superioare de cunoaștere este adevărul, în sensul său cognitiv. În același timp însă, în măsura în care perfecțiunea estetică este o armonizare a unor cunoștințe variate, ea nu este *propriu-zis* doar estetică. Credem că acest paradox poate fi lămurit prin apel la un exemplu.

Presupunem că privesc *Școala Ateniană* a lui Rafael. Bogăția, grandoarea, veracitatea, claritatea și fermitatea acestei lucrări mă mișcă și îmi pun mintea în mișcare. Contemplând opera, gândul îmi zboară la lumea greacă, la deschiderea spre infinit dată de cerul ce se profilează în fundal, la setea de cunoaștere ce se citește pe fața personajelor, la multiplele fațete ale adevărului și la dezbaterile din jurul său și la multe altele. Toate acestea însă nu au o ordine logică, ele nu sunt raționamente pe care le fac voit, ci reprezentări estetice ce-mi străbat gândul și se armonizează cu de la sine putere în jurul temei lucrării. Ele au o coerență specifică, mai degrabă simbolică, ce transformă semnele vizuale, miliardele de fotoni ce-mi cad pe retină, în reprezentări inefabile care curg prin toată ființa. Trăiri estetice, intuiții abstracte, un sentiment de respect profund pentru umanitate, toate se armonizează în această curgere și dau experienței o vivacitate ieșită din comun. Claritatea acestora și adecvarea lor reciprocă ating perfecțiunea, iar această perfecțiune, în măsura în care are ca temei determinant tema unei opere, este perfecțiune estetică. În măsura în care trimite către gândirea abstractă și către valori etice, nu este doar estetică. Este, într-un anumit sens, perfecțiune a gândirii în genere.

De asemenea în acest exemplu se vede limpede un alt aspect care, în traducerea fragmentelor lui Baumgarten, nu a putut fi surprins satisfăcător. Ceea ce am tradus prin „armonizare” este, de fapt, *con-simțire* (*consentio*), un cuvânt a cărui bogăție semantică nu poate fi redată în română. El desemnează, în același timp, „simțirea laolaltă” și „gândirea laolaltă”⁵³, în care sensibilitatea, afectivitatea și rațiunea nu se pot distinge. Con-simțirea nu este doar simțire, percepție senzorială, ci actul în care toate facultățile sufletului ajung să lucreze împreună în armonie și să cadă de acord.

Vedem astfel că, spre deosebire de discursul intelectual, care se bazează pe rațiune, discursul vizual se bazează pe con-simțire, pe simțirea laolaltă a tuturor categoriilor estetice și pe armonizarea lor cu cunoașterea în genere. Această con-simțire corespunde caracterului „confuz”, sintetic al reprezentărilor estetice. În ele nu sunt date doar unități perceptive, ci „aglomerări de sens”, care nu pot fi degajate fără a pierde tocmai

52

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §94.

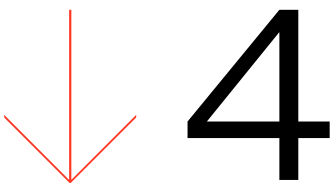
53

Verbul *sentio* desemna, în același timp, „a simți”, „a percepe”, „a fi conștient de ceva”, „a înțelege”, „a avea o opinie”, „a gândi”, „a fi cuprins de o emoție” și „a fi de acord”.

unitatea lor. A percepe o operă doar cu simțurile ar însemna să nu trecem dincolo de semnele senzoriale date de materie; a o percepe doar cu rațiunea ar însemna să distingem diversele sale determinații și să pierdem din vedere unitatea, individualitatea și bogăția lor.

Tocmai de aceea, „perfectiunea cunoașterii senzoriale” vizată de estetică pune în mișcare întreaga cunoaștere și toate facultățile sufletului. În acest sens, cunoașterea senzorială este văzută de Baumgarten ca temei sau fundație a sufletului (*fundus animae*)⁵⁴, un temei „încă necunoscut de mulți, chiar și de filosofi”⁵⁵. Nu știm un alt filosof care să enunțe, înaintea sa, cu atâta radicalitate și claritate acest adevăr, care constituie unul dintre punctele în care gânditorul german se desparte vehement de tradiția școlii lui Wolff și de tradiția filosofică în genere. Ca temei al sufletului omenesc, cunoașterea senzorială sau, mai bine spus, cunoașterea estetică face posibilă funcționarea acestuia ca întreg. Ea este „centrul focal” din care se nasc și spre care converg toate intuițiile noastre etice și toată cunoașterea noastră teoretică. Problema este că aceste percepții fundamentale ale sufletului sunt, în primă instanță, obscure, neclare⁵⁶. În stadiul funcționării naturale a facultăților inferioare de cunoaștere (estetica naturală), ele sunt ca niște fantome care ne bântuie și pe care nu le putem distinge cu claritate. Tocmai de aceea, programul esteticii este, în esență, acela de a aduce la claritate aceste percepții, ce constituie fundamentul sufletului nostru. De aceea, el este, în sensul cel mai strict și riguros al cuvântului, un program *fundamental* atât pentru filosofie, cât și pentru științele umaniste și exacte, în genere. Fără acest fundament, nici una dintre științe nu ar fi posibilă.

Acest fapt implică însă și un alt lucru remarcabil. Dacă percepțiile senzoriale constituie fundamentul sufletului, înseamnă că, în mod complet eretic față de tradiția filosofică, corpul dobândește un rol primordial. Dacă el oferă, în cele din urmă, posibilitatea percepției senzoriale, atunci înseamnă că relația dintre corp și suflet dobândește la Baumgarten alte conotații decât cele tradiționale, în care sufletul era esența, iar corpul doar un fel de accident, o *temniță* a sufletului, din care el ar trebui să scape.



Rolul corpului în gândirea lui Alexander Baumgarten

Pentru a înțelege importanța corpului pentru gânditorul german, trebuie să luăm în considerare că acesta este menționat în chiar definiția sufletului. Cu alte cuvinte, el este *esențial* pentru a înțelege sufletul omenesc, deoarece „sufletul este o putere de a reprezenta universul după

⁵⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §511; *Aesthetica*, §80.

⁵⁵ *Ibidem*, *Aesthetica*, §80.

⁵⁶ *Idem*, *Metaphysica*, §511.

poziționarea corpului său⁵⁷. Drept urmare, corpul, pentru prima oară în istoria filosofiei, dobândește un rol central, făcând posibilă actualizarea puterii de reprezentare a sufletului în orice situație imaginabilă. Lucrurile stau astfel deoarece poziționarea corpului nu este relevantă doar pentru simțuri⁵⁸, ci și pentru imaginație⁵⁹, prevedere⁶⁰, reflecție și comparație⁶¹, intuiție, judecată, plăcere, neplăcere, dorință⁶², libertatea de alegere⁶³ și chiar pentru atenție și capacitatea de abstragere⁶⁴. Practic, sufletul omenesc este legat de poziționarea (*positum*) corpului în toate activitățile sale intelectuale și senzoriale⁶⁵.

