

R. G. Collingwood despre artă

Mihaela Măzăreanu, Research Scholar,
B. A. in Philosophy,
University of Bucharest

Abstract

R. G. Collingwood and Art

*This paper deals with the theory of art in R. G. Collingwood's *The Principles of Art*. The first part reviews the Crocean elements that are present in Collingwood's work. Unlike in Croce's theory, though, for Collingwood, art is just a first step to be surpassed. There is no connection between art and beauty; art is connected exclusively with emotion and the expression of it. The second part analyzes the distinctions and the elements considered by Collingwood to be necessary for an outline of the concept of art. The main distinction, between art and craft, encompasses the characteristics of craft, which lead to further distinctions such as: means-end, planning-execution, raw material-finished product, form-matter. Further more, the activity of the artist as "expressing emotions" is considered, and also the collaborative characteristics of art. The members of any community need the artist to help them understand their own emotions. The collaboration between the artist, the performer, and the members of the community - the audience- is essential.*

Menirea artistului este să exprime emoții. Pe măsură ce înaintează în elaborarea unei lucrări de artă, el își clarifică natura emoțiilor pe care le simte de la primul contact cu subiectul, dar pe care nu le poate exprima. Emoțiile artistului sunt, cel mai adesea, emoții pe care și comunitatea în care el trăiește le simte, dar care, ca și el, nu le poate exprima. În acest context, artistul devine cel care, prin intermediul lucrării de artă, aduce la lumină emoții pe care le împărtășește (cu) întreaga comunitate. Comunitatea are nevoie de artist pentru a-și cunoaște propriile emoții.

Prin lucrările sale, artistul nu intenționează să stârneasă sau să evoce în mintea publicului său emoții pe care el nu le simte. De altfel, emoția nici nu este clară până nu este exprimată, motiv pentru care el nici nu poate să prevadă ce fel de emoții ar putea evoca lucrarea lui. Acest fapt diferențiază arta propriu-zisă de alte manifestări denumite în mod eronat "artă" (cum ar fi magia sau amuzamentul). Aceste manifestări sunt artă falsă, de fapt, sunt doar niște meșteșuguri, abilități cu ajutorul cărora autorul așa-numi-telor produse "artistice" reușește să stârneasă anumite emoții pe care și le propune dinainte și pe care el nu le simte. Artă propriu-zisă constă în a exprima emoția, nu în a o genera în mintea celui ce ia contact cu opera de artă.

Aceasta este, pe scurt, teoria artei prezentată de R. G. Collingwood în *The Principles of Art*¹. Lucrarea prezintă în detaliu distincțiile care sunt

necesare pentru conturarea clară a conceptului de artă, precum și a funcției artei și a artistului în societatea umană. Apariția acestei lucrări a fost determinată de schimbările majore care se petreceau atât în manifestările artistice ale respectivei perioade (este vorba de anii '30), cât și în teoriile estetice ale timpului.

Trebuie subliniat faptul că avem de-a face cu o perioadă dificilă pentru societatea engleză. Cultura engleză a avut foarte mult de suferit în urma primului Război Mondial. Criza culturală s-a accentuat și mai tare cu ocazia colapsului economic. În acest context, toate manifestările culturale, în special cele literare (asupra cărora Collingwood își îndreaptă interesul), sunt marcate de o atmosferă sumbră și pesimistă. Interesul artiștilor se îndreaptă spre problemele sociale, spre felul în care acestea afectează personalitatea sensibilă și creatoare a omului.

Noua conjunctură pune într-o lumină diferită opera de artă, artistul și publicul. În acest context, vechile teorii estetice par să nu mai aibă valabilitate, intențiile artiștilor fiind foarte diferite față de cele din secolele anterioare. Frumosul nu mai reprezintă scopul exclusiv al artei. De la reprezentarea exteriorului, a naturii, se trece la exprimarea trăirilor interioare. Acesta este contextul cultural în care Collingwood consideră că este necesar să scrie o nouă teorie a artei.

Opera filosofică a lui R. G. Collingwood (1889-1943) poate fi împărțită în trei, deși există evoluții ale gândirii chiar și în cadrul lucrărilor din fiecare grup. Primul grup, privit ca unul timpuriu, constă în lucrările *Religion and Philosophy* (1916) și

¹ Pe tot parcursul acestui text titlurile lucrărilor lui Collingwood vor apărea în original (lb. engleză).

Speculum mentis (1924). Al doilea grup de lucrări conține *Essay on Philosophical Method* (1933), *The Idea of Nature* (1934) și *The Idea of History* (1936). Ultimul grup cuprinde *Autobiography* (1939), *Essay on Metaphysics* (1940) și *The New Leviathan* (1942). Doar *The Principles of Art* nu poate fi încadrată clar, ea făcând parte atât din al doilea cât și din al treilea grup¹. Aceasta este lucrarea în care, continuând și rectificând anumite opinii din *Outlines of a Philosophy of Art* (1925), conceptul de artă este conturat, după cum am menționat deja, până în cele mai mici detalii, precizându-se în același timp și rolul artei și al artistului.

În opera sa, în pofida educației filosofice primite în mediul oxfordian, Collingwood dovedește că nu s-a lăsat influențat de profesorii săi "realiști"², opozanți vehemenți ai așa-numitului grup de "hegelianiști"³. De altfel, el va respinge orice tip de critică nefundamentată sau neverificată, recomandând studenților săi "să nu accepte niciodată vreo critică citită sau auzită la adresa filosofiei cuiva fără a se convinge ei înșiși, prin studiu, că filosofia criticată este cea pretinsă și nu alta."⁴ Această atitudine, care mai târziu se va fi dovedit a fi una înțeleaptă, nu numai că nu l-a condus pe căi greșite, dar l-a ținut departe de orice influență a curentelor filosofice contemporane⁵. În acest context, mai ales în ceea ce privește concepțiile sale despre artă și teoria estetică, principalele surse de informație pentru cel ce caută să înțeleagă teoria lui Collingwood este arta contemporană lui și biografia sa. Chiar și influențele empiriste care pot fi descoperite pe alocuri, de această dată în întreaga operă (eventual mai mult cu referire la istorie), sunt rezultatele experiențelor personale și nu doar o aderare la sau o preluare a unor idei⁶.

¹ Cf. T. M. Knox, "Editor's Preface", în R.G. Collingwood, *The Idea of History*, p. vii.

² C. Wilson, H. A. Prichard, H. W. B. Joseph. Cf. R.G. Collingwood, *O autobiografie filosofică*, p. 45 și urm.

³ F.H. Bradley, B. Bosanquet, W. Wallace. Cf. *ibidem*.

⁴ *Idem.*, p. 55.

⁵ "În ceea ce privește ideile mele filosofice, m-am trezit în divorț nu numai de școala "realistă", căreia cei mai mulți dintre colegii mei îi aparțineau, ci și față de orice altă școală de gândire din Anglia și, aș putea chiar spune, din întreaga lume". *Idem.*, p. 77.

