

You have downloaded a document from



*The Central and Eastern European Online Library*

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

**Source:** Caiete de Arte și Design

Design Art Papers

**Location:** Romania

**Author(s):** GOMBOȘ Atila

**Title:** Ontologia operei de artă în contemporaneitate și contextul său interdisciplinar

The ontology of art in contemporaneity and its interdisciplinary context

**Issue:** 8/2020

**Citation style:** GOMBOȘ Atila. "Ontologia operei de artă în contemporaneitate și contextul său interdisciplinar". Caiete de Arte și Design 8:42-45.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=924538>

# Atila GOMBOȘ

## Ontologia operei de artă în contemporaneitate și contextul său interdisciplinar

*The ontology of art in contemporaneity and its  
interdisciplinary context*

**Cuvinte cheie** / artă contemporană; opera de artă; formă; fond; estetică; epifenom; identitate socială; identitate individuală; dualism; raționalism artistic; empirism artistic; biografie; expresionism; impresionism;

**Rezumat** / Opera artistică a suferit în timp schimbări majore. Poate cea mai mare cotitură a suferit-o în urmă cu un secol când rolul ei a încetat, încet-încet, să mai fie acela de a impresiona, parcurgând drumul spre a exprima. Analiza critică specifică artelor plastice demonstrează atât un dualism al rolului operei de artă cât și faptul că mai cu seamă arta modernă și cea contemporană are la bază o expresie artistică care derivă din dorința de a îndeplini o nevoie din sfera subconștientului. Prin urmare, se poate concluziona că ontologia operei de artă presupune, printre altele, și transpunerea universalității umane, ca o poartă deschisă spre interiorul artistului care își povestește biografia, context în care natura obiectului de artă este strâns legată de dimensiunea sa artistică și interdisciplinaritate, o relație care face posibilă concretizarea acesteia.

**Keywords** / contemporary art; artwork; form; background; aesthetics; epiphenomenon; social identity; individual identity; dualism; artistic rationalism; artistic empiricism; biography; expressionism; impressionism;

**Summary** / The work of art has undergone major changes over time. Perhaps the biggest turning point came a century ago when the art role slowly ceased to be to impress, making in the way to express itself. The critical analysis specific to the plastic arts demonstrates both a dualism of the role of the work of art and the fact that especially modern and contemporary art is based on an artistic expression that derives from the desire to fulfill a need in the sphere of unconscious. Therefore, it can be concluded that the ontology of the work of art involves, among other things, the transposition of human universality, as an open door to the interior of the artist who tells his biography, a context in which the nature of the art object is closely linked to its artistic dimension and interdisciplinarity, a relationship that makes it possible to materialize.

Odată cu arta modernă, când artiștii se eliberează de tradiția clasică și se impun drept creatori autonomi, apare o atitudine critică în reprezentarea vizuală, atitudine pe care o întâlnim de pildă în arta lui Manet, Cézanne sau Picasso. Artă modernă nu mai este doar reprezentatională, ci și auto-critică. Apoi, începând cu anii 1960, critica și auto-reflexivitatea devin o strategie artistică, pe care o întâlnim în practici precum cea a artei conceptuale, a criticii instituționale sau a mișcării Fluxus, printre altele. Istoria artei a trecut dincolo de înțelesul ei tradițional, recurgând la diferite abordări interdisciplinare și la noi metodologii din domenii precum semiotica, psihanaliza sau feminismul, dezvoltându-se spre o înțelegere contextuală a operei de artă. Vorbim despre interiorul nematerial și exteriorul material, care în timp suferă un proces inevitabil de dematerializare. [1] Treptat se poate intra mai incisiv în acest adevăr filozofic (atât de pregnant, de altfel, în viața de zi cu zi), prin realizarea unei introspective analitice care să vizeze: i) variabilitatea exprimării artistice într-un mod subiectiv în condițiile în care interiorul este ținut ascuns de suprafața exterioară; ii) punerea sub semnul

Modern arts evolved when artists free themselves from the classical tradition and impose themselves as autonomous creators, a critical attitude appears in the visual representation, an attitude that we encounter for example in the art of Manet, Cézanne or Picasso. Modern art is no longer only representational, but also self-critical. Then, starting with the 1960s, criticism and self-reflexivity became an artistic strategy, which we find in practices such as conceptual art, institutional criticism or the Fluxus movement, among others. Art history has gone beyond its traditional meaning, resorting to different interdisciplinary approaches and new methodologies in fields such as semiotics, psychoanalysis or feminism, developing towards a contextual understanding of the work of art. We are talking about the intangible interior and the material exterior, which in time undergo an inevitable process of dematerialization. Gradually one may enter more incisively into this philosophical truth (so potent, in fact, in everyday life), by achieving an analytical introspective aimed at: i) the variability of artistic expression in a subjective way in the conditions in

întrebării și încercarea de a oferi răspunsuri sub forma a repere psihologice și filozofice la concluzia logică, cum că alterarea realității echivalează, practic, cu reinventarea acesteia; iii) impactul pe care îl are acest paradox asupra exprimării artistice a autorului și nu în ultimul rând, iv) efectele transformării pe care acest proces îl are asupra operei de artă. [2]

