

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L. CARAGIALE” BUCUREȘTI**

REZUMat

TEZĂ DE DOCTORAT

**Procesul creator specific artelor vizuale
din perspectiva psihologiei artei**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr.arh. Gheorghe Bălășoiu

DOCTORAND:

Ionel Stoicescu

2018 *CUPRINS*

Argument (Cuvânt înainte)	pag. 6
Capitolul I.	
Noțiunea de creativitate și creație în teoria artelor vizuale.	
Stadiile procesului creator	pag. 8
1. Creativitatea	pag. 9
1.1. Definirea creativității	pag. 11
1.1. Raportul creativitate – non-creativitate	pag. 14
2. Scurtă istorie a ideilor despre procesul creator și artist	pag. 15
2.1. Antichitatea	pag. 15
2.2. Evul Mediu	pag. 22
2.3. Renașterea	pag. 24
2.4. Manierism și Baroc	pag. 25
2.5. Autonomizarea esteticii	pag. 27
2.6. Psihanaliza și psihocritica	pag. 28
3. Stadiile procesului creator	pag. 34
Capitolul II.	
Psihologia artei.	

Imaginația, sursă a creativității în artele vizuale

1. Psihologia artei pag. 40
2. Imaginația pag. 47
 - 2.1. Teoria despre imaginație înainte de Romantism pag. 50
 - 2.2. Teoria romantică despre imaginație pag. 55
 - 2.3. Teoria modernă despre imaginație pag. 62
 - 2.3.1. Perspectiva filosofică pag. 63
 - 2.3.2. Perspectiva psihologică pag. 68
 - 2.4. Imaginație și memorie pag. 71

Capitolul III.

Raportul creativitate/non-creativitate.

Cultura de masă și kitsch-ul

1. Raportul creativitate/non-creativitate pag. 82
2. Cultura de masă pag. 85
3. Kitsch-ul pag. 89
 - 3.1. Etimologia, tipologiile și principiile conceptului de kitsch pag. 89
 - 3.2. Kitsch-ul și repetitivitatea pag. 101
 - 3.3. Cultura obiectelor și obiectul kitsch pag. 103
 - 3.4. Camp sau aristocrația kitsch-ului pag. 106

Capitolul IV.

Creativitate, originalitate, valoare, succes

1. Creativitate și Originalitate	pag. 114
1.1. Definirea originalității	pag. 114
1.1. Raportul creativitate-originalitate	pag. 114
1.2. Raportul originalitate-imitație	pag. 118
1.3. Treptele originalității în artă	pag. 119
1.4. Raționalitatea creativității	pag. 121
1.5. Autenticitate în artă	pag. 121
1.6. Reproductorile în artă	pag. 123
1.7. Suprasolicitarea originalității în epoca contemporană	pag. 124
Cele trei domenii ale creativității	pag. 128
1.8. Artistul	pag. 129
2.1.1. Motivația creativității	pag. 130
2.1.2. Inspirația în artă	pag. 131
2.1.3. Actul creator	pag. 133
1.9. Opera de artă, Obiectul de artă, Obiectul artizanal	pag. 136
2.2.1. Opera de artă	pag. 136
2.2.2. Obiectul de artă	pag. 139
2.2.3. Obiectul artizanal	pag. 141
2.3. Receptarea operei de artă	pag. 142
2.3.1. Artă ca mijloc de comunicare prin semn	pag. 143
2.3.2. Avangarda artistică a secolului XX	pag. 148
2.3.3. Citirea sculpturii	pag. 159
2.3.4. Arhitectura și sculptura	pag. 167
2. Excelență în artă, succes, valoare	pag. 175
2.1. Excelență în artă	pag. 175
2.2. Succes în artă	pag. 175

2.3. Valoarea estetică a operei de artă	pag. 176
Filme dedicate universului artelor plastice	pag. 181

V. CONCLUZII	pag. 196
---------------------	----------

VI. BIBLIOGRAFIE	pag. 208
-------------------------	----------

CUVINTE CHEIE :

- **Proces creator**
- **Creativitate**
- **Psihologia artei**
- **Cultura de masa**
- **Kitsch**
- **Obiectul de artă**
- **Avangarda artistică**
- **Arhitectura**
- **Sculptura**

Argument (Cuvânt înainte)

Creativitatea a ajuns în ultimele două decenii un termen tot mai utilizat (dacă nu cumva suprautilizat). Există industrii care își asociază numele cu creativitatea, întreprinderi sau chiar guverne doresc să fie etichetate drept creative.

Creativitatea pare să fie un instrument invizibil cu care se produc obiecte, se rezolvă probleme sau se inovează. De aceea, artiștii, dar și oamenii de știință îl folosesc cu succes să creeze opere de artă, diferite produse sau teorii. În

special în civilizațiile europene creația este apreciată când este considerată “originală”, adică atunci când stă la origini, atunci când este primul exemplar dintr-o serie. De aceea societățile occidentale au instituționalizat importanța originalității prin crearea legilor “proprietății intelectuale”. Dar se poate observa cum creativitatea este legată și de percepție, de statutul la care un anumit artist a ajuns.

Un alt aspect interesant legat de creativitate este cel al influenței audienței, a receptării artei de către consumator. Există o tendință în a considera mai credibil un artist care se abate de la normele sociale, un artist care este mai degrabă “ciudat”. Excentricitatea a devenit un atribut al artiștilor în Renaștere, atunci când au devenit pentru prima oară celebri. Istoricul de artă Giorgio Vasari se plângea deja în anul 1550 de “nebunia” și “sălbăticia” tinerilor artiști față de cei din generația anterioară prerenășterii. În epoca romantică artiștii credeau cu tărie că gândirea rațională ucide impulsul creativ. De aceea, poetul înfometat sau alcoolic era considerat mai creativ decât cei care considerau creativitatea un meșteșug și se comportau ca atare. Această prejudecată supraviețuiește până în zilele noastre.

Acum câțiva ani, atunci când societatea a fost cuprinsă de ceea ce numim o criză economică și comenzile de artă s-au împușinat, am hotărât să investighez posibilele răspunsuri la aceste întrebări, într-un cadru instituționalizat și rezultatele cercetării să le transform într-un doctorat.

CAPITOLUL I.

Noțiunea de creativitate și creație în teoria artelor vizuale. Stadiile procesului creator

Fiecare artă presupune mijloace specifice de exprimare și o altă tehnică de realizare, însă itinerariul creativ pe care îl parcurge creatorul ei este eminentemente similar. Orice artă înseamnă definirea unei forme de exprimare, determinate de clasarea operei într-o artă, într-un gen, și în funcție de normele culturale ale momentului respectiv.

Artele se îndreaptă spre percepția prin simțuri, iar acestea sunt în legătură cu manopera și numai prin intermediul acesteia pot releva opera ulterioară. Punctul acesta

de inserție nu poate fi dat la o parte sau schimbat, fiind similar cu mici variable tuturor domeniilor artei. Simțurile nu mijlocesc nici elementul sufletesc, nici viața, ci doar ceea ce este exprimat prin materie.

Subiectul producerii artei nu a atins gradul deplin de atenție pe care îl merita din partea cercetătorilor sau uneori a fost privit cu destulă suspiciune din cauza numărului mare de imponderabilitate pe care le conține. Începând de la Platon, creativitatea a fost considerată un subiect demn de interesul filosofie, iar investigarea lui a jucat uneori un rol major în estetică, dar în epoca noastră el a fost subestimat.

Operele de artă, spre deosebire de obiectele naturale, sunt lucrări, adică produse ale unei faceri. Iar arta este în general considerată a fi practica umană care exemplifică cel mai bine creativitatea. Există o lungă tradiție a analogiei artistului cu Dumnezeu Creatorul. Se pare chiar că aceasta a fost marea analogie care a influențat cel mai profund gândirea despre artă începând din epoca clasică. Deși nu toate, dar în mod sigur majoritatea operelor de artă, nu sunt creative, concepția că există o conexiune specială între artă și creativitate este independentă de această afirmație. Ea merită o cercetare mai atentă din punct de vedere estetic și teoretic, mai ales că se consideră că un termen esențial în evaluarea operelor de artă este acela de creativitate.

Unul dintre motivele pentru care subiectul creativității a fost neglijat de scrierile estetice, rezidă în influența curentelor formaliste, structuraliste și post-structuraliste care au dominat a doua jumătate a secolului XX. Îndepărtarea de cercetarea facerii/producerii artei a mai fost determinată și de reticența față de abordarea biografică a operei de artă manifestată de mulți critici. S-a considerat că versiunile criticii biografice bazate pe existențialism, hermeneutică și fenomenologie trebuie ocolite și că singura abordare științifică este cea bazată pe textul terminat sau pe alte structuri inerente și relevante din punct de vedere artistic. Un lucru simptomatic este faptul că nu s-a făcut nicio deosebire între text sau structură și opera de artă. Datele despre proveniența textului au fost lăsate deoparte, mai ales atunci când asemenea date se refereau la psihologia „intimă” a creatorului, despre care s-a considerat că este imposibil de cunoscut sau este irelevantă.

Direcțiile filosofice intenționale care au început să câștige teren la sfârșitul secolului XX, au readus în discuție importanța ideii că operele de artă fac parte din categoria acțiunilor. În acest sens, este simptomatic faptul că o grupare artistică importantă

din anii '50 s-a autointitulat „action-painting”. A devenit un loc comun imaginea lui Jackson Pollock, imersat în interiorul suprafețelor pânzelor sale supradimensionate și producând pictura printr-un adevărat balet ritualic în jurul lor sau planând deasupra lor. Dar, în ciuda acestui interes revigorat pentru operele de artă ca obiecte produse, ca acțiuni intenționale sau ca performance-uri, subiectul creației, în mod special sub aspectul creativității, nu s-a bucurat de importanța pe care a meritat-o.