Asta face ca între corp și suflet să existe nu doar o corelație, ca între două substanțe eterogene obișnuite, ci o adevărată uniune, mai puternică decât pot avea cu orice altă ființare din univers. Cu alte cuvinte, corpul și sufletul nu doar se influențează, se armonizează și interacționează reciproc⁶⁶, ci ele formează o *singură ființă*, o unitate indisolubilă⁶⁷. Corpul meu, prin poziționarea sa în univers, este parte constituantă a oricărui act al sufletului.

Deși Baumgarten nu intră în detalii privitoare la ce înseamnă mai exact această poziționare, el spune totuși că reprezintă o „relație a unei ființări, determinată de conjuncția ei cu altele”⁶⁸, după anumite legi, iar corpul are „o poziționare, un loc, o vârstă și o situație determinate în această lume”⁶⁹. Prin urmare, ideea de poziționare este diferită de cea de loc, care nu este decât „poziționarea [spațială, n.n.] a unei ființări împreună cu altele din afara ei”⁷⁰. Ea este diferită și de vârstă, anume de poziționarea în relație cu alte ființări din perspectivă temporală⁷¹, dar și de situație, care este dată de poziționarea față de lucrurile co-existente la un anumit moment temporal, dar distante, asupra cărora am influență⁷².

Deși nu este deloc clar în textul lui Baumgarten care este sensul său exact, punând laolaltă indiciile oferite în diverse paragrafe, conceptul de „poziționare” ar trebui să reprezinte, de fapt, situarea individului în *toate* ansamblurile de relații din lume existente⁷³. Chiar dacă eu, ca un corp neînsuflețit, am doar o situație spațială și temporală

57 *Ibidem*, *Metaphysica*, §513.

58 *Ibidem*, §534.

59 *Ibidem*, §557.

60 *Ibidem*, §595.

61 *Ibidem*, §626.

62 *Ibidem*, §667.

63 *Ibidem*, §720.

64 *Ibidem*, §625.

65 În istoria filosofiei, poate doar Nietzsche să-i ofere corpului o mai mare importanță decât Baumgarten. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că momentul în care Nietzsche proclama că „există mai multă rațiune în corpul tău decât în cea mai 'naltă-nțelepciune-a ta'” marchează deja începutul postmodernității filosofice, o epocă marcată de răsturnarea tuturor valorilor modernității. Din acest punct de vedere, Baumgarten pare a fi înaintea timpului său cu aproximativ un secol și jumătate (v. Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, introducere, cronologie și trad. Ștefan Augustin Doinas, *Receptarea lui Nietzsche în cultura germană*, selecție și trad. de Horia Stanca, București, Humanitas, 1994, p. 90).

66 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §736.

67 „Sufletul și corpul meu mă constituie pe mine, iar eu sunt unul. Prin urmare, ele sunt unite unul cu celălalt. Interacțiunea lor, în măsura în care, prin ea, o ființă umană dăinuie, este o unitate, care este cea mai strânsă, de vreme ce este foarte mare și nu există nicio astfel de unitate între sufletul meu și orice alt corp.”, *Ibidem*, §739.

68 *Ibidem*, §85.

69 *Ibidem*, §509.

70 *Ibidem*, §281.

71 *Loc. cit.*

72 *Ibidem*, §284.

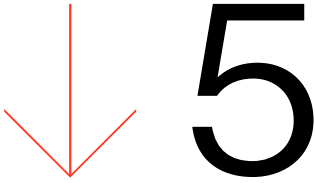
73 „În această lume există un ansamblu de relații eficiente (regatul forțelor [naturii, n.n.]), un ansamblu de relații al utilității și utilizării, un ansamblu de relații al scopurilor (regatul înțelepciunii), un ansamblu de relații subiectiv și formal, un ansamblu de relații al exemplarelor și un ansamblu de relații al semnificațiilor.”, *Ibidem*, §358.

În lume, eu, ca unitate indisolubilă dintre corp și suflet, am o situație mult mai complexă, care include influența pe care forțele naturii o au asupra corpului meu, dar și raportarea acestuia la instrumentele care-mi sunt disponibile, la scopurile pe care mi le impun, la propria mea stare subiectivă și constituție corporală, la alți semeni de-ai mei și la cunoaștere în general⁷⁴. În măsura în care poziționarea corpului îmi dă posibilitatea de a contrabalansa efectele gravitației prin efortul muscular, astfel încât să pot merge, de a folosi instrumente care îmi sunt la îndemână sau de a-mi îndeplini (sau nu) scopurile; în măsura în care corpul meu îmi oferă acces la propria mea stare subiectivă întrucât am conștiința limitelor sale, astfel încât să pot distinge între „interior” și „exterior”; în măsura în care corpul meu îmi dă norma de asemănare după care pot judeca dacă celelalte ființări pe care le văd sunt semeni sau fac parte din alte specii; în măsura în care corpul meu, prin organele de simț și prin simțul intern, îmi oferă fundamentul oricărei cunoașteri, el este *întotdeauna* prezent acolo, atunci când sufletul reprezintă ceva, oricât de abstract ar fi acel lucru.

Toate aceste elemente constituie, în limbajul lui Baumgarten, *poziționarea corpului în univers*, care face posibilă reprezentarea și gândirea lucrurilor în genere, deoarece aici nu vorbim despre corpuri în măsura în care sunt corpuri, ci despre corpuri în măsura în care constituie o parte indisolubilă a unei ființe însuflețite. Prin urmare, sufletul nu mai este gândit ca o substanță imuabilă și de sine stătătoare, ci ca o putere care oferă posibilitatea conștiinței și a reprezentării⁷⁵. În esență, pentru filosoful german, sufletul este gândire conștientă inseparabilă de corp în toate activitățile sale, motiv pentru care putem spune că el deschide deja posibilitatea tezei fundamentale a neuroștiințelor, conform căreia activitatea conștientă are, la nivel cerebral, niște corelate corporale de care nu se poate lipsi.

Este drept însă că Baumgarten încă mai atribuie sufletului, la nivel declarativ cel puțin, statutul de substanță, în măsura în care el oferă temei suficient *anumitor* gânduri⁷⁶. *De facto* însă, definirea sufletului ca *putere* legată intim de poziționarea corporală în lume și reticența în a face din acesta temeiul suficient al *tuturor* gândurilor noastre fac ca statutul de substanță al sufletului să fie unul foarte firav. În măsura în care sufletul are nevoie de corp în toate activitățile sale, se putea la fel de bine spune că sufletul este o *capacitate* sau *putere a corpului*, nu o substanță în sine.