⁶ "Redescopeream singur, cu prilejul practicării cercetărilor istorice, principii pe care Bacon și Descartes le formulaseră cu 300 de ani mai devreme în legătură cu științele naturale". *Idem.*, p. 54.

1. Influența lui Benedetto Croce

Totuși, ca orice teorie estetică, și aceasta ia în considerare anumite aspecte ale teoriilor anterioare, dar se distanțează clar de ele. Diferențele fundamentale dintre teoria lui Collingwood și orice altă teorie estetică sunt motivate de autor prin nevoia de adaptare a teoriei artei la tendințele ei contemporane. Deși, după cum am menționat mai sus, *The Principles of Art* a apărut ca o reacție la manifestările artistice contemporane locale (din spațiul englez), unele elemente ale acestei teorii își au originea în spațiul european. Arta înțeală ca expresie, așa cum este ea prezentată de Croce în Italia, câștigă teren în cadrul teoriei estetice și în teritoriul britanic, prin intermediul lucrării lui Collingwood. Afinități-le lui Collingwood cu gândirea italiană se bazează atât pe propria educație, care i-a oferit ocazia unei raportări adecvate la opera de artă⁷, cât și pe relațiile personale pe care le-a stabilit cu gânditorii italieni. Deși în concepțiile lui mai există și reminescente idealiste⁸ (preluate tot prin gânditorii italieni) sau empiriste, totuși, în ceea ce privește teoria asupra artei, influența lui Croce este cea mai importantă.

La Collingwood, teoria artei cuprinde atât ideile exprimate în lucrările mai timpurii (*Speculum mentis* - 1924 și *Outlines of a Philosophy of Art* - 1925), cât și pe cele expuse în *The Principles of Art* (1938). Chiar dacă în *The Principles of Art* influența croceeană este mult diluată față de primele scrieri, faptul că apar totuși elementele sale esențiale ne determină să acordăm o atenție sporită legăturii cu teoria lui Croce. De asemenea, dată fiind importanța teoriei Croce-Collingwood în evoluția esteticii⁹, considerăm chiar necesară o descriere a elementelor ei, în încercarea de a identifica atât felul în care au evoluat anumite idei estetice, cât și elementele noi aduse de Collingwood.

Momentele spiritului - Cea mai influentă teorie estetică de după Kant și Hegel este cea a lui Croce. Conform acestei teorii exprimate în lucrarea *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală* (1902), arta nu poate exista decât în măsura în care se poate obiectiva în expresie. În sistemul conceput de Croce, arta este primul dintre cele patru momente ale spiritului: estetica, logica, economia și etica. Astfel, ea precedă cunoașterea teoretică sau logică, acțiunea utilitară și pe cea morală, dar, în același timp, le

⁷ *Idem.*, p. 32.

⁸ Este vorba despre unele elemente hegeliene, preluate prin G. Gentile, care apar mai clar în ansamblul operei, nu neapărat în această lucrare.

⁹ Multe dintre teoriile estetice ulterioare (chiar și cele de azi) pornesc de la ideile expuse în această teorie.

presupune pe toate. Aceste momente sunt doar în aparență succesive și distincte, ele fiind de fapt simultan prezente în orice moment al existenței spiritului¹.

Deși nu foarte sistematic, prin lucrările sale, Collingwood a încercat să contureze evoluția gândirii, a activității spirituale, dintr-o nouă perspectivă. Dacă la Croce, aveam de a face cu patru momente, Collingwood distinge cinci momente sau etape (arta, religia, știința naturală, istoria și filosofia) pe care le tratează cu mare atenție în scrierile sale. Deși s-ar putea crede că este vorba despre o succesiune de momente spirituale pur teoretice, în realitate, Collingwood acordă acestora o valoare deopotrivă teoretică și practică, arătând cum oricărei etape speculative a spiritului îi corespunde o atitudine practică potrivită, deci o eticitate determinată².

În sistemul pe care l-a construit, ca și în cazul lui Croce, diversele momente ale spiritului au funcții diferite. Acestea sunt: arta ca *joc*, religia ca *poruncă-ascultare*, știința ca *finalitate economică*, istoria ca *individualitate*, filosofia ca *libertate*³. Cu alte cuvinte, stadiului artei îi corespunde acțiunea ca joc; stadiul religios se exprimă printr-o moralitate a “poruncilor”, o moralitate formală și convențională unde spiritul se împlinește în act și, ca atare, nu poate fi separat de actul însuși. Etica stadiului științific este utilitarismul, care abstractizează scopurile acțiunilor concrete, precum știința abstractizează din obiectele concrete principiile lor generale și permanente. Etica istoriei este etica individualității și a libertății, cu caracterul său “rezidual abstract”; ea precede etica absolută a filosofiei⁴.

Autonomia artei - Prin simultaneitatea celor patru momente, Croce face ca arta să nu mai apară doar ca un moment “utilitar”, izolat de celelalte momente sau inferior acestora. Ținând cont că adevărul rezidă numai în individual, arta, alături de istorie și filosofie, reprezintă cea de a treia cale de cunoaștere. În acest context, nu putem vorbi de o istorie a artei, așa cum nu putem vorbi de una a filosofiei, în sensul evoluției, al progresului ei. În măsura în care cunoaște individualul și constituie expresia lui, intuiția, și implicit arta, este ea însăși în toate etapele omenirii. Oricine poate să aibă o intuiție, astfel arta este o activitate potențială pentru oricine⁵. Totuși, arta nu își pierde specificitatea și nici unicitatea, deoarece ea este bine delimitată de logică, economie sau etică, fapt care face ca frumosul să fie imposibil de confundat cu adevărul, utilul sau binele.

Doctrina despre artă pe care Collingwood o descrie în *Speculum mentis* și care este dezvoltată în *Outlines of a Philosophy of Art* se bazează în foarte mare măsură pe elemente croceene. Totuși, ea nu este o simplă parafrază a teoriei lui Croce, deoarece conține și aplicații originale care scot în evidență o experiență artistică directă.

Arta este prima și cea mai elementară formă de activitate spirituală. Collingwood consideră arta drept imaginație, dar nu în sensul peiorativ criticat de Croce, ci în sensul croceean de “fantezie”. Cu acest termen este desemnat, în esență, caracterul neasertiv al artei, care este un moment important în criza conștiinței artistice și în separarea de ea⁶. În contradicție cu Croce, Collingwood afirmă incapacitatea artei de a se susține ca un tot spiritual unitar și autonom. Ideea că ea este expresia cea mai elementară o macină din interior și o împinge la autodepășire. Această criză este reprezentată de antiteza care persistă în însăși conștiința artistului, aceea dintre artă și critică: “artistul este fie un visător incoerent, fie un critic; și dacă nu este una este cealaltă. Dar, cu toate că fiecare artist este un critic, succesul său constă în intuirea și negarea faptului de a fi un critic”. De aici rezultă natura contradictorie a acestor două elemente ale spiritului său, care sunt deopotrivă necesare⁷.