Termenii de creație și creativitate raportați la artă au constituit un subiect de interes atât pentru filosofi și psihologi cât și pentru esteticieni și critici ai artei. Din această ramificare a perspectivelor din care au fost privite creația și creativitatea, reținem faptul că pentru înțelegerea lor pertinentă trebuie, pe de o parte, clarificat la ce se referă cei doi termeni și, pe de altă parte, care este modelul pe care se bazează analiza lor.

Psihologul francez Henri Delacroix în *Traité de psychologie*, analiza sintetic această calitate indispensabilă a creativității. „Semnificația, inteligibilitatea, lucrează asupra memoriei imediate, ca și asupra memoriei mai târzii. Puterea de reținere spontană se complică prin atenție și elaborare. Atenția subliniază și întărește amintirea. Inteligența analizează, asociază, clasează, asimilează; studiul mărturiei, de pildă, comparația mărturiei târzii cu mărturia imediată ne va arăta o simplificare și o sistematizare crescândă. Din acest moment putem distinge între memoria brută sau mecanică și memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică constă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reține în starea lor brută. Memoria inteligentă construiește o schemă, le substituie un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul și permite reconstituirea seriei întregi. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta. Amintirea inteligentă este trecerea de la schema logică la reprezentările concrete.”

Intuitivitatea artistului este puternică și bogată iar mărturiile în acest sens abundă în istoria artei. Între percepție, amintire și gândire, există o relație reciprocă și continuă, ele fiind mereu impregnate cu elemente reprezentative puternice. Bogăția percepției artistice, acuitatea ei este capabilă să prindă cele mai fine nuanțe pe care apoi artistul le transformă în reprezentări.

Eugene Fromentin a arătat cât de mult datora Rubens observației și reproducerii realității care îl înconjură: „Natura era marele și neistovitul repertoriu al lui Rubens... El privea, se informa, copia sau traducea din memorie cu o siguranță a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieții curților, al vieții bisericilor, al străzilor, al fluviului,

se imprima în acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai ușor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru și cu cea mai izbitoare culoare a sa; așa că, în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decât cadrul și punerea în scenă. Operele sale sunt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul reglează ordinea desfășurării, pune decorurile și creează rolurile, în timp ce viața reală oferă actorii”.

Primii care au emis judecăți de valoare și au analizat statutul artistului precum și procesul prin care se naște obiectul artistic au fost filosofi din antichitatea clasică greacă.

Xenofon considera că procedura creatoare este selectivă și combinatorie. În natură lucrurile sunt astfel încât frumosul se află risipit în ele. Artistul acționează ca un corector al naturii, el adunând părțile risipite și dându-le coerență. Creația este imitație, inspirație și procedură tehnică prin care are loc un proces de tipizare și abstractizare. În general se considera că actul creației nu este *ex nihilo*. Acolo unde artistul acționa ca un posedat, ceea ce producea nu este ceea ce nu a mai existat, ci era o realitate cu care avea contact în inspirație, cu o realitate care preexista. Ea putea fi lumea Ideilor (ca în dialogul *Ion*, de Platon) sau putea fi realitatea imediat prezentă, sesizată în aspectele ei incomplete, parțiale, conjuncturale. În gândirea antică există o anumită solidaritate problematică între modul de a concepe creația și modul de a concepe obiectul artistic, de unde derivă sensurile conceptului de *mimesis*.

Platon vorbea despre un fenomen de *impersonare*, care avea conotația de substituție ca persoană altcuiva, și care era aplicat analizei artei rapsodului. De fapt, Platon dezvoltă în teoria sa, care se referea la artele poetice și dramatice, la problema *inspirației*. Ion crea nu pe baza unei științe, ci pe baza unui contact entuziastic, prin intermediul răpirii prin care rapsodul își pierde rațiunea și care putea fi un contact cu lumea Ideilor. Procedura creatoare însemna astfel o aptitudine de a te identifica cu alte persoane, o ieșire din sine și adoptarea unei structuri diferite fără ca această versatilitate caracteriologică să posede o restricție morală. Atitudinea lui Platon avea în mod evident o conotație negativă, căci ea devalua actul artistic. În același timp, se mai poate citi și o separare a artei de tehnică și știință, care sesizează de fapt specificitatea ireductibilă a operei de artă.

La Aristotel, se introduce o distincție între lucrurile care posedă existență naturală, adică au cauza în ele însele, și lucrurile care posedă o existență artificială, adică au cauza în exterior, în *technitos* care le produce. Tot la Aristotel se dezvoltă conceptul de *poiesis*, cu

sensul de *a face*, care în modernitate s-a încărcat cu sensul de *a crea*, sau de *proces creativ*.

Problematika *catharsis*-ului, dezvoltată de Aristotel, precizează faptul că acest proces are o caracteristică homeopatică pentru că nu limpește decât conflictele provocate de opera de artă. Într-o interpretare modernă făcută de Cesare Brandi, *catharsis*-ul este raportat mai ales la procesele de transformare suferite de artist în timpul actului creației. Procesul de clarificare interioară cunoaște momentul limpezirii în clipa finalizării obiectului artistic.

Poetica lui Aristotel concentrează problematica domeniului artistic într-o anumită zonă prin modul în care utilizează conceptele. Aici, se face o distincție între diferitele moduri de producție. Modul de *a fi* al lucrurilor, atunci când trec din starea de virtualitate în starea de existență, adică de la materie la formă, este numit de Aristotel *acțiune*. Lucrurile devin conform artei, naturii sau întâmplării, dar ele mai pot deveni și conform artei, naturii și gândirii. În acest context se face și distincția între domeniile care se ocupă de devenire, de cunoașterea prin devenire și cele care se ocupă de cunoașterea lucrurilor care nu devin.

Techné este o cunoaștere prin devenire, în timp ce științele se ocupă de domeniul lucrurilor stabile în sine. Conceptul de devenire presupune ceva care există în potență înainte de a fi în act. Astfel, în *Metafizica*, Aristotel considera că *actul* este existența în potență. Devenirea este de diverse feluri: devenirea naturii, unde principiile există în interiorul ei; devenirea conform unor tehnici productive, care-și are principiul în afara lucrului. Astfel, rolul artistului este acela de a transforma în act ceea ce există în potență în lucru sau a transforma în act ceea ce există în potență în mintea lui.

Aristotel se referă apoi la *tragedie* pornind de la raportul dintre *formă și materie*. El dezvoltă conceptul *devenirii* în raport cu materia și forma. Pentru ca lucrurile să *devină*, ele trebuie să devină din *ceva*, dintr-un *substrat*, care este *materia*. De asemenea, ele trebuie să aibă o *țintă* a devenirii, care este *forma*. Materia devine numai prin formă, pentru că ea este ceva care nu posedă *determinări*, nu are *calități* și acestea i se atribuie. Ea posedă aceste determinări numai în măsura în care este *informată*. Conjunția dintre formă și materie este o creștere organică care posedă legea sa internă, o lege naturală, sau posedă o lege venită din afară, o lege artificială. Faptul că această devenire este dictată nu înseamnă că obiectul se comportă altfel decât un tot organic. Lucrului artificial i se aplică criteriile lucrului natural.

Se cuvine să mai subliniem faptul că în gândirea filosofică greacă a existat și o concepție foarte structurată despre imagine, care pornește de la o formulare platoniciană și este apoi dezvoltată de celelalte direcții filosofice.

Se considera că există două categorii de imagini: *eikastice* și *fantastice*. Imaginile *eikastice* erau caracterizate de faptul că ascultă de criteriile numărului, ordinii și măsurii, mărimi nesuscetibile de schimbări. Ele erau mai aproape de o conexiune cu arhetipul, o imagine care nu posedă capacitatea de modificare și astfel, nu era supusă fluctuațiilor. Imaginile *fantastice* sesizau aparența dintr-un unghi de vedere definit, adică, obiectul trebuia să pară că are dimensiuni corecte, neavându-le în realitate. Astfel, artistul proceda ca sofistul, pentru că uza de persuasiune. Obiectul era obiectivitate și se baza pe iluzionism. Artistul destabiliza realitatea tot așa cum poetul destabiliza psihicul. Aceste idei sunt exprimate de Platon în dialogurile *Ion*, *Hippias Maior*, *Banchetul*, *Fedru*, *Sofistul*.

În Evul Mediu se produce o deplasare în gândirea estetică, în primul rând pentru că se pornește de la doctrina creștină, care este fundalul ideologic dominant. Despre arte se gândește ca despre activități practice, ca despre o cunoaștere a unor reguli aplicate unei materii determinate, în vederea transformării ei.

Are loc o ierarhizare a artelor pornind de la această noțiune de facere. Există creație divină, o creație *ex nihilo*, creația naturii și creația umană. Divinitatea creează în mod firesc, este o creație perfectă fără știrbire. Natura este ceea ce a fost creat și creează. Ea actualizează niște virtualități create de divinitate. Omul nu creează, ci doar transformă niște lucruri deja create. El transformă lucrurile în trei feluri: prin imitarea formei, a producădurilor și a arhetipurilor. În acest fel, omul ocupă un loc subaltern. Din acest motiv, în Evul Mediu se pune accentul pe stăpânirea regulilor prin rațiune. Astfel, practica artelor este ridicată la rangul unor acțiuni raționale.

În Renaștere începe să se accentueze poziția care consideră artistul ca un deținător al unor abilități înnăscute, ce însă trebuie perfecționate prin cunoaștere. Este o temă recurentă atât la Leonardo da Vinci, cât și la Albrecht Dürer sau la alți artiști ai timpului. Astfel, se pune și mai accentuat problema relației dintre știință și artă.