Analizând judecata a doi dintre cei mai proeminenți critici de artă și filozofi, B. Croce și R. Collingwood, arta și conformația statuară a unei creații artistice este rezultatul instinctului care, la rândul său nu ar avea accesibilitate în lipsa sentimentelor intense. [3] Croce scria în anul 1946 în *Breviarul de estetică*: „Ceea ce oferă coerență și întregeste intuiția este sentimentul intens. Intuiția este adevărată deoarece exprimă un sentiment intens și poate apărea doar dacă sursa și baza sa este sentimentul. Nu forma, ci sentimentul intens este ceea ce conferă artei puterea eterică a simbolului.” (Gilbert et al. 1972:469). A fost o noutate la vremea respectiva afirmația criticilor de artă. La sfârșitul secolului al IX-lea, înclinațiile estetice începuseră să nu mai timdă către *încântarea privii*, ci să fie mai mult o *expresie* a sufletului, a sentimentalului, sinelui, a instinctelor și a convingerilor. Destoinicia permanentă a stat la baza genezei revoltei artistice - de la care a pornit *infiniul* traseu estetic al secolului trecut, persistând până în zilele noastre. [4]

Astfel, artiștii și-au propus și asumat o conexiune cu ei înșiși, devoalând originile care stau la baza crezului lor artistic. Mai mult, transformarea standardului, oarecum obișnuit, a suferit un proces de metamorfoză care a conferit artei o libertate nemaiîntâlnită. Se poate vorbi despre o expresie a imaterialității, a sentimentului cu care, nu de puține ori, publicul poate interacționa. Prin urmare, creația se modifică, nu va mai fi niciodată în starea sa inițială, generând, cel puțin teoretic dar și conceptual, copii inexistente și efemere ale întregului, care nu vor fi niciodată cunoscute de altcineva, decât de către autorul celui care alege să interacționeze cu materialitatea care i-a fost pusă la dispoziție. Tocmai această interacțiune dintre două structuri, sau mai bine zis forme materiale, tangibile, dau naștere la imaterialitatea sugerată anterior. Bineînțeles, interacțiunea dintre cele două entități materiale este cheia care generează de fapt accesul la esența conceptualității operei de artă: posibilitatea alegerii între formă și fond, o trimitere la *teoria formelor fără*

which the interior it is kept hidden from the outer surface; ii) questioning and trying to provide answers in the form of psychological and philosophical landmarks to the logical conclusion, that the alteration of reality is equivalent, in practice, to its reinvention; iii) the impact that this paradox has on the artistic expression of the author and last but not least, iv) the effects of the transformation that this process has on the work of art.

Analyzing the judgment of two of the most prominent art critics and philosophers, B. Croce and R. Collingwood, art and the statuary conformation of an artistic creation is the result of instinct which, in turn, would not have accessibility in the absence of intense feelings. Croce wrote in 1946 in *Breviary of Aesthetics*: “What gives coherence and completes the intuition is the intense feeling. Intuition is true because it expresses an intense feeling and can only appear if its source and basis is the feeling. It is not the form, but the intense feeling that gives art the etheric power of the symbol.” (Gilbert et al. 1972: 469). It was a novelty at that time the statement of art critics. By the end of the ninth century, aesthetic inclinations had begun to no longer shy away from the delight of the eye, but to be more of an expression of the soul, the sentimental, the self, the instincts, and the beliefs. Permanent destiny was the basis of the genesis of the artistic revolt - from which started the infinite aesthetic path of the last century, persisting to this day.

Thus, the artists proposed and assumed a connection with themselves, revealing the origins that underlie their artistic belief. Moreover, the transformation of the standard, somehow commonplace, underwent a process of metamorphosis that gave art unprecedented freedom. We can talk about an expression of immateriality, of the feeling with which, not infrequently, the public can interact. Therefore, the creation changes, it will never return to its initial state, generating, at least theoretically but also conceptually, non-existent and ephemeral copies of the whole, which will never be known by anyone but the author of the one who chooses to interact with the materiality made available to him. Precisely this interaction between two structures, or rather material forms, tangible, give rise to the immateriality previously suggested. Of course, the interaction between the two material entities is the key that generates access to the essence of the

*fond* și la faptul că, adeseori, forma poate înghiți fondul. Această teorie a fost abordată și de către Titu Maiorescu, care în 1868 publica în revista *Convorbiri literare*, la aproape doi ani de la înființarea acesteia, un articol intitulat „*În contra direcției de astăzi în cultura română*”; articolul fiind o sinteză a tranzițiilor repetate pe care le resimțea România de la acea vreme.