Astfel, Collingwood nu acceptă conceptul croceean al autonomiei artei ca atare, ci îl modifică în sensul lui Gentile, insistând asupra dialecticii spiritului⁸. În aceasta constă caracterul special al artei, precum și importanța sa specifică în evoluția gândirii. Este faza în care se face trecerea de la nonreflexiv la reflexiv. În acest context, putem vorbi despre o istorie a artei, dar nu ca una a problemelor artei (ca în cazul istoriei problemelor științifice sau filosofice), ci ca o istorie a realizărilor artei⁹.

Intuiția - Pentru Croce, orice proces de creație artistică se bazează pe intuiție. Cunoașterea intuitivă, prin imaginație, este cea care produce imagini. Intuiția poate fi considerată percepție, i.e. “cunoașterea realității întâmplante, percepere a ceva ca real”. Distincția dintre realitate și non realitate, dintre real și ireal, nu face parte din natura internă a intuiției; intuiția este “unitatea nediferențiată a percepției realului și a simplei imagini a posibilului”¹⁰. Ea nu trebuie confundată cu senzația brută sau cu reprezentarea.

O intuiție poate fi considerată reprezentare doar dacă prin reprezentare înțelegem ceva “ce se desprinde și iese în relief pe fondul psihic al senzațiilor”

¹ B. Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, p. 13.

² G. de Ruggiero, *Filosofi del novecento*, p. 115.

³ G. Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. I, p. 144.

⁴ G. de Ruggiero, *op. cit.*, p. 115.

⁵ B. Croce, *op. cit.*, p. 84.

⁶ G. de Ruggiero, *op. cit.*, p. 107.

⁷ *Idem*, p. 108.

⁸ Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 144.

⁹ R.G. Collingwood, *The Idea of History*, p. 314.

¹⁰ B. Croce, *op. cit.*, p. 78

și nu doar o asociație de senzații. Singura modalitate de a identifica intuiția adevărată este aceea de a distinge actul spiritual de faptul mecanic, pasiv, natural. "Ceea ce nu se obiectivează într-o expresie nu este intuiție sau reprezentare, ci senzație și natură". În cadrul procesului cunoașterii, nu se poate face distincție între intuiție și expresie; astfel, "orice intuiție adevărată este totodată expresie"¹. Cunoașterea intuitivă este cunoașterea expresivă, autonomă și independentă de intelect. Pentru Collingwood, această intuiție este emoția resimțită la nivel psihic, adusă la nivelul conștiinței prin exprimare. Ea este imaginea care va fi transformată în idee prin intermediul experienței estetice.

Expresia - Teoria artei care are ca element principal expresia a dominat scena estetică în ultimele două secole, așa cum s-a întâmplat înainte cu teoria imitației². Conceptul de expresie apare în multe teorii care se ocupă de artă sau de obiectul estetic (Tolstoi, Santayana, Bosanquet, Ducasse). Termenul "expresie" este folosit în aceste teorii pentru a desemna activitatea creatoare a artistului, o caracteristică a operei de artă sau o caracteristică a obiectului estetic³. Se presupune adeseori că funcția artistului este de a exprima emoții; dacă artistul nu exprimă emoții prin lucrarea sa, ceea ce face nu se mai poate numi cu ușurință artă. Astfel, orice tip de artă trebuie să exprime ceva, ceea ce înseamnă că nu putem discuta despre o operă de artă inexpressivă; ar fi o contradicție în termeni. Predominanța expresiei nu s-a limitat doar la artă ci s-a extins la toate obiectele frumoase, spunându-se că toate obiectele frumoase exprimă ceva, ceea ce a dus la ideea că frumusețea este expresie.

În acest context, este necesară o delimitare a conceptului. Expresia este o activitate a artistului în procesul creației artistice. Cu alte cuvinte, "exprimarea este o acțiune efectuată de artist"⁴. Cele mai multe accepțiuni ale procesului expresiv admit că, prin intermediul acestuia, confuzia și haosul din mintea artistului sunt înlocuite treptat cu ordine și claritate, pe măsură ce procesul se apropie de sfârșit. Astfel, artistul aduce la lumină, prin scris, pictat sau sculptat, ceea ce era incomplet și confuz.

Conceptul de expresie în viziune croceeană, cuprinde orice fel de manifestare a omului "orator, muzician, pictor sau orice altceva". Expresia artistică cu care se identifică arta se bucură în acest fel de un caracter de totalitate. Totuși, expresia în sens estetic nu trebuie confundată cu cea în sens naturalist. Aceasta

este diferența dintre un fapt spiritual și unul mecanic, pasiv. În procesul complet al producției estetice există patru stadii:

- a) impresie;
- b) expresie sau sinteză spirituală estetică (acesta este aspectul esențial din punct de vedere estetic, care lipsește manifestărilor naturale);
- c) însoțire hedonistă sau plăcere a frumosului (plăcere estetică);
- d) traducere a faptului estetic în fenomene fizice (sunete, tonuri, mișcări, combinații de linii și culori etc.)⁵.

Artistul, prin trăsătura de penel, încearcă să-și exteriorizeze expresia, care în acel moment nu îi este clară, și, astfel, își stabilește un simplu punct de sprijin pentru meditația și concentrarea internă ulterioare. Aceasta este modalitatea prin care "sentimentele și impresiile trec din întunecata regiune a psihicului la limpezimea spiritului contemplator"⁶.

Pentru Collingwood, expresia are aceeași importanță, ea reprezentând activitatea creatoare a artistului. Expresia emoției simțite este cea care dă măsura artei propriu-zise și a artistului care produce o astfel de artă. Acolo unde nu există expresie, nu există artă.

În eseu "Istoria subsumată conceptului de artă", Croce încearcă să afle, după cum constată Collingwood, dacă istoria este știință sau artă. În acest context, el conturează conceptul de artă ca fiind un mijloc de a da și a primi plăceri senzoriale. Arta nu este o reprezentare a naturii, ci o viziune intuitivă a individualității. Artistul vede și reprezintă această individualitate, iar publicul său vede ce a reprezentat el. Astfel, arta nu este o "activitate a emoțiilor, ci o activitate cognitivă: cunoașterea individualului"⁷. Pornind de aici, Collingwood va acorda și el expresiei o funcție de cunoaștere și de individualizare a emoției care trebuie exprimată. Expresia este singura care ar putea reda emoția fără a-i știrbi din valoare. Doar arta propriu-zisă individualizează; artele false, meșteșugurile, prin produsele lor cu caracteristici de serie, se îndepărtează de orice posibilitate de exprimare a unei emoții.

Frumosul estetic - În estetica clasică, cei doi termeni principali sunt artă și frumos. Majoritatea teoriilor estetice tradiționale acceptă corelarea acestor doi termeni. În general, această corelare se bazează pe două elemente: arta aspiră către frumos, iar frumosul își găsește cele mai ilustrative exemple în artă⁸. Astfel,

¹ *Idem*, p. 82.

² Cf. J. Hospers, "The Concept of Artistic Expression", p. 142.

³ Cf. V. Tomas, "The Concept of Expression in Art", p. 30.