Teoreticienii Renașterii avansează în înțelegerea procesului creativ concentrându-se pe conceptul de compoziție. El este subsumat conceptului de invențiune, care înseamnă priceperea de a găsi singur, de a alege. Din acest motiv se consideră că, arta trezește deopotrivă perspicacitatea critică și perspicacitatea vederii.

Invențiunea face posibil recursul la imaginație, dar imaginația nu trebuie să iasă de sub controlul naturii.

În Manierism se produce și o ruptură între concepție și realizare, prin care se privilegiază momentul concepției mentale și se plasează procesul de realizare pe un plan secund. Tot acum, se dezvoltă și ideea de epigonism, căci artiștii manieriști există în umbra modelelor absolute ale Renașterii.

Manieriștii introduc în istoria imaginii dimensiunea onirică prin caracterul metamorfotic al formelor. Astfel, frumosul este definit ca mutabilitate.

În secolul al XVI-lea Biserica va interveni din nou în formularea imaginii, atunci când Conciliul din Trento va stabili funcțiile acesteia. Este accentuată relația cu retorica, pentru că se consideră că imaginea trebuie să fie un instrument de persuasiune. Se pune din ce în ce mai mult accentul pe facultatea fanteziei, care este configurată ca o facultate de sine stătătoare, ca locul unde se elaborează imaginile.

Psihanaliza se va canaliza asupra caracterului creator al inconștientului, dar a existat întotdeauna riscul absolutizării care elimină celelalte surse ale creativității. În lucrarea *Introducere în psihanaliză* și în *Studii despre artă*, Freud își dezvoltă această concepție. El circumscrie în zona creațiilor inconștientului *actele ratate* (gluma, lapsusul, visul).

Opera de artă este o posibilă ieșire din amenințarea nevrozei. Prin această aserțiune se ridică întrebări care persistă în teoria artei, pentru că nu înțelegem care este mobilul care duce la opera de artă și nu la vis, la vis și nu la opera de artă.

Între psihanaliză și artă există o legătură care nu privește pe cititor, ci pe creator. Această idee a fost mult investigată de suprarealism. Se știe că André Breton, conducătorul grupării, a avut legături și contacte cu Freud. Acesta s-a arătat sceptic față de șansele unui curent care pornea conștient de la premise psihanalitice. Simțea că este fals un asemenea demers și că el putea produce oprirea la un nivel superficial al creației.

Carl Gustav Jung, continuatorul lui Freud, lansează un concept nou - *inconștientul colectiv*. Prin acest concept el se referă la o zonă inconștientă, comună tuturor popoarelor. Dacă inconștientul individual se concretizează în vis, cel colectiv se concretizează în mit (numit de Jung *visul popoarelor*), creație spontană de structură onirică a unei colectivități. Astfel se explică unanimă acceptare a convențiilor mitului.

Creativitatea nu este instantanee, deși uneori imaginea sau ideea artistului par a se impune de la sine, creativitatea este un proces, un drum, iar analiza acestui traseu presupune identificarea etapelor parcurse până la rezultatului final, al operei de artă. “Procesul creator presupune acțiunea declanșată în psihicul artistului utilizând creativitatea ca mijloc de soluționare a unei probleme cu două necunoscute: rezultatul și mijloacele rezolvării”.

A fi creator, înseamnă a fi capabil de a schimba de mai multe ori registrul de funcționare în timp ce travaliul creației avansează și de a rămâne în același registru atâta timp cât el este potrivit. Acest lucru presupune o anumită libertate de joc între subsistemele psihice bine diferențiate și bine afirmate.

Există direcții în cercetările psihanalitice contemporane care vorbesc despre existența a trei stadii de desfășurare a procesului creator: *visul* (stadiul inspirației), *doliul* (stadiul concepției, al elaborării proiectului), *creația* (stadiul materializării și finalizării operei). Ele sunt stadii de criză ale psihicului în cadrul psihanalizei procesului creator, reclamând rezolvarea într-un mod sau altul, având ca efect reechilibrarea psihicului.

Savantul C.W.Taylor pune accent pe nuanțe, identificând cinci forme ale nivelurilor creativității, ce pot fi reprezentate printr-o piramidă a cărei bază o constituie primul nivel și anume creativitatea de expresie. Este treapta pe care se află cel mai mare număr de persoane, ce descrește cu cât urcăm spre vârful piramidei.

1. Creativitatea de expresie este primul și cel mai elementar nivel, ce ține de nevoia umană de a-și exprima grijile, fricile, bucuriile, prin cuvânt, imagine sau gest.
2. Creativitatea procesuală caracterizează personalitatea artistului, a modului în care el percepe lumea, a iscusinței și priceperii de care dă dovadă în executarea unor lucrări abil realizate, fără a fi neapărat originale.
3. Creativitatea inventivă care presupune selectarea și recombinația ingenioasă a unor elementele cunoscute într-o nouă structură.
4. Creativitatea inovativă înseamnă produce lucrări noi și originale, corespunde noțiunii de talent, presupune realizarea unor opere marcate de har.
5. Creativitatea emergentă presupunând a realiza ceva revoluționar în domeniul respectiv. În psihologia tradițională îi corespunde noțiunea de geniu.

CAPITOLUL II.

Psihologia artei.

Imaginația, sursă a creativității în artele vizuale

Psihologia artei nu trebuie considerată un domeniu de cercetare autonom, deoarece prin natura instrumentelor pe care le utilizează, precum și datorită specializării celor care activează în această direcție, câmpul ei de acțiune apare ca o zonă de graniță și de interferențe multidisciplinare. În esență, obiectul de studiu al psihologiei artei este descifrarea proceselor psihologice specifice (percepție, imaginație creatoare și imaginație afectivă, gândire creatoare, la nivelul artistului și al spectatorului) care stau la baza actului artistic și a experienței estetice.

La rândul ei, istoria artei a cunoscut încă de la început, adică odată cu celebra lucrare a lui Giorgio Vasari *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, tendința de a ordona din perspectiva artiștilor, priviți ca indivizi înzestrați excepțional, multitudinea de date oferite de practica artistică. Domeniul istoriei artei este așadar dezvoltat la început de artiștii care cumulează funcția creatorului și pe cea a comentatorului. Aflată în stadiul incipient, disciplina integrează direcții care ulterior vor deveni domenii de cercetare autonome, critica de artă și istoria artei. La rândul lor, aceste discipline se vor dezvolta în raport cu unul sau altul dintre factorii determinanți care creează universul estetic: artistul, opera și

spectatorul.

Roland Barthes a demonstrat că, în postmodernitate, prin abolirea noțiunii de autor, opera a început să apară ca o entitate autonomă care se autogenerază și, mai ales, care își contemplă propria ei generare, sau devine una cu ea. Astfel, procesul „creator” a luat locul operei finite. La sfârșitul secolului al XIX-lea, se cristalizează o direcție teoretică derivată din așa numita teorie a „purei vizualități”. Fenomenul cel mai semnificativ la acest început de drum este faptul că istoricii artei abordează o perspectivă psihologică nu atât în raport cu *poietica*, cu actul producerii operei, ci mai ales cu procesul receptării.

În lucrarea *Principii fundamentale ale istoriei artei* opune forma renașcentistă celei baroce elaborând cinci perechi de concepte antitetice: linear-pictural, reprezentare plană-profuzime, formă închisă-formă deschisă (care este opoziția fundamentală), multiplicitate-unitate, claritate-neclaritate. Promotor al istoriei artei fără nume, nu a personalităților ci a marilor structuri formale, autorul este un agent al spiritului formal.

Opoziția formă închisă-formă deschisă este specifică gândirii filosofice germane și derivă din dihotomia stabilită de Nietzsche între apolinic și dionisiac.

Modul în care reușește să deschidă teoria purei vizualități printr-o angrenare mai largă în istoria artei, analizele plastice în care o lectură amănunțită a morfologiei monumentului este subsumată principiului de largă respirație, toate aceste elemente constituie valoarea lucrării lui Wölfflin.

O altă importantă figură în dezvoltarea psihologiei artei a fost Wilhelm Worringer (1881-1965), care a produs primele justificări teoretice pentru arta expresionistă. După ce a studiat la Leipzig cu Theodor Lipps și Georg Simmel, și-a susținut examenul de doctorat în 1907 cu lucrarea *Abstracție și intropatie*. Au urmat apoi lucrările *Geneza și natura goticului*, *Elenism și goticism* (spirit elenic - spirit gotic).

Direcția pe care se înscrie Worringer, în același registru cu Wölfflin, încearcă să stabilească mari tipuri morfologice culturale. Curentul s-a manifestat cu precădere în gândirea germană care avea tendința să opereze cu concepte paralele. Astfel, și tipologizarea culturii făcută de Worringer poate fi așezată în continuitatea celei construită de Nietzsche prin conceptele antitetice apolinic și dionisiac.

Această direcție va fi dezvoltată de filosofii din școala germană. În *Declinul Occidentului*, lucrare publicată în 1922 Oswald Spengler va introduce o a treia variantă față de cele două concepte, fausticul.

Spengler insista pe o sistematizare a filosofiei culturii și mai ales pe teoria

concordanței dintre sentimentul spațiului și aspectul stilistic al unei epoci. Teoria lui derivă din concepția lui Riegl, care utilizase în demonstrațiile lui modelul arabescului.

Pe aceeași linie se plasează Lucian Blaga care introduce o nouă categorie spațială: spațiul mioritic.