Credem însă că această reticență nu este străină de faptul că Baumgarten nu avea instrumentele conceptuale necesare gândirii sufletului altfel decât în termeni de substanță. Pentru a înțelege însă de ce stau, mai exact, lucrurile astfel, trebuie să vedem modul în care acest suflet, intim legat de corp, are posibilitatea de a cunoaște *tocmai prin intermediul acestuia*.



Estetică și semiotică

În primul rând trebuie să spunem că, pentru filosoful german, cunoașterea în genere este intim legată de semiotică, deoarece semnul este „mediul de cunoaștere a existenței celuilalt”⁷⁷. Cu alte cuvinte, noi nu putem cunoaște nimic despre existența lucrurilor în mod direct, ci doar prin intermediul semnelor și ansamblurilor de semne în care acestea sunt integrate. Tocmai de aceea, potrivit lui Baumgarten, avem o facultate sufletească specializată tocmai în adunarea laolaltă a semnelor într-o reprezentare, numită *facultatea de caracterizare* (*facultas caracteristica*). În acest context însă, ideea de „caracterizare” trebuie înțeleasă în sensul latinescului *character*, care desemna totodată fierul înroșit folosit la însemnarea animalelor, semnul rezultat prin arsură sau incizie cu un astfel de instrument și sensul particular de apartenență pe care acest semn îl dă animalului însemnat. Astfel, și în cazul facultății de caracterizare a sufletului uman, avem a face cu trei elemente: *semn*, *semnificat* și *semnificație*. Caracterizarea nu este nimic altceva decât capacitatea sufletului nostru de a lega laolaltă semnele cu semnificatul într-o semnificație sau înțeles⁷⁸.

Pe de altă parte însă, semnele pot fi cunoscute, fie distinct (în cazul semnelor abstracte), fie confuz sau indistinct (în cazul semnelor sensibile). Primele sunt, în genere, cuvintele pe care le folosim pentru a comunica și a gândi, în măsura în care sunt semne ale unei reprezentări⁷⁹. Ele creează reprezentări simple și, prin sintaxa lor, combină aceste reprezentări primitive în reprezentări mentale complexe, ce formează mediul de cunoaștere al intelectului. Al doilea tip de semne reprezintă datele senzoriale prin care cunoaștem lumea exterioară și care sunt, după cum am văzut deja, percepute în mod confuz. Prin urmare, în virtutea principiului analogiei dintre facultăți, putem vorbi despre două facultăți de caracterizare aparte⁸⁰, o facultate de caracterizare intelectuală, care ține de facultățile superioare de cunoaștere, și o facultate de caracterizare sensibilă, care ține de facultățile inferioare de cunoaștere.

Pe de altă parte însă, știința ce se ocupă de studierea semnelor în genere este semiotica⁸¹. Așadar, în funcție de tipul de semne cu care se ocupă (intelectuale sau senzoriale), semiotica poate fi, de asemenea, de două feluri: (1) filologia este disciplina care se ocupă cu determinarea legilor de funcționare a limbajului și (2) estetica este disciplina

⁷⁷ „Medium cognoscendae alterius existentiae signum”, *Ibidem*, §347.

⁷⁸ „Percep semnele împreună cu semnificatul și, prin urmare, am facultatea de a îmbina semnele laolaltă cu semnificatul într-o reprezentare, care poate fi numită facultatea de caracterizare.”, *Ibidem*, §619.

⁷⁹ *Ibidem*, §350.

⁸⁰ *Ibidem*, §619.

⁸¹ *Ibidem*, §350.

care se ocupă cu legile de formare a reprezentărilor sensibile⁸². Prin urmare, pentru Baumgarten, estetica este prin chiar esența ei semiotică. Lucrurile însă nu sunt atât de simple, deoarece oricare dintre cele două tipuri de semiotică (filologică sau estetică) este compusă din două discipline: euristica și hermeneutica⁸³.

În primul rând, disciplina care se ocupă cu găsirea semnelor primitive (adică nederivate) și a regulilor prin care acestea compun semne derivate este numită *euristică*. În acest punct, am putea crede că Baumgarten se contrazice pe sine, în măsura în care, la începutul acestui studiu, am spus că euristica ce ține de estetică se ocupă cu prezentarea categoriilor și a principiilor generale ale esteticii. Această contradicție este însă doar aparentă, deoarece semnele primitive ale esteticii, în măsura în care constituie mediul cunoașterii sensibile, reprezintă tocmai ceea ce noi numim „categoriile estetice”, iar regulile prin care acestea formează semne derivate sunt tocmai principiile gândirii estetice. Prin urmare, în măsura în care vizează înțelegerea modului de formare a semnelor derivate prin combinarea semnelor primitive, semiotica estetică este, în același timp, o *știință combinatorică*⁸⁴.

În al doilea rând, hermeneutica se ocupă cu principiile de cunoaștere a „lucrurilor semnificate prin semne”⁸⁵. Ea urmărește constituirea unui *înțeles* al semnelor primitive adunate în complexe de semne derivate și vizează ceea ce am putea numi *interpretarea* semnelor și adunarea lor în reprezentări – fie intelectuale, fie sensibile.

Cu acestea în minte, putem reconstrui proiectul esteticii lui Baumgarten, pe baza scrierilor sale de metafizică și pe baza reflecțiilor sale asupra filosofiei. În calitate de „știință a cunoașterii sensibile”, estetica este știința care dă seama de modul în care semnele sensibile primitive sunt adunate laolaltă de facultățile inferioare de cunoaștere în reprezentări estetice. Categoriile generale în care se pot încadra semnele sensibile sunt cele șapte categorii estetice prezentate de Baumgarten în cele două volume ale esteticii, împreună cu principiile lor de combinare, astfel încât să se poată atinge perfecțiunea estetică.

Dar pentru ca o astfel de perfecțiune să poată fi atinsă, trebuie ca aceste semne să fie adunate laolaltă, într-o ordine bine determinată, astfel încât să dea seama de o reprezentare adecvată a temei. Deși partea privitoare la ordonarea acestor semne (metodologia estetică) nu a fost scrisă, putem să deducem principiile ei generale din faptul că, în *Reflecțiile despre poezie*, Baumgarten spune că „regula generală a metodei lucide este aceea că reprezentările poetice se succed în așa fel încât tema este reprezentată progresiv, într-o manieră clară din punct de vedere extensiv”⁸⁶. Astfel, fluxul de reprezentări poetice dobândește o claritate înțeleasă într-un mod sintetic, în care bogăția determinațiilor individuale ale lucrului nu este sacrificată în favoarea distincției. Prin urmare, metoda este un fel de *sintaxă* a reprezentărilor poetice, care converg spre reprezentarea clară a temei. În virtutea principiului analogiei, reprezentarea adecvată

82 *Ibidem*, §521.