⁴ J. Hospers, *op. cit.*, p. 142.

⁵ B. Croce, *op. cit.*, p. 165.

⁶ *Idem*, p. 82.

⁷ R.G. Collingwood, *The Idea of History*, p. 191.

⁸ Cf. A. Berndtson, *Art, Expression and Beauty*, p. 235.

teoriile estetice clasice și tradiția par să fie de acord în privința faptului că frumusețea este caracteristica principală a experienței estetice. În toate teoriile, de la Platon la Bosanquet, Santayana sau Croce, frumosul este acceptat ca esență estetică, chiar dacă natura frumosului sau relația lui cu arta este discutabilă.

Pentru Croce, arta este opera omului, în exclusivitate. În sfera esteticii nu este cuprins decât frumosul estetic, cel al naturii fiind exclus. În această idee, nici lucrările de artă care ar reda doar frumusețea naturii, nu pot fi considerate lucrările unui artist, deoarece, în acest caz, percepția sa nu a avut, după Croce, decât o funcție imitativă. Prin excluderea acestor lucrări, deja avem de-a face cu o mare diferență față de estetica tradițională. Collingwood merge mai departe decât Croce și aduce una dintre cele mai importante obiecții referitoare la identificarea frumosului cu experiența estetică. El nu numai că nu subscrie la unicul element de legătură care exista între teoriile estetice anterioare, dar chiar consideră că, de fapt, frumosul nu are nici o legătură cu arta¹.

În estetica platoniciană, se considera că frumosul este formă universală și absolută, în timp ce arta este imitație particulară și relativă. Orice lucru poate fi numit frumos dacă este demn de admirat sau dezirabil; termenul nu este nicidecum rezervat calificării obiectelor artistice (care oricum nu se bucurau de statutul operelor de artă de azi)². Luând în considerare această viziune, Collingwood ajunge pînă la a considera că frumusețea nu are nici o legătură cu opera de artă și că esența valorii estetice constă în expresie și nu în frumusețe. Bineînțeles că această opinie aduce cu sine și contestarea unei formule consacrate denumirii artelor plastice, și anume, aceea de “arte frumoase”. În contextul în care frumosul nu face parte din sfera artei, denumirea nu mai are nici un fel de justificare.

În timpurile moderne, consideră Collingwood, teoriile estetice au încercat să monopolizeze termenul, folosindu-l pentru a desemna acea calitate a lucrurilor în virtutea căreia, atunci când le contemplăm, ne place ceea ce recunoaștem a fi o experiență estetică³. De fapt, cuvintele “frumos”, “frumusețe”, așa cum sunt utilizate astăzi nu mai au o implicație estetică. Atunci când vorbim despre o operă de artă frumoasă, ne referim la faptul că este bine realizată, exact în același fel în care am vorbi despre “o demonstrație matematică

frumoasă”. Folosirea acestei formule exprimă o atitudine de admirație la adresa lucrului bine făcut. Astfel, teoria estetică nu are legătură cu frumosul, ci cu arta. Teoria despre frumos ar trebui corelată cu teoria despre iubire, dar este corelată cu teoria estetică, în intenția de a explica activitatea estetică prin apel la o calitate presupusă a lucrurilor cu care venim în contact în acea experiență. Dar această presupusă calitate nu este altceva decât activitatea însăși, localizată eronat nu în agent, ci în lumea sa exterioară⁴.

Activitatea artistică - Unul dintre principalele elemente ale teoriei Croce-Collingwood este caracteristica obsesivă a artistului de a-și exprima sentimentele într-o formă artistică. Această obsesie nu derivă atât din dorința de a împărtăși sentimentele cu ceilalți, ci, mai degrabă, din nevoia de a le aprofunda. Prin transpunerea lor în artă, sentimentele devin articulate și capătă o formă, fiind scoase din tensiunea necunoscutului și a lipsei de formă⁵.

Spre deosebire de istoric sau de filosof, artistul lucrează într-o lume pur imaginativă, unde gândul lui este creativ în mod absolut. El nu știe niciodată ce se întâmplă înainte de a realiza lucrarea. Dacă a gândi înseamnă reflecție și judecată, s-ar părea că artistul nu gândește deloc; munca sa mentală este una pur intuitivă, unde intuiția nu este precedată sau susținută de nici un concept.

Totuși, artistul nu creează pornind de la nimic. Dar problema decorării unei încăperi sau a proiectării unei case nu reprezintă un punct de plecare. Artistul devine artist autentic atunci când renunță la aceste motive, iar materialele îi devin instrumente ale imaginației⁶. Momentul în care el începe să creeze este acela în care lucrarea este grefată pe experiența sa non-reflexivă. Problema cu care se confruntă este aceea de a transforma experiența într-o operă de artă. A acumulat o experiență care are o semnificație, pe care nu și-o poate defini în minte, și care îl provoacă să o exprime într-un fel. Munca lui la crearea operei de artă este răspunsul la această provocare. În acest sens, artistul știe ce face și ce încearcă să facă. Abia după ce lucrarea este terminată își poate da seama dacă a lucrat bine, pentru că doar atunci poate vedea dacă lucrarea exprimă ceea ce el simțea. Deși nu poate spune înainte de apariția operei care este problema, el știe că există o problemă, și este conștient de natura sa, doar că nu poate conștientiza problema înainte ca opera de artă să fie gata⁷.

¹ *Idem*, p. 9.

² Collingwood ia ca exemplu sandalele lui Hermes pe care Homer le numește adeseori frumoase, făcând referire mai degrabă la calitatea lor de a-l ajuta pe Hermes să zboare, și nu la felul în care erau decorate, adică la aspectul lor.

³ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1958.p. 38.

⁴ *Idem*, p. 41.

⁵ Cf. H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction*, p. 161.

⁶ R.G. Collingwood, *The Idea of History*, p. 313.

⁷ *Idem*, p. 314.

În urma analizei făcute, putem constata, că autorul cărții *The Principles of Art* păstrează multe elemente croceene, pe care le adaptează la manifestările artistice ale vremii. Principalele diferențe între cele două teorii și în același timp elemente noi în planul esteticii teoretice sunt contestarea autonomiei artei și a legăturii ei cu frumosul. Dacă la Croce arta câștiga teren, fiind considerată ca o manifestare care apare simultan cu celelalte momente ale spiritului și, astfel, e prezentă în orice moment al evoluției gândirii, Collingwood consideră arta doar un prim pas, care există doar pentru a fi depășit. "Acest stadiu există pentru a fi depășit. Dacă descoperim ce anume semnifică ea, stadiul estetic este depășit. Dar ea piere ca pasărea phoenix, care renaște din propria cenușă... Valoarea artei ca formă de experiență este autotranscendența. Artă nu este atacată și distrusă de filosofie ca de un inamic extern, ci se distruge de la sine, prin contradicția sa intimă, definindu-se ea însăși ca pură intuiție și expresie, imaginație și gând, semnificație fără semnificat, concept intuitiv"¹. Chiar și în accepțiunea anterioară, în care arta era corelată cu frumosul, arta are același rol. Frumosul dă impresia că duce la împlinirea unui scop, însă arta este semnificație fără semnificat, ea fiind plină de un sens pe care nu îl poate revela, dar a cărui revelare se impune spiritului uman care nu este numai artistic².