Psihologia artei s-a dezvoltat în două direcții diferite:

- *O psihologie structurală* a artei, care s-a concentrat pe aspectele structurale ale percepției artei prin formă și organizare, așa cum sunt aceste noțiuni înțelese din punctul de vedere al purei vizualități și al psihologiei gestaltiste. În cadrul acestei direcții au fost accentuate structura operei și percepția vizuală.
- *O psihologie funcțională*, care a pus accentul pe artă ca proces creativ, reprezentând aspectele funcționale sau dinamica mentală a artistului, conținutul, mai curând decât forma, și care utilizează instrumentele analitice puse la dispoziție de psihanaliză și fenomenologie. Ambele direcții pot fi la fel de importante și se pot completa una pe alta într-o psihologie conceptuală a artei.

Asemeni tuturor termenilor care au intrat în centrul de interes al cercetării academice, conceptul de imaginație cunoaște o puternică emergență în studiile culturale, antropologice, critice de astăzi. Problema cu care se confruntă în primul rând această direcție a cercetării, este natura stratificată și divergentă pe care o prezintă structura semantică a termenului. Acumulările de sens care persistă în anumite direcții ale cercetării, stau mărturie pentru configurația paradigmatelor cognitive ale altor secole care, uneori, intră în coliziune cu noile aspecte venite din planul pragmatic, din utilizările comune sau din cele teoretice ale secolului XX.

Elaborarea imaginilor și ideilor noi se realizează cu ajutorul operațiilor de analiză și sinteză. Prin analiză imaginile, ideile, cunoștințele de care dispunem sunt descompuse, iar prin sinteză sunt reorganizate în alte structuri. Există diferite *procedee ale imaginației*.

În cazul **imaginației neintenționate** imaginile și ideile noi apar fără să vrem, fără să ne fi propus acest scop. Imaginația neintenționată are trei forme mai importante: Asociațiile imaginative spontane, reveria și visele din timpul somnului asociațiile imaginative spontane: în timpul activității sau a unor conversații imaginile și ideile se pot combina în mod spontan, fără să vrem și în mintea noastră apar dintr-o dată imagini sau idei neașteptate.

Imaginația preponderent intenționată are două forme: imaginația reproductivă și creatoare. Imaginația reproductivă constă în formarea imaginii unor obiecte, situații, evenimente pe care nu le-am perceput direct, dar despre care obținem informații indirect, din cărți sau din discuții.

Kant este primul filosof care discerna o funcție dublă a imaginației, pe care o consideră atât sub aspectul ei creativ, cât și sub aspectul reproductiv. Ca forță a intuiției, chiar și atunci când obiectul nu este prezent, imaginația poate fi productivă sau reproductivă. Această separație, pe care o face Kant, este de natură să delimiteze mai precis calitatea originală a imaginației productive, facultate primordială a oricărui proces creator, fie el artistic sau din domeniul filosofic și științific. Ca facultate reproductivă, imaginația este doar un factor de restabilire a unui raport cu o intuiție empirică anterioară. Ea este o facultate secundară, uneori necesară, dar niciodată productivă.

Mai mult, descrierea făcută imaginației de Kant ca „rădăcină comună” a întregii noastre cunoașteri și identificarea ei de către Schelling cu „poezia inconștientă a ființei”, vor avea un impact decisiv asupra întregii mișcări romantice.

Romanticii au moștenit de la Iluminism o concepție despre imaginație care implica trei funcții conexe:

- Imaginația era implicată în percepție, creând tipuri particulare de ordine și dând sens experienței;
- Imaginația era o magiciană a imaginilor născute în percepția trecută sau a imaginilor făcute prin combinarea în forme noi a elementelor din percepția trecută;
- Imaginația era legată de emoții, evocând răspunsuri, care nu erau prezente, ca și cum ar fi fost prezente.

Adversar declarat al teoriei imitației, care încă mai dăinuia în vremea sa, Charles Baudelaire este un adept al creației originale izvorâtă din sensibilitatea, imaginația și gândirea estetică a artistului care trebuie să fie credincios doar propriei sale naturi. Facultatea imaginativă se află în relație cu toate celelalte facultăți pe care le stârnește sau cu care se aseamănă atât de mult încât se confundă cu ele, rămânând însă întotdeauna identică cu sine. „Imaginația este regina adevărului, iar *posibilul* este una din provinciile adevărului. Ea este în chip pozitiv înrudită cu infinitul.”

Filosofii secolului XX au separat imaginația de imagine, așa cum cere utilizarea conceptului de imaginație instrumentată în epoca noastră, și au explorat implicațiile noi ale

acestei libertăți. Trebuie totuși observat că, confuzia care i-a stăpânit pe filosofi, în demersul cercetării lor, a fost una de care Coleridge și Wordsworth s-au eliberat de mult.

Jean Paul Sartre, Ludwig Wittgenstein și Gilbert Ryle au atacat fiecare, în moduri aproape similare, conceptul tradițional restrâns de imaginație, articulat în scrierile filosofice anterioare. Fiecare a subminat ideea că imaginația este o facultate sau o parte distinctă a minții, a cărei funcționare specială ar putea fi explorată. Faptul că numim anumite acte imaginative nu implică de la sine ideea că există un lucru în minte pe care l-am putea identifica ca imaginație. Toți au respins ideea că a imagina ceva înseamnă a „vedea” cu „ochiul minții” o imagine mentală sau o cvasi-imagine.

Concluzia filosofilor că imaginația este un fel de gândire care în general nu implică formarea de imagini în minte sau operarea cu și observarea cvasi-imaginilor din ochiul minții, a lăsat suspendată o întrebare la care psihologia secolului XX a încercat să răspundă.

Odată cu dezvoltarea psihologiei experimentale la sfârșitul secolului al XIX-lea, găsim un alt tip de cercetare față de cel al filosofilor, în problema imaginației. Sir Francis Galton a condus o direcție experimentală, care a pornit inițial de la un chestionar, pentru a defini gradul în care persoane diferite posedă forța de a vedea imagini cu ochiul minții. Defăimarea respectivă a tins să persiste în interiorul științei și poate chiar mai mult în interiorul psihologiei, care era dornică să fie considerată ca disciplină științifică. John B. Watson, părintele behaviorismului, considera fără sens încercările de a studia imaginația și imaginile mentale, care implicau comportamente nemăsurabile. Howard Gardner descrie următoarea istorie a imaginației în cercetarea psihologică: „Nu existau căi sigure în definirea experienței imagistice sau imaginare... Din acest motiv, imaginea fantomatică a fost exorcizată din psihologia academică respectabilă timp de o jumătate de secol”.

În epocile de la începutul culturii omenești, mitul, care era un instrument de cunoaștere, era în același timp un loc al manifestării unei activități imaginative. Mitul în sine este o mărturie despre o mare energie intelectuală și nu despre o infirmitate a minții. Asemenea activitate imaginativă dezvoltată era stimulată de nevoia de a-și aminti. În culturile orale oamenii cunoșteau doar ceea ce își puteau aminti.

Arta memoriei, pe care au dezvoltat-o grecii și romanii antici, urmați apoi de gânditorii medievali și renașcentiști, nu era o artă a recitării și reiterării, ci o artă a invenției. Era o artă prin care oratorul avea posibilitatea să se miște cu abilitate în arena dezbaterilor, să răspundă la întrebări și întreruperi ale discursului sau să întârzie asupra unei idei care îi apărea pe moment, fără să fie distras de la linia principală a subiectului dezbătut. Aceasta era prima calitate a „memoriei artificiale” în care era activ antrenat orice bun retorician.

Lucrările, azi foarte cunoscute, ale lui Frances Yeats, care abordează semnificația Artei memoriei, au avut în primul rând meritul de a atrage atenția asupra unei tradiții filosofice din secolul al XVI-lea pe care filosofii au ignorat-o mult timp. Studiile care au fost dedicate analizei operei sale au subliniat faptul că ea tratează un subiect cu o semnificație esențială: memoria în sens cultural.

Mai atentă la nuanțele textelor antice, medievale și renașcentiste, Mary Carruthers a observat că viziunea lui Frances Yates, prezentată în celebra sa lucrare *The Art of Memory*, deformează adevăratul sens al acestei arte. Arhitectura și memoria au fost profund legate încă din antichitate cu ceea ce era cunoscut sub numele de Arta memoriei. Elevii erau învățați să creeze spații imaginare pentru a depozita idei prin imagini-agent. Deși arhitectura era un mijloc pentru amintire, ea poate astăzi să beneficieze de avantajele memoriei pentru a-și construi calitățile ei.

La rândul lui, cinema-ul poate fi considerat și el analog amintirii și uitării. O situație reală este absorbită de creier/cameră, care procesează informația convertind-o în ceva diferit față de original. Informația poate fi uitată/stocată, dobândind și noi calități. Odată revelată în exterior, ei i se dă o nouă esență. O poveste devine amintire, alta devine un film.

În ambele procese, film și memorie, arhitectura joacă un rol important: ea este conținătorul și cadrul acestora. Și chiar dacă sunt reale, virtuale, magice sau inconștiente ele vor fi întotdeauna o prezență puternică și memorabilă în felul în care facem experiența lumii.

Capitolul III.

Raportul creativitate / Non- creativitate, Cultura de masă și kitsch-ul

Cei mai mulți cercetători ai creativității au definit-o prin doi termeni care au rămas neschimbați: originalitate/noutate și utilitate. Cu alte cuvinte, gândirea și comportamentul creativ trebuie să fie noi și utile. Este ușor de văzut de ce, în această definiție, nu este suficientă originalitatea, căci numai din perspectiva ei, nu s-ar putea distinge gândirea excentrică sau cea schizofrenică de gândirea creativă. De aceea, gândirea creativă trebuie să fie și utilă sau adaptativă. Totuși, utilitatea nu trebuie înțeleasă în sens pragmatic pentru că gândirea sau comportamentul pot fi judecate ca utile și după criterii pur intelectuale sau estetice.