83 *Ibidem*, §349.

84 *Loc. cit.*

85 *Loc. cit.*

86 *Idem, Meditationes philosophicae de Nunullis ad poema pertinentibus*, §71.

a temei dobândește o coerență internă analogă cu cea a premiselor și concluziilor dintr-un raționament logic⁸⁷.

Pentru a face trecerea la artele vizuale, trebuie să luăm în considerare faptul că Baumgarten consideră percepția ca fiind un fel de „argument senzorial”⁸⁸, analog într-o oarecare măsură argumentelor logice. Așa cum există o întreagă tipologie a argumentelor logice, va exista, în mod analog, și o tipologie a argumentelor sensibile ale percepției. O diferență fundamentală între aceste două tipuri de argumente (logice și sensibile) este faptul că primele vizează puterea de convingere și eficacitatea, pe când cele din urmă vizează eleganța, care este o marcă a frumuseții. Dar, eleganța este dată de figura perceptibilă, în mod analog cu felul în care puterea și eficacitatea argumentelor este dată de figura silogistică.

De asemenea, imaginile senzoriale, ca semne complexe, sunt „semne ale figurii unui altceva”⁸⁹. Cu alte cuvinte, imaginile sunt formate dintr-o serie de percepții ale unor elemente primitive care, prin dispunerea lor, trimit în mod clar dincolo de ele, către o anumită temă. Opera de artă este, prin urmare, o serie de semne dispuse într-o ordine potrivită, care dau seama de o temă estetică și au, prin ele însele, putere de argument. Tocmai această dispunere dă caracterul de frumusețe al imaginii ca fenomen sensibil prin excelență. Astfel, ajungem la cea de-a treia parte a esteticii, și anume *semiotica*, ce tratează „semnele frumosului gândit și ordonat”⁹⁰.

Vedem astfel că prefigurarea programului esteticii ca știință a cunoașterii sensibile are o coerență internă care, deși nu avem la dispoziție întregul lucrării, poate fi sesizată cu ușurință. Prima parte a esteticii este o „semiotică euristică”, în sensul determinat mai devreme. Ea descoperă semnele primitive ale frumosului și principiile lor de combinare în semne derivate. Cea de-a doua parte, metodologia, expune principiile de ordonare a acestor semne primitive, sintaxa lor de dispunere într-o figură care să reprezinte în mod clar și transparent tema. În fine, cea de-a treia parte, semiotica, este, de fapt, o hermeneutică în sensul definit mai sus și expune modurile și principiile cunoașterii lucrurilor semnificate prin semne. Ea aduce laolaltă cele două părți prin determinarea modurilor în care expresia artistică poate ajunge să producă, în privitor, o trăire estetică.

Trebuie să recunoaștem însă că există, totuși, o lacună în proiectul lui Baumgarten, în măsura în care nu se arată în mod clar fundamentul pornind de la care noi percepem semnele împreună cu semnificațiile lor. Deși o evidență fenomenologică pentru mintea umană, această teză rămâne totuși un postulat. Niciunde nu se arată modul în care semnele senzoriale, provenind din exteriorul nostru prin intermediul corpului, sunt legate între ele într-un ansamblu de semnificații. Se spune doar că, în lume, există mai multe tipuri de ansambluri (*nexus*), dintre care cele mai importante sunt următoarele: (1) un ansamblu al efectelor, dat de relațiile de cauză și efect instituite de forțele naturii; (2) un ansamblu al scopurilor, dat de legile eticii, care converg spre un bine general și,

87 *Ibidem*, §72.

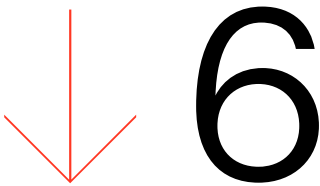
88 *Idem*, *Aesthetica*, §26.

89 *Idem*, *Metaphysica*, §852.

90 *Idem*, *Aesthetica*, §13.

în fine, (3) un ansamblu al semnificațiilor⁹¹. Acestea sunt cele trei mari domenii ale naturii, moralei și cunoașterii, care sunt legate de ipoteza armoniei universale prestabilite⁹², care spune că toate obiectele lumii sunt interconectate și că nu există „insule” separate de întreg.

Această lacună nu poate fi însă imputată gânditorului german din două motive fundamentale. În primul rând, pentru gândirea vremii sale, această ipoteză avea valoare de axiomă. Formulată ca atare de Leibniz, postulatul armoniei prestabilite universale era fundamental pentru întreaga școală a lui Wolff și a făcut posibilă știința vremii, nu doar în domeniul filosofiei, ci și în al științelor exacte. În al doilea rând, Baumgarten însuși nu avea la dispoziție conceptele necesare pentru a găsi fundamentul comun al acestor ansambluri, care a fost descoperit abia mai târziu și, care după cum o să vedem în continuare, are să fie punctul fundamental în care noile proiecte din estetica științifică contemporană se diferențiază de programul esteticii moderne. Aceste concepte sunt furnizate abia de teoria matematică a informației, formulată de Claude Shannon în anul 1948⁹³, ce a făcut posibilă atât estetica informațională, cât și studiile din neuroștiințe.



Era informației și relevanța conceptului de *informație* pentru cercetările contemporane

Ideea de informație, deși prezentă în cultura europeană încă din latina clasică, a trecut, de-a lungul timpului, prin mai multe schimbări de sens. Cuvântul latinesc, *informatio*, avea sensul principal de „a schița” sau „a da formă” unei anumite idei, fie că este vorba despre o formă concretă (ca în artă), fie de o formă conceptuală (ca în filosofie). Pe această ambiguitate de sens mizează, de exemplu, Cicero⁹⁴, atunci când vorbește despre reprezentarea unei întregi cugetări prin imaginea unui singur cuvânt, așa cum fac pictorii desăvârșiți în arta lor. În acest sens, ideea de *informatio* poate fi văzută ca un sinonim a ceea ce noi, astăzi, numim „expresie” (a unei idei), fie prin artă, fie prin gândirea discursivă. Tot acesta este sensul vizat de același Cicero, care, în *De natura deorum*⁹⁵, traduce conceptul epicurean de πρόληψις (conceptualizare văzută ca reprezentare a lucrurilor pentru suflet) cu *informatio rei*, adică schițare sau punere în formă a lucrurilor de către suflet.