Artă nu are nici o legătură cu frumosul, ci doar cu emoția și cu exprimarea acesteia. Ea este cea care îi ajută pe oameni să-și exprime emoțiile în mod adecvat. Dacă până acum arta era considerată un fel de distracție intelectuală, iar efectele ei terapeutice erau asociate cu alungarea plictiselii, la Collingwood, arta pare să fie un leac împotriva morții. Această teribilă "boală a minții", pe care arta o poate vindeca, este imposibilitatea cuiva de a ști clar ce gândește și ce simte, o încercare eșuată de a transforma impresiile în idei³.

2. Ce este arta?

Aceasta fiind întrebarea cu care Collingwood își începe expunerea (un debut al cărții considerat a fi tot în manieră croceeană), nimic nu pare mai potrivit decât să trecem în revistă distincțiile cu ajutorul cărora conceptul de artă se conturează de la sine. Luarea în considerare a distincțiilor la care ne vom referi ar preveni orice pericol de a confunda arta cu altceva și, în același timp, de a-i atribui funcții pe care nu le are. Ne referim la diferența dintre arta propriu-zisă și meșteșugurile cu care adesea a fost corelată și la artiștii

autentici, care exprimă ceea ce simt fără intenția de a impresiona în vreun fel publicul.

Considerând că între artă și exprimarea emoției există o conexiune esențială, în *The Principles of Art*, Collingwood dezvoltă o teorie expresionistă a artei, de mare influență. Cartea sa este un argument complex și bine susținut al ideii că arta este expresie imaginativă⁴. După cum am văzut anterior, în secțiunea dedicată influenței lui Croce asupra lui, Collingwood nu mai corelează arta nici măcar cu frumosul, valoare estetică esențială până la el. Singurul termen care poate fi considerat sinonim cu arta este cel de "expresie". Nici expresia, chiar, nu poate fi de orice fel, ea trebuie să fie una estetică, nu una fizică sau naturală. De asemenea, expresia nu poate fi estimată anterior creației, ea devine o exprimare clară a emoției doar după ce lucrarea a fost terminată. Această nouă conjunctură, îl obligă pe Collingwood să elimine din sfera artei mai multe manifestări, care, în contextul altor teorii estetice, treceau ușor ca fiind artistice.

Artă și meșteșug - În încercarea de a contura cât mai clar conceptul de artă, Collingwood recurge la o serie de distincții, care scot în evidență unele manifestări care sunt considerate în mod eronat manifestări artistice. Astfel, prima distincție care trebuie reținută este aceea dintre artă și tehnică, în sensul de meserie, meșteșug. Este vorba despre același termen (τέχνη) pe care grecii îl foloseau pentru a denumi manifestările pe care astăzi noi le considerăm artistice, dar care atunci erau tratate ca oricare alte tehnici care aveau drept scop niște produse obținute în urma prelucrării unor materiale brute. Astfel, principala diferență între artă și tehnică este aceea de raportare la produsul finit: tehnicianul folosește anumite instrumente și are o îndemânare cu care știe exact ce va obține; artistul, cu toate că și el folosește materiale și trebuie să stăpânească o tehnică de folosire acestora, nu știe dinainte ce va realiza și nu stă în intenția lui realizarea unui produs dinainte conceput. O abilitate este o activitate în care un material brut este transformat într-un obiect proiectat anterior. Orice artist trebuie, într-adevăr, să aibă asemenea abilități, dar acestea nu sunt suficiente pentru ca produsul lui să fie numit "artă"⁵.

Collingwood se oprește asupra a șase caracteristici ale meșteșugului⁶, pe care le vom enumera încercând în același timp să identificăm diferențele față de ceea ce putem să numim artă⁷. Iată care sunt aceste caracteristici:

¹ R.G. Collingwood, *Speculum mentis*, p. 90, apud. Ruggiero, p. 109.

² G. de Ruggiero, *op.cit.*, p. 108.

³ Cf. A. Ridley, *R. G. Collingwood*, p. 4.

⁴ Cf. G. Dickie, *Aesthetics. An Introduction*, p. 84.

⁵ G. Dickie, *op.cit.*, p. 86.

⁶ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 15.

⁷ Collingwood prezintă aceste diferențe în combaterea teoriei artei care consideră meșteșugurile drept artă.

- 1) *există o distincție între mijloc și scop.* Prin mijloc înțelegem atât instrumentele folosite, cât și, mai ales, acțiunile pe care le efectuează tehnicianul, felul în care se folosește de instrumente. Aceste acțiuni încetează în momentul în care lucrarea este terminată. În accepțiunea lui Collingwood, în vederea elaborării operei de artă, care este produsul finit al muncii artistice, instrumentele folosite sunt utile doar pentru a reda ceva ce se efectuează de fapt în mintea autorului. Astfel, ne putem cu ușurință închipui un poet care compune o poezie fără a se folosi de hârtie și creion pentru a o scrie. Cât despre scopul elaborării, el există doar dacă artistul este de fapt doar un tehnician care are în vedere impresionarea celor ce vor avea contact cu produsul artistic.
- 2) *există o distincție între proiect și execuție.* În cadrul oricărui meșteșug, obiectul este proiectat înainte de a fi executat, aceasta fiind singura modalitate de a obține produsul dorit. În artă, în special în tipurile de artă care presupun și o parte tehnică, există un proiect anterior execuției. Dar arta are un caracter permisiv și chiar și în cazul acestor arte există întotdeauna posibilitatea unor modificări pe parcursul execuției, lucru care este greu de imaginat în cazul execuției unor pantofi, de exemplu. În ceea ce privește artele care nu presupun neapărat o parte tehnică și materială (poezia), proiectul anterior execuției lipsește cu desăvârșire în cele mai multe cazuri.
- 3) *mijloacele și scopul au raporturi diferite cu proiectul și execuția.* În timp ce proiectul are în vedere în primul rând scopul, adică produsul finit, execuția presupune mai întâi folosirea mijloacelor. În cazul artei propriu-zise, din moment ce distincția dintre mijloace și scop este greu de conturat, raporturile acestora cu proiectul și execuția rămân la fel de greu de identificat.
- 4) *distincția dintre materia brută și produsul finit.* Meșteșugul presupune întotdeauna o materie brută dată, care în final, prin transformare, va fi produsul finit. Apelând din nou la cazul poeziei, Collingwood consideră că, în afară de cazul în care ne raportăm la cuvinte și gânduri ca la o materie brută, nu putem vorbi despre așa ceva în cazul artei.
- 5) *distincția dintre formă și materie.* Materia este materialul brut care nu are încă forma care-l transformă în produs finit. Nu putem spune neapărat că materia nu are formă deloc, dar, înainte de momentul prelucrării, al transformării, ea nu are forma care o va face să fie produsul finit. În cazul artei, putem vorbi despre distincții ca

exprimat/exprimant, impulsul inițial de a scrie/lucrarea propriu-zisă, element emoțional/element intelectual al experienței artistului, dar nici una dintre ele nu are legătură cu distincția materie/formă.