Există însă și bariere puse creativității, ceea ce i-a determinat pe anumiți cercetători să considere că, deși toți oamenii se nasc creativi, primii ani ai vieții, petrecuți sub presiune socială exercitată acasă, la școală și în comunitate, anihilează imaginația și promovează conformarea față de norme.

Se consideră că există cinci categorii de bariere: învățarea și obiceiurile, regulile și tradițiile, barierele perceptuale, barierele culturale și barierele emoționale. Trei dintre aceste categorii (învățarea, regulile și tradiția, barierele culturale) se referă la bariere venite din exterior, în timp ce două dintre ele (barierele perceptivă și cele emoționale) sunt relaționate cu răspunsul individual la solicitările exteriorului.

De-a lungul istoriei s-a stabilizat o „disensiune” diferențiată, al cărei tipar nu este neschimbător. Clasele care consumă cultură pot diminua în număr, gustul lor se poate deteriora, standardele lor pot deveni mai puțin discriminative. Pe de altă parte, atunci când masa populației se deșteaptă, când se dezvoltă curiozitatea, sensibilitatea și moralitatea răspunsurilor ei, aceasta începe să devină capabilă de o percepție mai subtilă față de

elementele mai generale ale reprezentării concrete și mai complexă în receptarea și expresia estetică.

Mai întâi cultura de masă a fost definită în cadrul dezbaterii care s-a declanșat în a doua jumătate a secolului XX între susținătorii culturii înalte și cei ai culturii populare. S-a declanșat o adevărată *querelle*, de data aceasta între moderni, dar exponenți ai unor tabere teoretice care apărau și pledau pentru două sectoare sociale opuse și bine departajate: apărătorii culturii înalte, inaccesibilă maselor, și cei ai culturii joase, care pledau pentru integrarea maselor și accesul lor la toate palierele culturii. Evident că această scindare reproducea cu fidelitate teoriile marxiste foarte mult prizate de mediile academice începând din anii '60. Ambele poziții plecau de la premiza straficării sociale și implicit culturale a societății.

Kitsch-ul este una dintre problemele majore ale timpului prezent.

Termenul kitsch apare spre jumătatea secolului al XIX-lea și este legat, pe de o parte, de verbul englez „sketch” și de cuvântul german „kitschen” care ar fi fost preluat de germani pentru a desemna decorațiunile naiv-idilice executate din materiale textile, în tehnicile broderiei, destinate bucătăriilor familiale de altădată. De asemenea, se consideră că acest cuvânt are rădăcina în verbul *verkitschen*, ce poate fi tradus prin a măslui, a vinde un produs degradat, fără să i se observe defectele.

În cursul evoluției sale, conceptul de kitsch a suferit transformări considerabile.

Filosoful german Hermann Broch și criticul de artă Clement Greenberg au stabilit între anii 1933 și 1951 parametri receptării intelectuale a kitsch-ului. Atitudinea echilibrată pe care o etalează Broch față de fenomenul straniu și deja îngrijorător al kitsch-ului, se sprijină pe postulatele despre artă emise de Aristotel. Broch declară în studiul său „Note despre problema kitsch-ului”, din 1951, că problema lui nu rezidă atât de mult în imitație, din moment ce, în logica argumentelor aristotelice, arta imită viața, ci mai curând în faptul că își alege ca obiect al imitației arta. Această alegere a artei ca referință sacrifică principiul verosimilității, înțeles ca relație directă între artă și realitate, pe care Aristotel îl considerase ca temelie a valorii artistice. De aici derivă faptul că, kitsch-ul nu este interesat de frumos ca mijloc de atingere a adevărului, preferând tranzitoriul în detrimentul permanenței.

În contextul teoriilor despre cultura de masă, care încă dăinuie într-o mare parte a studiilor culturale o abordare din perspectiva structurală oferă posibilitatea unei reconsiderări a problematicii kitsch-ului ca fenomen cultural.

Deși marii teoreticieni ai culturii de masă, Clement Greenberg, Jose Ortega Y Gasset, Theodor Adorno, au definit kitsch-ul ca derivând din stilurile artistice, totuși se poate afirma că kitsch-ul este un stil distinct care dezvoltă repetiția și convenționalitatea ca valori în sine. Sensibilitatea kitsch-ului tematizează repetiția, o preferință pentru formule și convenții, care se opun originalității și experimentului, o înclinație către afirmația sentimentală opusă experimentului existențial.

Obiectul kitsch, este un aspect modern a ceea ce se numește în general lumea obiectelor. Clasificarea acestei lumi poate fi făcută după gradul de funcționalitate, adică prin raportul pe care obiectul real îl întreține cu funcția lui determinată, introducând ideea unui anumit grad de gratuitate în obiect, sau pornind de la numărul de operații pe care omul, ca utilizator al obiectului, le poate realiza cu el.

Fenomenul Kitsch se bazează pe o civilizație de consum, care *produce* pentru *a consuma* și *crează* pentru *a produce*, în cadrul unui ciclu cultural în care noțiunea fundamentală este *accelerarea*. Ceea ce înseamnă că *omul consumator* este legat de elementele materiale din jurul său și că valoarea tuturor lucrurilor suferă o alterare, din cauza acestei subordonări față de lucruri”.

În momentul în care a început să se manifeste fenomenul camp, adică în anii '60, el s-a desprins din kitsch ca o formă elevată de comportament și ca expresie a unei nobilități. Teoretizat de mai mulți studioși, el a căpătat un statut aproape academic în momentul în care Susan Sontag își publica eseul său „Notes On Camp” care făcea parte din lucrarea *The Aesthetics of Silence*.

O trăsătură distinctivă a sensibilității camp este faptul că vede totul între ghilimele, pentru că percepe totul ca jucând un rol, de unde rezultă o extensie a metaforei vieții și teatrului.

Capitolul IV.

Creativitate, originalitate, valoare, succes

Tudor Vianu definea opera de artă ca fiind ceva trebuia să aibe atributul *originalității imuabile* și cel al *ilimitării simbolice*. Noțiunea de originalitate este explicată în dicționare ca fiind “nou și inventiv”, “special și interesant”, “abilitatea de a gândi independent și constructiv”, “primar, inițial, ceva ce servește drept model”. “Originalitatea este cu atât mai mare cu cât probabilitatea ivirii ei este mai mică și autenticitatea ei este mai profundă.” Termenul de originalitate este o calitate introdusă în lume de către om. Ideea de originalitate rezidă din comparația cu obiectele anterioare de același tip, realitatea necunoscută fiind privită ca și deosebită, nouă, originală. În sens larg termenul de originalitate, desemnează gradul de diferență dintre lucruri.

Termenul de originalitate este adesea formulat ca un compliment adus creativității artistului, cele două noțiuni fiind adesea interpretate ca fiind cvasi-sinonime. Creativitatea și originalitatea nu sunt același lucru. “Creativitatea ne spune ceva despre obiectul produs, originalitatea ne spune ceva despre istoria producerii lui”

Noțiunea de originalitate în arta contemporană este un subiect controversat dat fiind cantitatea vastă de influențe vizuale. Este demonstrat științific, faptul că dezvoltarea cunoștințelor umane, inclusiv abilitățile creative sunt influențate de stimulii mediului înconjurător. În același timp definiția originalității, ca ceva ce nu a fost afectat de nimic, este din punct de vedere logic imposibil, artistul fiind nevoit să evite astfel toate experiențele cognitive. Arta nu poate fi total originală, deoarece în timpul procesului de creație artistul este influențat de tradiția vizuală colectivă. Spre exemplu imperiul roman a imitat și extins în arta și arhitectura vestică, cultura Greciei antice a cărei forță creativă și intelectuală a ajuns astfel să fie impusă în istoria artelor europene.

În anul 1981, criticul Rosalind Krauss publică *Originalitatea avangardei și alte mituri moderniste* în care afișează un profund scepticism referitor la discursul avangardist al operelor minimaliste, abstracte și la parabola creației absolute ea dezbată noțiunea de originalitate în contextul epocii dominate de imagini mass media, dezbateră promovată și de post-structuralism.

Originalitatea și imitația sunt concepte complementare. ”Conform teoriilor imitației, toate obiectele estetice sunt imitații, dar nu toate imitațiile sunt obiecte estetice; unele sunt

simple copii.”

După Kant, originalitatea nu se poate învăța după reguli. “Genialitatea artistică nu poate formula niciodată pe cale intelectuală regulile care au călăuzit creația sa, ceea ce înseamnă că arta nu se face după reguli.”

Condiția de a fi geniu după Kant este a îndeplini obligatoriu două condiții: *a fi original* și *a fi exemplar*. A fi exemplar presupune a fi un model ceea ce induce implicit gândul la a imita, urma, copia. Tot el afirmă că originalitatea geniului nu este absolută, pentru că trebuie să urmeze și el operele predescursorilor, fiind un model pentru urmași. Kant face o diferențiere între *a copia*, pe care o consideră imitația rea, de *a urma*, imitație bună, cu semnificația în fapt de *a inspira*. În modernism semnificația geniului și a inventivității este legată de “ideea de noutate, neșteptat, excentricitate. Originalitatea operei de artă exprimă un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă”.

Cele două noțiuni par la prima vedere opuse. În explicarea creativității sunt folosite argumente mai degrabă psihologice decât logice. Einstein a remarcat că problema formulată cu claritate conține o parte a soluției. Originalitatea unei idei devine vizibilă în cadrul unei tradiții intelectuale, iar cei care se află într-o tradiție culturală pot deveni imuni, orbi față de idei noi. Ideile se acumulează sau vin dintr-o dată?