⁹¹ *Idem, Metaphysica*, §358. În acest context, filosoful german vorbește despre șase astfel de ansambluri, dar, pentru necesitățile discuției noastre, cele trei enumerate sunt suficiente.

⁹² *Ibidem*, §357.

⁹³ Claude E. Shannon, „A Mathematical Theory of Communication”, în *The Bell System Technical Journal*, vol. 27 (iul.–oct. 1948), pp. 623–656.

⁹⁴ Cicero, *De Oratore*, 2, 357–358.

⁹⁵ *Idem, De natura deorum*, 1, 43.

Pe lângă acest înțeles, pe care-l putem numi „obiectiv”, al cuvântului *informatio*, latina dezvoltă însă, concomitent, și un înțeles „subiectiv”, care este legat de procesul de educație. Potrivit acestuia, *informatio* înseamnă formarea cuiva prin educație⁹⁶. În acest sens vorbește și gânditorul creștin Tertulian despre Moise ca „educator al poporului” (*populi informator*)⁹⁷. Așa stând lucrurile, informația privită în sens subiectiv este procesul prin care un dascăl „comunică” cunoștințe învățăcelului.

Având în vedere cele două înțelesuri tocmai expuse, nu putem să nu observăm faptul că, la origine, cuvântul *informatio* era legat de viziunea filosofică a lui Platon și Aristotel, care presupune că ideile dau formă materiei. De altfel, etimologic vorbind, cuvântul *informatio* este compus în jurul cuvântului *forma*, care este una dintre traducerile latinești ale noțiunii de *idee* (gr. ἰδέα, εἶδος, μορφή). Așadar, noțiunea de *informație* privea, în primă instanță, accesul uman la lumea platonice a ideilor, fie prin intermediul procesului de conceptualizare specific gândirii înseși, fie prin transmitere de cunoștințe în procesul de educație.

Interesantă este însă turnura pe care ideea de *informație* o ia în Evul Mediu, când ajunge să definească, nici mai mult, nici mai puțin, decât creația umană în raport cu creația divină. Lucrurile stau astfel deoarece, de pildă, pentru Toma din Aquino, creația umană este doar o „punere în formă a materiei” (*informatio materiae*), pe când doar actul divin este capabil de a crea lucrurile în mod original, adică de a crea chiar *ideea* lucrurilor din nimic⁹⁸. În domeniul uman, creația nu este posibilă decât în condițiile în care ființa lucrurilor, ideile însele au fost deja create în sens original de către Dumnezeu. Pe lângă acest sens, gândirea medievală continuă să păstreze și sensul pedagogic al ideii de *informație*, în expresii precum *informatio virtutum* („formarea virtuții”) și *informatio morum* („formarea moravurilor”) ⁹⁹.

Abia prin venirea modernității și a revoluției carteziene, care pune subiectul, gândit ca *res cogitans*, în centrul gândirii filosofice, sensul ideii de *informație* ajunge să aibă o conotație strict subiectivă, în măsura în care procesul de informare își pierde sensul principal inițial, acela de punere în formă a ideilor, și „este redus la schimbul de informații despre lume”¹⁰⁰. Începând cu secolele al XVI-lea și al XVII-lea, informarea se referă doar la transmiterea de mesaje cu conținut informativ între indivizi, fapt ce poate fi pus, de asemenea, pe o schimbare de paradigmă a gândirii filosofice.

Trecerea de la o ontologie cu accentul pus pe idei ca entități existente în sine, independent de subiectul cunoscător, la o ontologie subiectivistă, în care ideile nu există decât în măsura în care sunt gândite de un subiect¹⁰¹, poate fi văzută ca una dintre cauzele principale ale acestei transformări de sens. În măsura în care ideile nu mai sunt entități în sine, ci doar forme ale gândirii umane, singurul mod în care are sens să vorbim despre idei este cel comunicațional, în care subiectul își comunică gândurile unui alt

⁹⁶ Cicero, *Orator ad Brutum*, 33.

⁹⁷ Tertulian, *Adversus Marcionem*, 4, 22.

⁹⁸ Toma din Aquino, *Summa theologiae*, trad. Alexander Baumgarten (coord.) et. al., prefață de Adriano Oliviero, lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași – București, Polirom, 2009, pp. 410–420.

⁹⁹ Raphael Capurro, „Past, present and future of the concept of information”, în *TripleC* 7(2), 2009, p. 129.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 130.

¹⁰¹ Ca argument pentru această schimbare de perspectivă, putem aminti chiar definiția dată de Descartes, părintele gândirii moderne, ideilor. Pentru acesta, ideea este „forma oricărei percepții (însoțită de conștiință)”, ea neavând o existență exterioară minții umane, așa cum se întâmplă în ontologia antică – v. René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, în românește după textul original, cu un rezumat, punct cu punct, al întămpinărilor și răspunsurilor, precum și un indice de Constantin Noica, București, Tipografia Bucovina, 1937, p. 95.

subiect. Acesta este, de altfel, și sensul pe care ideea de informație îl avea în perioada în care scria Baumgarten, motiv pentru care ea nu putea ajuta la stabilirea unui *teren comun* între *semne*, gândite ca elemente independente de conștiință, și *sens*, gândit ca produs al facultății de caracterizare. În măsura în care, în epoca despre care vorbim, informația nu avea (și) un sens obiectiv, este normal ca semnul să nu poată fi despărțit de semnificat cu ajutorul acestui concept.

O ultimă dezvoltare în istoria ideii de informație relevantă pentru cercetarea noastră vine, la mijlocul secolului al XX-lea, însă nu dinspre filosofie, ci mai degrabă dinspre gândirea inginerescă. În acest sens, părintele noțiunii contemporane de informație este Claude Shannon, gânditorul a cărei teorie despre informație este centrală atât esteticii informaționale¹⁰², cât și neuroștiințelor¹⁰³. Într-o lucrare scurtă, intitulată *Teoria matematică a comunicării*¹⁰⁴, Shannon încearcă să rezolve problema transmiterii la distanță a mesajelor fără erori, cu ajutorul unui concept de informație care, la prima vedere, pare „dezamăgitor și bizar”¹⁰⁵. Asta deoarece inginerul american își propune, din rațiuni tehnice, să elimine orice conținut semantic din definiția informației. După cum afirmă Shannon în chiar introducerea lucrării sale, „problema fundamentală a comunicării este aceea de a reproduce la un anumit punct, în mod exact sau măcar aproximativ, un mesaj selectat la un alt punct. Adesea, mesajele au *sens*, adică se referă la sau sunt corelate cu anumite entități fizice sau conceptuale. Aceste aspecte semantice ale comunicării sunt irelevante pentru problema inginerescă”¹⁰⁶. Cu alte cuvinte, în această paradigmă, nu conținutul semantic, ci patternurile statistice care pot fi codificate și decodificate într-un sistem binar de comunicare format dintr-un emițător și un receptor sunt elementele ce definesc informația.