- 6) *există o relație ierarhică între diferitele meșteșuguri.* Astfel, există a) cele al căror material brut este produsul finit al altora, b) cele ale căror mijloace (în sensul de instrumente) sunt produsele finite ale altora și c) cele ale căror produse finite sunt constituite din mai multe produse finite ale altor meșteșuguri. În artă nu există asemenea raporturi ierarhice. De exemplu, în cazul textului scris pentru muzică, textul, care este un produs finit al poetului, este adăugat melodiei, care este un produs finit al compozitorului. Textul nu este transformat în muzică și, chiar dacă produsul final este alcătuit, de fapt, din alte două produse, meritul revine ambilor autori. În acest fel este eliminată posibilitatea unor raporturi ierarhice.

Mai există încă o distincție care merită reliefată în acest context. În timp ce rezultatele meșteșugurilor sunt unele care înscriază, produsele artistice individualizează. Oricât de bine realizat ar fi, un produs neartistic are multe caracteristici comune cu ale altor produse, în timp ce arta individualizează prin rezultatele sale. Înainte de a ne opri asupra meșteșugurilor pe care, în mod eronat, le considerăm arte, trebuie menționat faptul că meșteșugurile și arta nu se exclud reciproc. Adeseori, arta are nevoie de abilitatea artistului pentru a deveni manifestă. De asemenea, există lucrări care pot fi în același timp și produsul unui meșteșug, și o lucrare de artă (de exemplu, o clădire)¹. Această subliniere previne apariția unor concluzii eronate cu referire la lucrările de artă create înainte de apariția acestei teorii.

Magia și amuzamentul - Așa cum am mai menționat, există o distincție clară între a exprima emoții și a trezi, a descrie, a evoca emoții. În timp ce expresia, care este în același timp și o "explorare", reprezintă intenția artei propriu-zise, evocarea, descrierea emoțiilor sunt metodele folosite de unele manifestări care sunt numite în mod eronat artă. Doar prin examinarea operei de arta putem observa dacă artistul exprimă ceva cu adevărat sau doar încearcă să evoce emoții². Aceasta este modalitatea prin care putem distinge între lucrarea de artă autentică și produsul unei anumite tehnici.

În cazul în care emoția produsă este una receptată ca plăcere, de către persoana pe care o vizează produsul artistic, avem de-a face cu amuzamentul. Dacă

Vezi R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 20 și urm.

¹ *Idem*, p. 43.

² M.C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, p. 353.

emoția este primită ca mijloc pentru un scop mai îndepărtat, ca utilă, producerea acestei emoții este magie. Amuzamentul și magia au în comun faptul că amândouă încearcă să evoce emoția. Or, Collingwood consideră că "emoțiile evocate sunt asemănătoare cu pantofii făcuți de pantofar"¹. În amuzament și magie, ca și în orice alt tip de meșteșug, "artistul" nu caută să aducă la lumină ceva ce el și comunitatea din care face parte simt deopotrivă. Tot ce încearcă este să impresioneze publicul, iar el știe exact cum poate realiza acest lucru. "Arta" de acest fel nu este scop, ci mijloc.

Magia este un element care apare în orice societate sănătoasă, ea fiind o necesitate. Principalul ei scop este să stârneasce anumite emoții, de obicei puternice, în spectator. Acest scop este unul dinainte determinat și, de altfel, este singurul efect al acțiunilor magice. Arta magică este cea care urmărește să stârneasce în spectatorul ei, anumite emoții care apoi vor fi fructificate într-un fel sau altul în viața practică. Arta magică poate deveni artă propriu-zisă doar dacă motivele artistice și magice sunt simțite împreună, ca și cum ar fi un singur motiv². Amuzamentul este un tip de manifestare așa-zis artistică în care nici artistul nu caută să exprime ceva ce simte și nici publicul nu caută să se cunoască pe sine în vreun fel. Artistul caută să impresioneze publicul, evocând anumite emoții, iar publicul caută emoțiile respective doar pentru momentul respectiv, receptându-le ca pe ceva plăcut, de dorit, dar nimic mai mult.

Când distinge arta falsă de arta propriu-zisă, Collingwood pornește de la procesul artistic: artistul autentic este o persoană care, în timpul creației, exprimă emoții care lui nu îi sunt clare, în timp ce artistul fals este cel care încearcă să evoce în ceilalți emoții pe care el nu le simte³. Din această perspectivă, magia și amuzamentul sunt arte false.

Exprimarea emoției - Situația pe care Collingwood o ia în considerare este cea în care cineva simte o emoție, dar nu conștientizează natura acestei emoții. În această situație, singura lui soluție este încercarea de a o exprima în vreun fel. Activitatea de exprimare implică atât limbajul, cât și conștiința (emoția exprimată este cea de a cărei natură persoana nu este conștientă). Astfel, "actul exprimării este o explorare a propriilor emoții; persoana încearcă să afle ce fel de emoții sunt cele pe care le are"⁴. Dintr-o anumită perspectivă, "expresia creează ceea ce exprimă, din moment ce emoția există doar dacă este exprimată".

Nu putem vorbi despre o emoție, decât dacă a fost exprimată; ceea ce a fost ea inițial, rămâne necunoscut, în absența exprimării⁵. Indiferent cărui nivel i-ar aparține (psihic sau conștient), o emoție nu poate fi simțită fără a fi fost mai întâi exprimată. Nu toate emoțiile pot fi exprimate prin limbaj, doar cele de la nivelul conștiinței sau cele psihice care se ridică la nivelul conștiinței. Conștiința este cea care generează emoțiile sau convertește impresiile în idei, generând simultan și expresia lingvistică adecvată⁶.

Expresia artistică - Pentru Collingwood, expresia este sinonimă cu arta, ea desemnează procesul artistic. Expresia constă într-o relație foarte strânsă între formă și emoție. Ea survine în timpul actului contemplației estetice, pentru că, în cadrul acestui act, o emoție este experimentată în fuziune cu un obiect sau o formă (opera de artă)⁷.

Nu orice expresie este artistică, unele expresii considerate artistice sunt de fapt amăgire⁸. A exprima o emoție nu este același lucru cu a o descrie. Descrierea nu îl ajută pe cel care încearcă să afle natura emoției sale. Descrierea generalizează, distrugând, de fapt, emoția, în timp ce exprimarea ei ar individualiza-o, ajutând persoana să obțină rezultatul dorit. De asemenea, expresia nu trebuie confundată cu expunerea simptomelor ei, care poate fi de fapt o amăgire, o înșelare a celui care asistă la așa numita "exprimare". Este necesară o distincție clară între expresia sentimentului sau a emoției și intenția deliberată de a o evoca. De exemplu, un scriitor de ficțiune poate în mod deliberat să încerce să stârneasce anumite sentimente în mintea cititorilor, sentimente pe care el nu le are în acel moment. În acest caz el nu exprimă nimic, ci doar deprinde și își exersează abilitățile de a trezi emoții în mintea altor persoane, el nefiind afectat în nici un fel⁹.