Creativitatea ca și cunoașterea sau descoperirea poate avea un sens logic cât și unul psihologic. Soluția oferită unei anumite probleme poate fi considerată creativă.

Originalitatea este corelată cu *verosimilitatea* iar aceasta cu *autenticitatea*. Autenticitatea este una dintre cele mai importante proprietăți ale unei opere de artă, este calitatea care îi conferă valoare. Originea istorică a unui obiect de artă este ceea ce Denis Dutton numește *autenticitate nominală* și este în opoziție cu *autenticitatea de expresie* referitoare la tușa individuală imprimată de personalitatea creatorului asupra operei.

Un statut special îl au reproducerea, în artele care permit multiplicarea, precum gravurile. Printul final, în acest caz, este constituit din multiple originale, iar *reproducerea devine sinonimă cu originalul*.

Tehnologia de astăzi conferă modalități variate de multiplicare a imaginii, dar introduce simultan confuzia.

A avea experiență înseamnă a fi capabil să recunoști și să exploatezi ocazii care să-ți valorifice talentul. Cum reușește un artist să dezvolte ideea, impulsul venit din exterior ?

Artistul este cunoscut pentru obiceiul de a-și susține cu consecvență atenția îndreptată spre multitudinea de “teme” posibile. Disponibilitatea sa mentală este îndreptată spre un *stil al căutării*, și nu pe un obicei al acceptării. Altă întrebare care pare ușor stupidă în momentul în care este pusă: ”Nu îți este frică să nu rămâi fără inspirație?”. Răspunsul ar putea fi: “Gândesc tot timpul. Dacă gândești patruzeci de ore pe săptămână, probabil vei găsi o rezolvare.” Răspunsul se află de fapt în repetabilitatea exercițiului creator, atenția susținută spre o anumită direcție, ce creează sensibilitate la stimuli exteriori care sunt atrași de conștiința artistului, vin înspre el.

Deseori este dificil a explica o operă de artă, chiar autorul care a creat-o manifestă rețineri când este pus în postura de a-și explica creația. Explicația travaliului creator este oarecum gratuită pentru că nu ajută la o înțelegere mai profundă a operei create.

“Auguste Renoir scria următoarele: *Astăzi dorim să explicăm totul. Dar dacă s-ar putea explica un tablou, n-ar mai fi artă. Să vă spunem care sunt cele două calități ale artei? Trebuie să fie indescriptibilă și trebuie să fie inimitabilă ...* Artistul se arată reticent față de rezultatele efortului de teoretizare a procesului artistic, față de posibilitatea conceptualizării „intimității” fenomenului artistic în general”.

Actul creator este o atribuție profund umană, un act intenționat de răzvrățire împotriva naturii, după cum spune Henri Weld: ” Natura nu creează. Natura are tendințe, nu intenții. Ea nu este nici vitregă, nici binevoitoare, ci indiferentă. Numai omul este creator, deoarece numai el, inventând unealta și vorbirea, a reușit să “iasă” din natură, să i se opună și încetul cu încetul să o cunoască și să o stăpânească. Omul este nemulțumit cu ceea ce îi oferă natura și de aceea începe să-i adauge cultura.” Creația poate fi privită ambivalent, ca *descoperire*, sau ca și *invenție*. În primul caz, fundamentul creației se găsește în unitatea dintre om natură, în timp ce invenția este alimentată de opoziția dintre om și natură. Esențele inteligibile ale lumii nu sunt accesibile direct, ci prin fenomenele sensibile prin care se manifestă.

Nelson Goodman sugerează întrebarea Ce este arta? să fie înlocuită cu întrebarea Când este artă? dat fiind că termenul de *operă de artă* a suferit modificări de sens de la o epocă la alta. De aici, confuziile dintre termeni. Ursula Meyer în cartea sa *Conceptual art* spune: „Duchamp a respins mitul prețiosului și stilatului *objet d'art*...Interesul său s-a mutat de la pictura tradițională spre provocarea inovației. Acesta a fost un moment de cotitură în artă. Detașarea artei de meșteșugul meseriei a avut implicații ulterioare,

deoarece îndreaptă sensul artei spre energia schimbării.”

Obiectul estetic nu poate exista în afara relației care se stabilește cu obiectul receptor, însușirile sale devin estetice numai în anumite condiții, când capătă *sens*, când se reflectă într-o conștiință. Obiectul estetic are deci o *materialitate* și un *sens*. În materialitatea obiectului de artă pot fi constatate anumite date referitoare la forma sa fizică, la proporții, la culori, sau sonoritatea sa, denumite „invarianți estetici”, ce reprezintă calitățile sale imuabile, indiferent de oscilațiile istorice sau de conștiința, care le conferă *sens* estetic și valoare perenă. Cum înțelegem arta? Nu toți la fel, cert este însă că opera de artă trebuie să impresioneze.

Obiectul artizanal îndeplinește un rol funcțional și estetic în mod simultan. Artele străvechi, olăritul, cioplitul lemnului sau modelarea sticlei sunt la concurență cu producțiile în serie mare. Etimologia cuvântului artizan (Artizanat=Meșteșug practicat cu artă) implică meșteșugul, accentul căzând pe îndeamanarea artistului de a confecționa un obiect cu valențe artistice, și îndreapta atenția spre arta aplicată populară sau indigenă. La limita dintre obiectul industrial și obiectul de artă, obiectul artizanal, pare un liant între trecutul cultural al unui popor, tradiție și obiectele manufacturate în scop decorativ. Îndepartarea de scopurile utilitare inițiale, apropie adeseori obiectul artizanal de zona kitsch, prin transformarea unor obiecte precum linguri sau farfurii pictate în artefacte fără legătură cu arta sau utilul industrial.

”Omul este singura ființă creatoare de semnificație. Dezvăluind contribuția semnelor în formarea semnificațiilor, semiotica aduce pe pământ raiul ideilor pure și permite înțelegerea mai adâncă a gândirii creatoare. Spiritul supraviețuiește trupului deoarece are propriul trup: vorba. Și prin vorbire, ideile se formează, se păstrează și eventual durează”.

Un lucru devine semn, în clipa în care materialitatea imediată primește o semnificație și începe să devină interesantă nu pentru ceea ce *prezintă* ci pentru ceea ce *re-prezintă*. Semnul are deci două dimensiuni fundamentale: semnificantul care este perceput și semnificația care este pricepută. Semnul nu este doar un mijloc de transmitere a informației, ci este totodată o modalitate a elaborării sale.

„Istoria culturii este istoria stilizării semnificantului (a semnului) și a abstractizării semnificației (a sensului)”, spune Henri Wald.. Pornind de la această idee este interesant de observat parcursul progresiv al *stilizării* limbajului artistic în cursul istoriei artei

europene și în special a manifestelor avangardei secolului XX.

Arta modernă s-a născut printr-o ruptură a valorilor veacului trecut, nu doar a celor de ordin estetic, ci și de ordin cultural și ideologic cauzate de sfărâmarea unității spirituale și culturale a secolului 19. Adevărul care unifica gândirea filozofică, politică, literară, artistică și ideologică a fost înlocuită în urma revoluțiilor europene de la mijlocul secolului 19, cu o altă perspectivă de percepție asupra vieții.

Dada a reprezentat o violentă negație spirituală, ca protest împotriva pozitivismului și împotriva tuturor tradițiilor și obiceiurilor societății, a modernismul. Dada s-a născut la Zürich în 1916, din revolta comună tuturor tinerilor, împotriva lipsei de perspectivă generată de războiul care părea să nu se mai sfârșească, “dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral, din sentimentul profund că omul în centrul tuturor creațiilor spiritului trebuie să-și afirme superioritatea asupra noțiunilor sărăcite de substanță umană...”, scria Tristan Tzara.

Futurismul introduce conceptul duratei, al reprezentării realității ca devenire. Limbajul folosit de futuriști este cel al diviziunii dinamice a mișcării prin două componente, al volumului și al luminii/ culorii înțelese ca și vibrație. Boccioni cuprinde realitatea în mișcare trăindu-i continua transformare prin divizarea întregului în fragmente ce semnifică diferitele stadii ale procesului. El privește obiectul din interior, aflându-se “în centrul unor curenți sferici care-l înconjoară din toate părțile”. Expansiunea corpurilor în spațiu, simultaneism, îterpătrunderea planurilor, dinamism, sunt câteva atribute ale sculpturilor sale “Noi concepem obiectul ca pe un nucleu (construcție centripetă) din care pleacă forțele (linii -forme – forță) care-l definesc în mediul înconjurător (construcție centrifugă) și-i determină caracterul esențial.”

Cubismul, născut ca o critică la adresa impresionismului încearcă organizarea elementelor vizuale într-o sinteză intelectuală. Evadarea din realitate este una de ordin intelectual, prin aspirația la puritate și virginitate prin inteligență.

Colajul inventat de Dada și suprarealism înseamnă pentru cubiști introducerea unei bucați de *realitate adevărată*, a unui obiect sau a unei frânturi pictată *trompe l'oeil*, într-un tablou, juxtapuse picturii propriu-zise a tabloului. S-a ajuns la “tabloul-obiect “ iar de aici până la tabloul compus doar din obiecte a mai fost doar un pas.

Constructivismul inițiat de Tatlin se opune cu vehemență *artei pentru artă* și promovează ideea utilității artei în cadrul societății, încercând să orienteze direcția numai spre formele artistice care au legatură cu viața: respectiv arhitectura, publicitatea, compoziția tipografică, producția industrială.