Astfel stând lucrurile, putem observa faptul că, prin separarea conceptului de informație de conținutul său semantic, Shannon se apropie, din nou, de un sens „obiectivist” al ideii de informație¹⁰⁷, definit riguros din punct de vedere statistic. Întrucât înțelegerea teoriei matematice a informației necesită cunoștințe avansate de matematică, nu putem intra în contextul de față în toate detaliile sale, însă putem spune că, din punctul de vedere al lui Shannon, informația este cuantificată în *biți* (eng. *binary units*, „unități binare”), care pot fi codificați, respectiv decodificați cu ajutorul unui algoritm. Prin urmare, informația există *in sine*, independent de conștiința umană, în măsura în care ea se exprimă prin impulsuri (electromagnetice sau de altă natură) cu configurație binară. Mesajul pe care informația îl codifică, pe de altă parte, este ceva ce trebuie interpretat de către om. În măsura în care oamenii își transmit, de obicei, mesaje, nu informații, putem vedea informația ca un „suport” al mesajelor.

Pentru claritate, putem lua un exemplu din artele vizuale: o lucrare de artă digitală în format nevectorial. Ea este, în principiu, o „hartă de biți” (*bitmap*) sau o colecție de pixeli. Pentru ca mesajul estetic să poată ajunge la receptor, algoritmul care codifică imaginea într-un fișier trebuie să transmită calitățile (de ex. culoare) și pozițiile fiecărui pixel, astfel încât imaginea să poată fi recompusă, printr-un cod comun, de aplicația

¹⁰² Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 123.

¹⁰³ Johnjoe McFadden, „Integrating information in the brain’s EM field: the cemi field theory of consciousness”, în *Neuroscience of Consciousness*, 2020, 6(1): niaa016, p. 2.

¹⁰⁴ Claude E. Shannon, „A Mathematical Theory of Communication”, ed. cit., pp. 623–656.

¹⁰⁵ Idem și Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press, 1972 (orig. 1949), p. 31.

¹⁰⁶ Claude E. Shannon, „A Mathematical Theory of Information”, ed. cit., p. 379.

¹⁰⁷ Raphael Capurro, op. cit., p. 132.

care recepționează informația, pentru ca mesajul să poată fi interpretat de un subiect uman. Dar, dacă gândim astfel o imagine, ca o colecție de semne grafice ce pot fi descompuse, codificate digital, iar apoi recombuse, înseamnă că putem gândi, la fel de bine, și un algoritm care să *genereze* mai degrabă decât să *transmită* această colecție de pixeli. Acest algoritm nu ar trebui să înțeleagă *mesajul estetic* transmis, ci doar legile statistice de compoziție a unui mesaj estetic în genere, adică legile de dispunere a pixelilor. În esență, aceasta este ideea ce stă la baza esteticii informaționale.

În ceea ce privește neuroștiințele, dacă luăm în considerare că percepțiile noastre sunt, de fapt, impulsuri electromagnetice procesate și integrate de creierul uman¹⁰⁸ în senzații conștiente, atunci ne putem da seama că aceeași noțiune matematică de informație funcționează și în acest domeniu. De fapt, primele aplicații ale teoriei informației la neuroștiințe au venit la scurt timp după ce Shannon și-a publicat lucrarea, în 1952, când MacKay și McCulloch au folosit conceptul matematic de informație pentru a propune limite ale capacității de transmisie a unei celule nervoase¹⁰⁹. De atunci, s-au deschis mai multe direcții de studiu în neuroștiințe, ce folosesc teoria matematică a informației¹¹⁰, și chiar un întreg domeniu aparte, neuroștiințele computaționale, printre care se numără și neuroestetica computațională¹¹¹.

Acest domeniu de studiu nou creat urmărește îmbinarea dezvoltărilor actuale ale esteticii informaționale din domeniul inteligenței artificiale cu cercetările din neuroștiințe, pornind de la modele teoretice care postulează un grad anumit de similitudine între funcționarea creierului și funcționarea algoritmilor de inteligență artificială¹¹². Prin urmare, putem spune că ideea de informație este fundamentul comun ce a făcut posibilă turnura științifică a esteticii contemporane. Rămâne însă să arătăm că această estetică a rămas, în continuare, în cadrele trasate de proiectul lui Baumgarten.

Până atunci, să observăm că această definiție a informației, dată de Shannon este fundamentală pentru înțelegerea lumii în care trăim. În măsura în care vorbim despre o „societate a informației” și despre o „eră a informației”, conceptul matematic de informație este conceptul central al *Weltanschauung*-ului contemporan. Cu toate acestea, el nu ar trebui suprasolicitat. Shannon însuși scrie un editorial în anul 1956¹¹³ în care subliniază faptul că ceea ce el numește „teoria informației” este o ramură a matematicii „ale cărei rezultate de bază sunt orientate într-o direcție foarte bine determinată, o direcție care nu este neapărat relevantă pentru domenii precum psihologia, economia sau științele sociale”¹¹⁴. Motivul este acela că științele enumerate se ocupă mai degrabă cu *interpretarea* unor anumite mesaje, nu cu problemele tehnice ale transmiterii informației.

108 Johnjoe McFadden, „Integrating information in the brain’s EM field: the cemi field theory of consciousness”, in *Neuroscience of Consciousness*, 2020, 6(1): niaa016.

109 Donald MacKay & Warren S. McCulloch, „The limiting information capacity of a neuronal link”, in *Bulletin of Mathematical Biophysics*, 14, pp. 127–135.

110 Alexander G. Dimitrov, Aurel A. Lazar și Jonathan D. Victor, „Information theory in neuroscience”, in *Journal Of Computational Neuroscience*, 2011, 30, pp. 1–5.

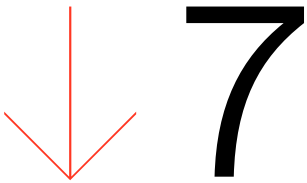
111 Rui Li și Junsong Zang, „Review of computational neuroaesthetics: bridging the gap between neuroaesthetics and computer science”, in *Brain Informatics*, vol 7 (2020): 16.

112 Stanislas Dehaene, Michel Kerszberg, Jean-Pierre Changeux, „A neuronal model of a global workspace in effortful cognitive tasks”, in *Proceedings of the National Academy of Sciences*, noi. 1998, 95 (24) 14529–14534; DOI: 10.1073/pnas.95.24.14529.