Caracteristicile unei expresii autentice sunt luciditatea și inteligibilitatea. De aceea, nici manifestări ca paloarea feței, de exemplu, nu pot fi luate drept exprimări, deoarece aceste manifestări nu aduc cu ele o conștientizare a calității emoției¹⁰. Scriitorul care încearcă în mod conștient și deliberat să trezească anumite emoții în audiența sa nu poate, conform teoriei expresiei, să fie un artist. Expresia este o activitate a artistului, în timp ce provocarea emoției este activitatea unui meseriaș inteligent sau a unui tehnician pregătit¹¹. Aceste posibile confuzii au dus la aprecieri eronate asupra expresiei și în cadrul teoriilor estetice. Orice

⁵ *Idem*, p. 152.

⁶ *Idem*, p. 238.

⁷ A. Berndtson, *op.cit.*, p. 10.

⁸ V. Tomas, *op.cit.*, p. 30.

⁹ J. Hospers, *op.cit.*, p. 143.

¹⁰ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 122.

¹¹ J. Hospers, *op.cit.*, p. 144.

¹ G. Dickie, *op.cit.*, p. 87.

² R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 69 și urm.

³ J. Hospers, *op.cit.*, p. 148.

⁴ *Idem*, p. 111.

artist care își folosește mijloacele doar ca să expună simptome ale expresiei, nu poate fi considerat un artist autentic. Ceea ce face el poate servi drept amuzament sau magie.

Relația de colaborare - Deși, în general, ne raportăm la o lucrare de artă ca la produsul unui singur artist, Collingwood consideră că ea este rezultatul unei colaborări. La elaborarea oricărei lucrări participă atât artistul care va semna lucrarea, cât și toți tovarășii lui de breaslă, în special antecesorii. La această colaborare, se mai adaugă și cea a interpretului (în cazul artelor interpretative) și chiar publicul. Prin reliefarea acestor trei tipuri de colaborare: “(1) referitor la relația dintre un anume artist și acei artiști care, în termenii individualismului, îl “influențează”; (2) referitor la relația lui cu cei care îi “interpretează lucrările”; și (3) referitor la relația sa cu persoanele cunoscute ca “public”, Collingwood încearcă să arate că teoria individualistă a creației este falsă¹.

Colaborarea dintre artiști. Cel mai adesea, o operă de artă este semnată de un singur autor. Cazurile în care lucrarea poartă semnătura mai multora sunt extrem de rare. Astfel de lucrări sunt, în general, lucrări mai vechi (în nici un caz contemporane), iar raportarea noastră la ele are de suferit. În situația în care noi suntem obișnuiți să ne raportăm la orice lucrare de artă ca la una în care autorul și-a manifestat în mod clar propria lui personalitate, unică și irepetabilă, Collingwood pledează în favoarea unei raportări mult diferite.

Lucrarea de artă nu aparține nicidecum unui singur autor, ci este o lucrare făcută în colaborare. Unii “colaboratori” s-au stins de mult din viață. Și totuși, acea lucrare de artă poartă și amprenta lor. Acești colaboratori nu sunt alții decât cei din breasla artistului, cei care înainte lui au lucrat pe aceleași subiecte, cu aceleași materiale, artiști care au contribuit la formarea unor concepții (despre alegerea subiectelor, tratarea lor, etc.) în mintea artistului care semnează lucrarea. “Toți artiștii și-au modelat stilul după cel al altora, folosind subiecte pe care și alții le-au folosit și tratându-le așa cum alții le trataseră deja. O lucrare de artă construită astfel este o lucrare în colaborare. Este parțial a celui care o face, parțial a celor de la care a împrumutat”². Artiștii devin poeți, pictori sau muzicieni “nu printr-un proces de dezvoltare interioară, așa cum le cresc bărbile”, ci trăind într-o societate în care aceste manifestări artistice sunt curente.

Aceasta este o primă obiecție la pretenția unor artiști și a unor critici de artă că lucrarea de artă este o manifestare strict personală a artistului, care, prin

urmare, își poate însuși toate meritele pe care le are lucrarea sa. În acest context, drepturile de autor nu par să mai fie atât de importante, ba chiar această disperare după originalitate și personalitate artistică distinctă par să aducă un prejudiciu artei. Emoții nenumărate vor fi rămas neexprimate din cauza acestor ambiții individualiste.

Colaborarea cu interpretul. În ceea ce privește acest tip de colaborare, lucrurile sunt oarecum diferite. Colaborarea cu interpretul este una pe care o întâlnim numai în cadrul anumitor tipuri de artă (muzică, teatru). Dar, în cadrul acestor tipuri, această colaborare este esențială. De altfel, inexistența unui interpret (ceea ce ar însemna o lipsă totală de colaborare) reduce respectiva lucrare la tăcere.

O partitură muzicală devine o operă de artă completă, expresie a emoției artistului, doar în momentul în care este interpretată. “Lecturarea” ei, cu atât mai mult cu cât aceasta ar fi făcută de un ignorant, ar putea fi, în cel mai bun caz, o aproximare a unor linii melodice sau a unor acorduri. Ea nu poate fi exprimată complet decât prin intermediul interpretării. Cu toate acestea, tendința secolului trecut era de a limita cât mai mult intervenția interpretului. Or, orice artist care își cunoaște bine domeniul de creație știe că, oricât de multe indicații ar exista în partitură sau în textul dramatic, tot mai rămân anumite puncte în care interpretul trebuie să intervină. Dacă artistul este conștient de acest lucru, el nu numai că acceptă ca interpretul să intervină în lucrarea lui, ba chiar contează pe acest lucru, și încurajează interpretul să se manifeste. Când Mozart lasă solistul să improvizeze cadența concertului, el de fapt insistă ca solistul să fie mai mult decât un executant; el trebuie să aibă ceva dintr-un compozitor și de aceea trebuie pregătit să colaboreze inteligent³.

Colaborarea cu publicul. Expresia implică atât artistul, cât și publicul său, ea fiind ceea ce artistul include în opera sa și, în același timp, ceea ce publicul simte la contactul cu opera de artă⁴. Deși s-ar putea crede că funcția publicului este doar aceea de receptor, lui îi revine o parte din creația propriu-zisă a lucrării de artă.

Exemplul dat de Collingwood este cel al unei repetiții de teatru. În cadrul repetiției, actorii nu interpretează o piesă, ci anumite acțiuni care vor deveni o piesă doar în momentul în care publicul va fi prezent în sală. Publicul va fi un fel de cutie de rezonanță pentru ceea ce se întâmplă pe scenă. Activitatea estetică în acest caz nu este doar o activitate a autorului împreună cu actorii, care poate fi efectuată în absența publicului.