Aș putea vorbi de “**Scoala de la Chicago**” care (începând din 1875) a încercat și reușit să re poziționeze (cu ajutorul tehnologiei) atitudinea rigidă și scolastică a școlilor de arhitectură clasice, academiste spre o gândire mai liberă și să se apropie mai mult de gândirea sculpturală. Ei au fost printre primii care au promovat sistemul constructiv pe structură de oțel în construcția clădirilor comerciale. Acest lucru a permis mărirea suprafeței ferestrelor, iar placarea fațadelor cu gresie a eliminat necesitatea ornamentelor exterioare, având drept rezultat o dinamică compozițională diferită și în același timp modernă.

„Geniul este omul excepțional a cărui putere izbucnește în viața afectivă, prin care oamenii se deosebesc mai mult decât prin rațiune și voință. De aceea *sentimentul* e principiul ce susține *judicata*, aprecierea frumosului și a armoniei finaliste, a ordinii sau potrivirii dintre mijloace și scopuri.”

Dacă luăm ca exemplu filmul, producătorii și realizatorii au încercat timp îndelungat să înțeleagă ce anume face ca un film să aibă succes. Succesul este un aspect al creativității care nu poate fi cu ușurință definit deoarece popularitatea este unul dintre deziderate. În domeniul artei în epoca clasică , succesul era sinonim cu a mulțumi comanditarul, sau pe Dumnezeu. S-ar putea afirma ca și condiție a succesului în ceea ce privește creativitatea, a face ceva interesant și în același timp popular. I.C.Jarvie prezintă această teorie exemplificând-o printr-un exemplu din lumea filmului, în volumul *The Concept of Creativity in Science and Art*.

În estetică valoarea este dată de plăcerea pe care o induce. Acest lucru conduce la subiectivismul personal și colectiv dependent de variațiile în timp ale gustului. Deci valoarea este relativă. În încercarea de stabilire a unor criterii obiective de ierarhizare a operelor, au fost identificate câteva atribute de valorizare. Unul dintre ele este **originalitatea**, și anume gradul de noutate pe care unii autori le-au adus în epoca lor. Acest criteriu Mihai Ralea o numește “critică istorică”. Al doilea criteriu este **autoritatea**, criteriu fluctuant dependent de autoritățile momentului ... Al treilea criteriu s-a considerat a fi **popularitatea**. Dar și aceasta este oscilantă în timp : Marcel Proust spune că după

apariția cărții *Le Plaisirs et les Jours* nu a mai vândut nici un exemplar timp de 20 de ani, după care moda l-a adus din nou în centrul atenției publice.

Cinematograful are posibilitatea să pătrundă în universul artelor plastice pe două căi : prin filme de ficțiune - biografii romanțate ale vieții unor mari personalități ale picturii, sculpturii, graficii etc - și prin filme documentare de evocare, exegeză sau inventariere a creației unor artiști marcanți, definitorii pentru epoca lor și venerați de posteritate. Dacă în cazul filmelor de ficțiune gama stilistică de care dispun realizatorii este prin definiție restrânsă de rigorile genului și de obligațiile box-office-ului. În schimb, filmul documentar are nelimitate posibilități de expresie. Narațiunea lui nu mai depinde de legile ficțiunii, imaginea lui nu mai este legată de dialog, deci își poate permite toate libertățile posibile. Opera de artă filmată poate fi potențată la infinit pe ecran prin lumină, montaj, muzică , coloană sonoră. Probabil de aceea istoria cinematografului, de la apariția lui și până astăzi, aliniază atât de puține filme de ficțiune dedicate pictorilor și sculptorilor care au marcat prin creația lor devenirea artelor plastice, în schimb a acumulat mii de documentare despre artă.

V. Concluzii

Istoria raportului omului cu arta coincide cu istoria percepției estetice, a secretelelor sensibilității imaginative și a evoluției sensibilității axiologice. Domeniul creativității artistice este studiat din trei perspective: a **psihologiei**, a **filozofiei** creativității, și a **esteticii** ca domeniu natural al artei. În ultimul timp creativitatea este corelată și cu alte domenii care nu țin neapărat de artă, știința fiind una dintre ele.

Există o lungă tradiție a analogiei artistului cu Dumnezeu Creatorul, aceasta fiind cea care a influențat cel mai profund gândirea despre artă începând din epoca clasică. Termenul „A CREA” are la baza cuvântul latin care semnifică „a naște”. Înseamnă **a face** un lucru **nou, original, de valoare**. Cei mai mulți cercetători ai creativității în secolul XX, mai adaugă o condiție, aceea a **utilității**, înțeleasă nu doar în sens pragmatic, ci și intelectual sau estetic. Cei mai mulți cercetători ai creativității au definit-o prin doi termeni care au rămas neschimbați: originalitate/noutate și utilitate.

Condiția duală a originalității și valorii a fost acceptată de cea mai mare parte a filosofilor. Originalitatea deși este o condiție a creativității nu toate produsele originale au valoare.

Creația este imitație, inspirație și procedură tehnică prin care are loc un proces de abstractizare, în care intervine filtrul personalității artistului. Procesul creator presupune acțiunea declanșată în psihicul artistului utilizând creativitatea ca mijloc de soluționare a unei probleme cu două necunoscute: rezultatul și mijloacele rezolvării.

Ce este creația? Creația reprezintă un efort intelectual.

„Este actul prin care se realizează o formă de existență diferită calitativ de aceea care i-a dat naștere sau față de alte forme de existență, precedente ori contemporane. Creativitatea este capacitatea de a produce nou. Noul este ceva diferit mai ales (dacă nu

chiar exclusiv) față de altceva căruia i se datorează și/sau cu care, contemporan fiind, se compară. În orice formă a sa, creația implică, în mod necesar, un aspect de spiritualitate și idealitate. Atât conștientizarea permanentă a procesului (aceasta se înțelege oarecum de la sine), cât și executarea lui în virtutea unui proiect; idealitatea o invocăm aici cu semnificația sa etică: noul creat vrea să fie nu numai altceva, dar și altceva mai bun ca termenul său de comparație. În contextul meditației despre creație, geniul și totul sunt noțiuni cu revenire obsedantă. Geniul reprezintă mai mult aptitudinea de a crea o problemă, o mare problemă, talentul (îndeosebi) aceea de a se exprima. Geniul presupune talent (o idee mare își asociază de regulă o expresie pe măsură), talentul nu implică în mod necesar geni (idei comune sunt îmbrăcate adeseori în haine de gală).”

Roland Barthes a demonstrat că, în postmodernitate, prin abolirea noțiunii de autor, opera a început să apară ca o entitate autonomă care se autogenerază și, mai ales, care își contemplă propria ei generare, sau devine una cu ea. **Astfel, procesul „creator” a luat locul operei finite.**

Pe acest fundal poate fi examinat interesul teoreticienilor din mai multe discipline umaniste, pentru **psihologia procesului creator și pentru psihologia receptării.**

În esență, ceea ce a produs cercetarea secolului XX din diferite domenii în raport cu problematica funcționării proceselor mentale a deschis noi perspective și noi sensuri pentru înțelegerea conceptului de imaginație. Toate încercările de a cuprinde natura complexă a imaginației, ca facultate specific umană, au servit teoriei estetice și teoriei artei care avea ca subiect central procesul creativ.

Studiile care au în centrul cercetării lor oamenii creativi precum și psihologia personalității, pornesc de la o premiză comună: unicitatea individului. Esența persoanei creative, spun studiile adresate ei, este unicitatea ideilor și comportamentului ei, în timp ce psihologia personalității cercetează diferențele individuale, adică ce anume face oamenii unici, unii în raport cu alții. Statutul de unicat al operei de artă a început să fie pus sub semnul întrebării încă la începutul secolului XX, când avangardele artistice au dislocat și destructurat valorile artei tradiționale. Analizarea conceptelor și manifestelor care le-au guvernat clarifică postamentul pe care s-a cofigurat arta contemporană. Motivele istorice ale creșterii culturii de masă, începând cu secolul al XIX-lea s-a datorat democrației politice și educației populare care au produs o dislocare a monopolului culturii deținut de clasele

superioare. Cultura de masă este într-o anumită măsură o continuare a artei folclorice care până la Revoluția Industrială a fost cultura oamenilor obișnuiți.

Epoca postmodernă respinge suprapunerea noțiunii de originalitate cu noutatea, și comută atenția spre abilitatea de a combina elemente ale civilizațiilor trecutului cu cele prezente. Epoca contemporană împrumută masiv din discursul postmodernist, noutatea fiind în actul de a recontextualiza un obiect recognoscibil, a-l transforma, alterând materialul din care este produs.

Originalitatea și imitația sunt concepte complementare.