113 Claude E. Shannon, „The Bandwagon”, in *IRE Transactions on Information Theory*, vol. 2 (1)/march 1956, p. 3.

114 *Loc. cit.*

Mai mult, încă din primii ani de după publicarea lucrării lui Shannon, existau deja debateri acerbe care tindeau să găsească în conceptul de informație „sfântul Graal” al înțelegerii tuturor domeniilor de cercetare. Este clar însă că lucrurile nu stau astfel, iar dacă vorbim despre o eră a informației, aceasta înseamnă că, în lumea în care trăim, informația gândită matematic este suportul activităților noastre, nu neapărat răspunsul la toate problemele noastre. Cu alte cuvinte, chiar dacă în spatele oricărui act de comunicare în lumea digitală stă ideea matematică de informație descrisă de Shannon, asta nu înseamnă că totul se poate reduce la această idee. Neuroestetica și estetica informațională însă, în măsura în care interpretează creierul uman, respectiv opera de artă, ca sisteme de transmitere și procesare a informației estetice, și-au găsit în teoria matematică a informației un temei comun, pe care se pot dezvolta științific.



Vechea și noua estetică

Potrivit celor discutate mai sus, „noua estetică” este direcția de cercetare din esteticile actuale care continuă programul prefigurat de Baumgarten pe baza noilor instrumente ale statisticii și ale teoriei matematice a informației. Pe lângă aceasta, o altă trăsătură a acestor demersuri este aceea că ele integrează în chiar nucleul lor tehnologia modernă, văzută deja mai degrabă ca parte constituantă a conștiinței și existenței omului contemporan, decât ca mijloc exterior de gestionare a nevoilor existenței. Așa cum estetica informațională nu ar fi posibilă fără dezvoltarea computerelor și sistemelor de calcul moderne, nici neuroestetica nu ar fi posibilă fără descoperirile din zona tehnologiilor medicale de scanare cerebrală. De pe aceste poziții, noile discipline ale neuroesteticii și inteligenței artificiale continuă tradiția esteticii moderne într-o altă paradigmă științifică.

În ceea ce privește neuroestetica, putem observa că ea continuă tradiția de gândire a unității dintre corp și conștiință, deschisă de Baumgarten, punând accentul pe activitatea cerebrală care o generează. În aceste coordonate, creierul uman „construiește” experiența estetică în strânsă legătură cu suportul biologic al organismului nostru, modelat de-a lungul evoluției. Chiar dacă avem a face cu nivele de descriere diferite – unul neuro-biologic, celălalt filosofic –, punctul comun al acestor descrieri constă într-o tendință, debutantă cu Baumgarten și continuată de-a lungul istoriei culturii europene, de a privi corpul ca factor din ce în ce mai important în înțelegerea conștiinței umane.

Ceea ce este însă și mai interesant este faptul că, la fel ca în cazul gândirii lui Baumgarten, pentru care perfecțiunea cunoașterii estetice implica o punere în mișcare a tuturor facultăților sufletului în conformitate cu poziționarea corpului, și în neuroștiințe vedem că, în timpul contemplării, sistemele sensorio-motor, emoțional-evaluativ

și semantic-cognitiv de procesare a informației din creierul nostru sunt activate¹¹⁵. Cu alte cuvinte, experiența estetică nu este o experiență pur emoțională, ci una în care sensibilitatea, afectivitatea și gândirea sunt aduse laolaltă într-un mod armonios, nu doar la nivelul conștiinței, ci și la nivelul funcționării creierului nostru. Diferența dintre cele două descrieri este, iarăși, una de nivel, dar cele două converg atât la nivel structural, cât și la nivel de rezultate.

Acesta este și motivul pentru care putem spune că direcția neuroestetică de cercetare continuă proiectul lui Baumgarten. Punerea trăirii estetice în legătură strânsă cu corpul și conceperea ei ca fenomen integrator al sensibilității, afectivității și gândirii sunt moșteniri pe care gânditorul german le-a lăsat cercetărilor contemporane, fie că ei sunt conștienți de acest fapt, fie că nu. Ca origine, programul esteticii lui Baumgarten se desfășoară, în continuare, în neuroestetica contemporană.

Trecând acum la estetica informațională, este suficient să privim la ceea ce am putea numi „tratatul fondator” al acestui domeniu, *Aesthetica* lui Max Bense, pentru a vedea niște concordanțe evidente. În primul rând, Max Bense definește, la fel ca Baumgarten, estetica drept semiotică. „Punerea în evidență a semnelor și a lumii semnelor constituie principalul câmp de cercetare al analizei estetice a operei de artă”¹¹⁶ și, din acest punct, estetica este o disciplină care urmărește să determine regulile matematice și statistice de dispunere a semnelor, astfel încât obiectul obținut să dobândească calități estetice. Din acest punct de vedere, „expresia de «frumos» se referă la semne și la serii de semne”¹¹⁷. În această linie de gândire, opera de artă este dispunerea ordonată a unor semne primitive într-un semn complex. Tocmai de aceea, estetica gândită ca analiză semiotică a operei de artă este împărțită de Max Bense în două discipline principale: (1) micro-estetica, disciplină ce studiază „aspectele care nu sunt direct accesibile sau evidente ale operei de artă sau obiectului estetic”¹¹⁸ și (2) macro-estetica, disciplină ce vizează „aspectele accesibile și evidente când este vorba despre perceperea sau reprezentarea unui obiect estetic sau a unei opere de artă”¹¹⁹. Vedem astfel că, în ceea ce privește structura, „noua estetică” a lui Max Bense corespunde punct cu punct proiectului lui Baumgarten. Așa cum semiotica în sensul lui Baumgarten, văzută ca *euristică*, este o disciplină *combinatorică* ce își propune să explice modul în care semnele primitive sunt dispuse în semne complexe care converg spre un sens, și estetica lui Bense, ca semiotică micro- și macro-estetică, urmărește același lucru.

Ciudat și interesant în același timp este faptul că Max Bense nu-l citează explicit pe Baumgarten și, mai mult decât atât, consideră că „diferența dintre estetica clasică și cea modernă (*adică „noua estetică”, n.n.) nu este alta decât aceea dintre conceptul ontic și cel semantic de frumos*”¹²⁰. Or, dacă ne raportăm la proiectul esteticii moderne doar în acest sens, *noua estetică este vechea estetică*. Estetica lui Baumgarten nu este mai puțin semiotică decât cea a lui Bense. Adevărata diferență dintre ele, pe care Bense nu o subliniază pe cât de mult ar merita, ține de *metodologie* și vizează integrarea teoriei matematice a informației și tehnologiei contemporane în studiul estetic.

115 Anjan Chatterjee și Oshin Vartanian, „Neuroaesthetics”, în *Trends in Cognitive Sciences*, iul. 2014, vol. 18, nr. 7.
 116 Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 138.
 117 *Ibidem*, p. 139.
 118 *Ibidem*, p. 142.
 119 *Loc. cit.*
 120 *Ibidem*, p. 138.