¹ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 318.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 321.

⁴ Cf. J. Hospers, *op.cit.*, p. 157.

Este o activitate în care publicul este partener. Acest lucru este simțit din plin de către interpreți sau actori. Ei contează pe reacția publicului lor, care nu este un receptor pasiv al felului în care ei interpretează, ci care, prin receptarea lor, determină felul în care va continua interpretarea. Această situație este mai greu de realizat în cadrul literaturii. "Tiparnița separă scriitorul de publicul său și favorizează neînțelegerile dintre ei"¹.

Activitatea estetică este o activitate a gândirii în forma conștiinței, care convertește în imaginație o experiență care, dincolo de convertire, este senzorială. Această activitate este o activitate comună, care aparține unei întregi comunități. În această activitate sunt implicați toți artiștii, interpreții care contribuie la definitivarea lucrării de artă și publicul, care, prin reacție, influențează în egală măsură desfășurarea interpretării. În acest fel, artistul stabilește relații de colaborare cu o întreagă comunitate formată din colegi de breaslă, interpreți și publicul căruia i se adresează.

Rolul artistului - Această colaborare necesară pentru elaborarea operei de artă subliniază încă o dată rolul important al artei și al artistului în cadrul comunității. Activitatea artistică nu mai implică doar artistul. Arta, ca expresie a emoțiilor membrilor comunității, devine o manifestare care nu se poate desfășura izolat. Ea nu mai privește doar artistul, ci toată comunitatea. Artistul nu mai este personajul ciudat, eventual neintegrat social, care trăiește solitar, departe de societate și frământările ei. El are acum o datorie față de comunitatea în care trăiește, aceea de a o ajuta să aducă la lumină emoțiile care nu pot fi exprimate. "Arta este medicamentul comunității pentru cea mai rea boală a minții, coruperea conștiinței"².

De fapt, întreaga concepție a lui Collingwood legată de artă are ca punct central raportul dintre artă și societate. *The Principles of Art* se încheie cu o pledoarie pentru rolul de tămăduitor al artistului. Artistul este un fel de profet³, care oferă drept remediu, lucrările sale. Exemplul discutat este cel al poetului T. S. Eliot. Poemul *The Waste Land* este considerat de către Collingwood reprezentativ în acest sens. Prin intermediul acestui poem, care înfățișează degradarea afectivă umană în goliciunea ei, este dată măsura societății contemporane. Această imagine a societății este ignorată de către componenții săi, care nu ar avea curajul sau nu ar putea să exprime ceea ce simt.

Singura soluție care mai poate fi pusă în aplicare este cea pe care o oferă artistul prin munca sa.

Rezultatul activității sale nu este nici amuzament, nici magie, ci doar pură exprimare a emoțiilor pe care și el le simte împreună cu cei în mijlocul cărora trăiește. Rezultatul activității sale este artă propriu-zisă, nu artă falsă. Trebuie reamintit faptul că înainte de a-și exprima emoția artistul nu știe ce este acea emoție. Înainte de a crea, el este în aceeași situație ca și ceilalți. "Ceea ce îi este specific artistului este faptul că nu-și poate formula problema; dacă ar fi putut, ar fi exprimat-o și opera de artă nu ar mai fi apărut"⁴. Sarcina lui este să obiectiveze, să întrupeze sentimentul, selectând dintr-o varietate de materiale pe cele care sunt deja încărcate cu o anume semnificație care, atunci când le contemplă, îi dau senzația a ceea ce el dorea să exprime⁵.

Considerații finale - În calitate de filosof și estetician, Collingwood acordă în lucrarea sa mai multă atenție decât un critic obișnuit unor probleme ca: intenția artistică, definiția artei⁶. Deși scopul proiectului său estetic este să se concentreze asupra conceptului de artă în general, multe dintre exemplele folosite sunt luate din literatură. Chiar și în lucrarea sa din tinerețe, *Outlines of a Philosophy of Art*, Collingwood a introdus un comentariu la Hamlet⁷. În *The Principles of Art* interesul pentru literatură este cu atât mai mare cu cât perioada anilor '30 este plină de creații literare care par să fie exact tipul de operă de artă descris de Collingwood. În nici un alt tip de artă interesul pentru exprimarea emoțiilor nu pare să fie mai puternic decât în cadrul literaturii. Deși menționează mai mulți autori, Collingwood revine mereu, așa cum am văzut, la T. S. Eliot, al cărui poem, *The Waste Land*, face obiectul concluziilor finale ale lucrării.

Prezentarea acestui poem și a artistului din spatele lui reprezintă o aplicație clară a teoriei dezvoltate pe parcursul cărții. În acest exemplu apar toate elementele necesare unei opere de artă autentice, scrise de un autor autentic. Poetul caută să exprime emoții pe care le împărtășește cu comunitatea în care trăiește. Comunitatea are nevoie de el și de arta lui pentru a-și conștientiza emoțiile și pentru a-și vindeca boala care o macină.

Collingwood a avut parte de nenumărate obiectii la cele scrise. Multe dintre acestea i-au fost aduse încă din timpul vieții, dar nu l-au împiedicat să scrie ceea ce a avut de spus. Nici unul dintre criticii contemporani lui nu s-au bucurat de vreo replică din partea sa. Toate lucrările au fost scrise cu certitudinea

¹ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 323.

² R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 336.

³ Artistul este profet nu în sensul că spune dinainte ce va urma, ci în sensul că arată comunității, cu riscul de a-i provoca neplăceri, "secretele sufletului ei". *Idem.*, p. 336.

⁴ R.G. Collingwood, *The Idea of History*, p. 314.

⁵ V. Tomas, *op. cit.*, p. 44.

⁶ P. Smallwood, "The True Creative Mind": R. G. Collingwood's Critical Humanism", p. 308.

⁷ "Obiectul, în cazul artei, este unul imaginar. Noi nu îl cunoaștem pe Hamlet, doar ni-l imaginăm". *Idem.*, p. 306.

că tovarășii de breaslă nu vor fi de acord cu ele¹. După cum am văzut, Collingwood a rezonat mai mult cu gânditorii italieni (cu Gentile era chiar prieten). Această situație în contextul filosofic contemporan este importantă pentru înțelegerea operei lui Collingwood. În particular, în ceea ce privește *The Principles of Art*, sunt esențiale, de asemenea, motivul apariției cărții și situația artistică a vremii descrise la începutul acestui

studiu. Spre deosebire de alte teorii estetice, care au în vedere arta în general, cea a lui Collingwood este una aplicată la arta anilor '30. O eroare frecventă care apare în aprecierea lucrării lui Collingwood este aceea că se ignoră intenția explicită a autorului: “Tot ce apare în această carte a fost scris cu certitudinea că are o aplicare practică, directă sau indirectă, la condiția artei engleze din anul 1937”².

¹ Tendințele contemporanilor nu l-au atins pe Collingwood, fapt care a atras după sine numeroase divergențe.

² R.G. Collingwood, “Preface”, în *The Principles of Art*, p. vi.