VI. Bibliografie

- . Abrams, Meyer Howard - *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the*

- Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953;
2. Anzieu, Didier - *Psihanaliza travaliului creator*, Editura Trei, 2004;
 3. Argan, Giulio Carlo - *Walter Gropius și Bauhaus-ul*,
Editura Meridiane, București, 1976;
 4. Aristotel - *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957;
 5. Arnheim, Rudolf - *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*,
Editura Meridiane, 1979;
 6. *Artă și comunicare, Studii de estetică și teoria artei*, Editura Meridiane,
București, 1971
 7. *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, București, 1982;
 8. *Axiologie Românească- Mihai Ralea [Despre Valoare]* - Editura
Eminescu, București, 1982;
 9. Bacon, Francis - *The Advancement of Learning*, P.F. Collier and Son, New York,
1901;
 10. Barthes, Roland - *Image Music Text*, Fontana Press, 1977;
 11. Baudelaire, Charles – *Curiozități estetice*, Editura Meridiane, București, 1971;
 12. Blaga, Lucian – *Opere filosofice*, „Trilogia cosmologică”, Editura Minerva,
București, 1988;
 13. Brassăi - *Convorbiri cu Picasso*, Editura Meridiane, București, 1975;
 14. Burgos, Jean - *Imaginar și creație*, Editura Univers, București, 2003;
 15. Buonarroti, Michelangelo - *Scrisori urmate de viața lui Michelangelo*,

- Editura Meridiane, București, 1979;
16. Carruthers, Mary - *The Craft of Thought*, Cambridge University Press, 1998;
 17. Cassou, Jean - *Panorama artelor plastice contemporane*,
Editura Meridiane, București, 1971;
 18. Ceaușu Gheorghe - *Fenomenologia aroganței*, Editura Fundației Pro,
București, 2006;
 19. Chasseguet-Smirgel, Janine - *Psihanaliza ariei și a creativității*,
Editura Trei, 2002;
 20. Cucuș Constantin - *Inspirația artistică: între inefabil și explicabil*;
 21. Degas, Edgar - *Scrisori*, Editura Meridiane, 1987;
 22. Delacroix, Hemi - *Traité de psychologie*, 1924; Delacroix Henri - *Psihologia artei*, Ed. Meridiane, București, 1983
 23. Dewey, John - *Art as Experience*, Perigee Books, G.P. Putnam's Sons, New York, 1980;
 24. Dufrenne, Mikel - *Fenomenologia experienței estetice*,
Editura Meridiane, București, 1976;
 25. Dutton Denis , Michael Krausz - *The Concept of Creativity in Science and Art*, Martinus Nijhoff Publishers, Boston, Dordrecht, Lancaster, 1985
 26. Duro Paul – *Theorizing Imitation in the Visual Arts: Global Contexts*, AAH Associations of Art Historians, UK, 2015
 27. Eco Umberto - *Opera deschisă*, Editura pentru Literatură Universală,
București, 1969

28. Eco Umberto – *Sase plimbari prin padurea narativa*, Editura Pontica, Constanta, 1997;
29. Eisner Caroline and Martha Vicinius - *Originality, Imitation and plagiarism: Teaching Writing in the Digital Age*- University of Michigan USA, 2008;
30. Foucault, Michel - *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996;
31. Ferry, Luc - *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997;
- Focillon, Henri – *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1995;
32. ----- *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale*, Editura Meridiane, București, 1995;
33. Fleming, William - *Arte și idei*, Vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1983;
34. Florian Mircea – *Metafizica și arta*, Editura Echinox, Cluj, 1992;
35. Freud Sigmund - *Studii despre literatură și artă*, Ed. Univers, București, 1980
36. Fromentin, Eugene - *Maestri de altă dată*, Ed. Meridiane, București, 1985;
37. Frunzetti, Ion - *În căutarea tradiției*, Editura Meridiane, București, 1998;
38. Gardner, Howard - *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Basic Books, New York, 1985;
39. Gasset, José Ortega y - *Velázquez. Goya*, Editura Meridiane, București, 1972;
40. A.Gleizes - *Du cubism et des moyens de le comprendre*, Paris, 1920
41. Gogh, van Vincent - *Scrisori*, Editura Meridiane, București, 1981;
42. Gombrich, Ernst Hans - *Istoria artei*, Editura Art, 2012;
43. Hossel Anhhony, David Boyle&Jeremy Howard- *Arhitectura moderna- Arta in*

Detalii, Editura Vellant, 2008;

44. Martin Heidegger- *The Origin of the Work of Art*, Ed. David Farrell, New York: Harper and Row, 1977;

45. HERMENEIA – *Revistă de studii și cercetări hermeneutice* – Nr. 7, 2007
Editura Fundației Academice AXIS, Iasi, 2007;

46. Hobbes, Thomas - *The Treatise on Human Nature*, London, 1812;

47. Hofmann, Werner - *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, 1977;

48. Hollanda, Francisco de - *Dialoguri romane cu Michelangelo*,
Editura Meridiane, București, 1974;

49. ----- *Imaginația*, Editura Aion, Oradea, 1997;

50. Kant, Immanuel – *Critica facultății de judecare*, Editura BIC ALL, 2007;

51. Kearney, Richard - *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture*, Hutchinson, 1988;

52. Krauss Rosalind E. – *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Mit Press, Massachusetts, 1986;

53. Jung, Carl Gustav - *Opere complete 15, Despre fenomenul spiritului în artă și Știință*, Editura Trei, 2007;

54. ----- *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, 1997;

55. Landau Erika - *Psihologia creativității*, E.D.P., București, 1979;

56. Lhote, André - *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971;

57. Lipps, Theodor - *Estetica. Contemplarea estetică și artele plastice*. Editura

Meridiane, București, 1987;

58. Malraux, André - *La Psychologie de l'art*, Editura Skira, 1949;

59. Mallinson Constance - *The Anxiety of Originality*, Times Quotidian, September 2, 2012 , Made in L.A. Hammer Museum Biennial;

60. *Manierism. Artă și teorie* - Editura Meridiane, București, 1982;

61. Marino Adrian - *Creație și idee*, Ed. Minerva, București, 1971;

62. Materez Flavia - Teză de doctorat UAUIM: *Mobilierul domestic de la meșteșug la experiment*, București, 2014

63. Mitter, Schomit și Shevtsova, Maria (Ed.) - *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, Editura Unitex, 2010;

64. Moles Abraham – *Psihologia Kitsch-ului*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1980

65. ----- *Moștenirea lui Apelle*, Editura Meridiane, București, 1981;

66. Nietzsche, Friedrich - *Opere complete*, vol. II, Editura Hestia, Timișoara, 1998;

67. Morar Vasile - *Estetica interpretări și texte*, Editura Universității din București, București, 2003;

68. Nanu Adina - *Vezi? Comunicarea prin imagine*, Grup Noi, București, 2002;

69. Neacșu I., Marcus S. - *Probleme fundamentale ale psihologiei*, Ed. Academiei, București, 1980;

70. Neumeier Marty - *Steal this Idee, The Originalty Scale*, Liquid Agency, Brand Makers from Sillicon Valey, accesibil la : <http://www.liquidagency.com/brand-exchange/sti-originality-scale/>

71. ----- *Normă și formă*, Editura Meridiane, București, 1981;
- Novitz, David - *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, 1987;
72. Pareyson Luigi- *Estetica: Teoria formativității*, Ed. Univers, București, 1977
73. Pîrvu Read Herbert - *Originile formei în artă*, Ed. Univers, București, 1971
74. Platon - *Opere II*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976;
75. Protopopescu, Valentin - *Sufletul și umbra. Noi texte de psihanaliză culturală*, Editura Trei, 2006;
76. Read, Herbert - *Art and Society*, Editura Faber and Faber, London, 1945;
77. Ricoeur, Paul - *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editura Seuil, 2000;
78. Riegl, Alois -*Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Editura Meridiane, București, 1998;
79. Rilke R. M.- *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, Ed. Univers, București, 1982
80. Roșca Al. - *Creativitate generală și specifică*, Ed. Academiei București, 1981
81. Ryle, Gilbert - *The Concept of Mind*, University of Chicago Press, 2000;
82. Rilke, Rainer Maria - *Scrisori către Rodin*, Editura Meridiane, București, 1986;
83. Sagoff Mark - *On Restoring and Reproducing Art*, The Journal of Philosophy, 75,no.9,September 1978
84. Sartre, Jean-Paul - *The Psychology of Imagination*, Philosophical Library, New York, 1947;
85. Schustreman, Richard, *Estetica Pragmatistă*, Editura Institutul european, Iași,

2004

86. Simmel, Georg – *Cultura filosofică*, Humanitas, 1999;
87. Souriau Paul - *La reverie. Essai sur la psychologie du poete*, Paris, 1908
88. Spengler, Oswald - *Declinul Occidentului*, 2 vol., Editura Beladi, 1996;
89. Starobinski, Jean - *Melancolie, nostalgie, ironie*, Editura Meridiane, București, 1993;
90. Taine, Hippolyte - *Filosofia artei*, Editura Meridiane, București, 1991;
91. Tatarkiewicz, Wladyslaw - *Istoria esteticii, vol. I-IV*, Editura Meridiane, București, 1978;
92. ----- *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 2008;
93. ----- *The Meaning of Art*, Editura Faber and Faber, London, 1974;
94. Titu, Alexandra - *Experimentul în arta românească după 1960*,
Editura Meridiane, București, 2003;
95. Todd, Lubart - *Psychologie de la créativité*, Armand Collin, 2005;
96. Tonitza - Iordache, Michaela și Banu, George - *Arta teatrului*,
Editura Nemira, 2004;
97. Townsend Dabney - *Introducere în estetică*, Ed.ALL Educațional, București,
2000
98. Vasari, Giorgio - *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, 3 vol., Editura Meridiane, București, 1968;

99. Vianu, Tudor - *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 1995;
100. Vianu, Tudor- Postume, E.P.L.U., București, 1966
101. Vîgeiski L. S.- *Psihologia artei*, Ed. Univers București, 1973
102. Vîgotski, Lev Semionovici - *Opere psihologice alese*, Editura didactică și pedagogică, București, 1972;
103. Wald Henry - *Tensiunea gândirii*, Editura Cartea Românească, București, 1991;
104. Warnock, Mary - *Imagination*, University of California Press, 1976;
105. White, Alan - *The Language of Imagination*, Basil Blackwell, 1990;
106. Wölfflin, Heinrich - *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968;
107. Wordsworth, William - *Poetical Works*, Edward Moxon, London, 1847;
108. Yates, Frances - *The Art of Memory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1966.