Adevărata diferență dintre vechea și noua estetică este, de fapt, paradigma științifică în care se lucrează. În rest, estetica informațională urmează același proiect conceput de Baumgarten cu mai bine de două secole în urmă.

Așa stând lucrurile, dacă punem laolaltă observațiile pe care le-am făcut în acest capitol, putem spune că ceea ce am numit „turnura științifică a esteticii contemporane” sau „noua estetică” este continuatorul de drept al programului lui Baumgarten, dar și speranța lui de realizare. Aducând împreună cercetările din neuroestetică și estetica informațională, neuroestetica computațională are șansele de a împlini visul modern al unei științe riguroase a cunoașterii sensibile.

Desigur că acest demers trebuie văzut cu un optimism temperat. La ora actuală, încă mai sunt multe necunoscute, atât în zona neuroesteticii, cât și în cea a inteligenței artificiale. Cu toate acestea însă, un domeniu nou și fertil de lucru se deschide în fața ochilor noștri, care ar putea, totodată, să ne schimbe modul în care producem, contemplăm și gândim fenomenele estetice.

Bibliografie

- Aristotel, (1) *Metaphysica*, ed. W. D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1970; (2) *Metafizica*, traducere, comentarii și note de Andrei Cornea, București, Humanitas, 2001; (3) *Metafizica*, trad. Ștefan Bezdechi, note și indice alfabetic de Dan Bădărău, București, IRI, 1999; (4) *Metafizica A-N*, traducere, notiță introductivă și note de Gheorghe Vlăduțescu, București, Paideia, 2011.
- Idem, (1) *Ethica Nicomachea*, edited by I. Bywater, Oxford, Clarendon Press, 1962; (2) *Etica Nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Idem, Alexander Gottlieb, (1) *Aesthetica*, 2 vol., Frankfurt / Oder, 1750–58; reprinted in 1 volume, Hildesheim & New York, Georg Olms, 1970; (2) *Teoretische Ästhetik: Die Grundlegenden Abschnitte der Aesthetica (1750/58)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, (1) *Metaphysica*, editio VII, Halle, impensis C. H. Hemmerde, 1779; (2) *Metaphysics. A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes and Related Materials*, translated and edited with an Introduction by Courtney D. Fugate and John Hymers, London, Bloomsbury, 2014.
- Idem, (1) *Meditationes philosophicae de Nullo ad poema pertinentibus*, ristampa dell'unica edizione de 1735 a cura di Benedetto Corce, 1900, Napoli; (2) *Reflections on Poetry*, translated, with the original text, an Introduction, and notes by Karl Aschenbrenner and William B. Holther, Los Angeles, University of California Press, 1954.
- Bense, Max, (1) *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*, Baden, Agis, 1965; (2) *Aesthetica: Introduction a nouvelle esthétique*, traduction de l'allemand par Judith Yacar, Preface par Hans Hartje, Paris, CERF, 2007.
- Capurro, Raphael, „Past, present and future of the concept of information”, in *TripleC*, 7(2), 2009.
- Carnap, Rudolf, *Vechea și noua logică. Carnap prin el însuși*, ediție, traducere, note și comentarii, postfață de Alexandru Boboc, București, Paideia, 2001.
- Cicero, M. Tullius, *De Natura Deorum*, in *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 45*, ed. W. Ax, 1933.
- Changeux Jean-Pierre, *Raison et Plaisir*, Odile Jacob, Paris, 1994.
- Idem, *De Oratore*, in *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol. 1, ed. A. S. Wilkins, 1902.
- Chatterjee, Anjan și Vartanian, Oshin, „Neuroaesthetics”, in *Trends in Cognitive Sciences*, July 2014, vol. 18, no 7.
- Dehaene, Stanislas, Kerszberg, Michel și Changeux, Jean-Pierre, „A neuronal model of a global workspace in effortful cognitive tasks”, in *Proceedings of the National Academy of Sciences*, noi. 1998, 95 (24) 14529–14534; DOI: 10.1073/pnas.95.24.14529.
- Descartes, René, *Meditationes de prima philosophia*, în românește după textul original, cu un rezumat, punct cu punct, al întâmpinărilor și răspunsurilor, precum și un indice de Constantin Noica, București, 1937.
- Dimitrov, Alexander G., Lazar, Aurel A. și Victor, Jonathan D., „Information theory in neuroscience”, in *Journal Of Computational Neuroscience*, 2011.
- Gartz, Felix M., „The Object of Aesthetics”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no 4 (Winter, 1941–1942).
- Gregor, Mary J., „Baumgarten's Aesthetica”, in *The Review of Metaphysics*, vol. 37, nr. 2 (dec. 1983).
- Guyer, Paul, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1: *The Eighteenth Century*, Oxford, Cambridge University Press, 2017.
- Heraclit, (1) *Fragmenta*, în Diels H., Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th ed., Weidmann, Berlin, 1951; (2) *Fragmente*, în Ion Banu, Adelina Piatkowski, *Filosofia greacă până la Platon*, vol. I, partea a 2-a, trad. și note de Adelina Piatkowski și Ion Banu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979.
- Li, Rui și Zang, Junsong, „Review of computational neuroaesthetics: bridging the gap between neuroaesthetics and computer science”, in *Brain Informatics*, vol. 7 (2020): 16.
- MacKay, Donald. M. și McCulloch, Warren S., „The limiting information capacity of a neuronal link”, in *Bulletin of Mathematical Biophysics*, 14.
- McFadden, John Joe, „Integrating information in the brain's EM field: the cemi field theory of consciousness”, in *Neuroscience of Consciousness*, 2020, 6(1): niaa016.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Cămpăanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999.
- Mirbach, Dagmar, „Magnitudo Aesthetica, Aesthetic Greatness. Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary Aesthetica (1750/58)”, in *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 36–37, (2008/2009).
- Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, introducere, cronologie și trad. Ștefan Augustin Doinaș și Receptarea lui Nietzsche în cultura germană, selecție și trad. de Horia Stanca, București, Humanitas, 1994.
- Shannon, Claude E., „A Mathematical Theory of Communication”, in *The Bell System Technical Journal*, vol. 27 (iul.–oct. 1948).
- Idem și Weaver, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press, 1972 (orig. 1949).
- Shannon, Claude E., „The Bandwagon”, in *IRE Transactions on Information Theory*, vol. 2 (1)/mar. 1956.
- Toma din Aquino, *Summa theologica*, trad. Alexander Baumgarten (coord.) et al., prefață de Adriano Oliviva, O. P., lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași – București, Polirom, 2009.