Titu Maiorescu scria în articolul în cauză despre efectul negativ al procesului de împrumutare din tendințele occidentale (îndeosebi Franța și Germania) de către tinerii români, despre care opina: „*uimiți de chestiunile mărețe ale cunoașterii moderne, ei se alunecară numai în efecte, dar nu furișară până la cauze, văzură numai înfățișările de deasupra ale progresului, dar nu întrevăzură temeiurile istorice mai adânci, care au produs cu exigență acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu puteau exista.*” [5] Titu Maiorescu, în același articol, susține că „*forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură*” [6] Astfel, un semn de întrebare se naște, în mod logic: *care este importanța unei forme în contextul lipsei fondului?* Sau, altfel spus, *ce este o operă de artă fără un substrat* care să fie de fapt pilonul de rezistență, nucleul și de fapt, însemnătatea reală a acesteia?

Dacă corelăm majoritatea ideologiilor legate de acest dualism, contradictoriu prin definiție, dintre cele două componente, vom observa că *izvorul creator liber* este rezultatul adiacent al fondului, sentimentului, care, la rândul său, este rezultatul inconștientului, și anume al urmelor lăsate de diverse evenimente și stimuli (pozitivi și negativi, cu o pondere variată) din diverse medii socio-politico-culturale. [7] Întregul proces de tranziție dinspre impresionism înspre expresionism ne spune un singur lucru: arta tinde să fie rezultatul emoțiilor artistului, încetându-și rolul strict decorativ în paralel cu creșterea mesajului transmis. Studiul acestui *dualism* dintre material și imaterial, spirit și corp, conștient și inconștient, *carapace și perlă*, își trage originile din antichitate, subiectul fiind îndelung dezbătut de filozofi, psihologi, critici de artă ș.a. Una dintre concluziile cele mai acceptate în acest sens, este aceea că expresia artistică este de fapt dorința de a îndeplini o nevoie din sfera *epifenomenalismului*. [8]

De asemenea, această teorie, este susținută și de Facultatea de Artă din cadrul Universității din Harvard, care a concluzionat

conceptuality of the work of art: the possibility of choosing between form and background, a reference to the *theory of bottomless* forms and the fact that form can often swallow the background. This theory was also approached by Titu Maiorescu, who in 1868 published in the magazine *Convorbiri literare*, almost two years after its establishment, an article entitled “Against today’s direction in Romanian culture”; the article being a synthesis of the repeated transitions that Romania was feeling at that time.

Titu Maiorescu wrote in the article concerned about the negative effect of the process of borrowing from Western trends (especially France and Germany) by young Romanians, about which he said: “*they crept to the causes, saw only the above appearances of progress, but did not foresee the deeper historical foundations, which produced those forms with exigency and without whose pre-existence they could not even exist*”. Titu Maiorescu, in the same article, claims that “*the bottomless form not only does not bring any benefit, but is downright corrupt, because it destroys a powerful means of culture*” Thus, a question mark is born, logically: *what is the importance of a form in the context of lack of essence?* Or, in other words, *what is a work of art without a substrate that is in fact the pillar of resistance, the nucleus and in fact, its real meaning?*

If we correlate most of the ideologies related to this dualism, contradictory by definition, between the two components, we will notice that the free creative source is the adjacent result of the background, the feeling, which in turn is the result of the unconscious, namely the traces left by various events and stimuli (positive and negative, with a varied proportion) from various socio-political-cultural backgrounds. The whole process of transition from impressionism to expressionism tells us one thing: art tends to be the result of the artist’s emotions, ceasing its strictly decorative role in parallel with the growth of the message transmitted. The study of this dualism between material and immaterial, spirit and body, conscious and unconscious, shell and pearl, has its origins in antiquity, the subject being long debated by philosophers, psychologists, art critics,

că estetica exprimării artistice este *viciată* de epifenomenalism. [9] Teoria este susținută și de filozoful Karl Marx (1818-1983) care era de părere că arta face parte dintr-o *superstructură epifenomenală*. [10] Cel care a introdus în limbajul științific *epifenomenalismul* a fost Thomas Henry Huxley (1825-1895) care sugerat că psihicul este un produs colateral ale modificărilor fizice, denumite *epifenomene*. [11]

Astfel, se pune întrebarea inevitabilă, în contextul actual, dacă opera de artă este în fapt o amprentă a trăirilor din trecut ale artistului. În aceste condiții, este imposibil să nu aducem în discuție *identitatea* care are valențe variate în funcție de științele care o adoptă, însă este cert că la baza ei stă imaginea pe care un subiect o are despre el însuși și, mai mecanic, imaginea pe care o are societatea cu toate normele ei despre diverse tipuri de identități. Așadar, avem două componente care stau la baza identității individuale: una intrinsecă, modelată de trăirile noastre și una extrinsecă care își are originea în tendința întregului (legi, reguli, religie etc.) [12] Conchizând, vorbim despre două identități pe care le are fiecare individ care face parte din orice societate: *identitate personală* (imaginea reală pe care o are subiectul despre sieși) și o *identitate socială* (nevoia de apartenență la un grup social). Este lesne să asociem identitatea personală cu Realul, Adevărul și chiar Libertatea (ca și concepte filozofice, desigur) deoarece aceea este ceea ce suntem de fapt. Pe de altă parte, identitatea socială este o nevoie de apartenență, care tot voința subiectului este, însă, această dorință de cele mai multe ori este ghidată de reguli, norme, etică, acceptare etc. [13]

O altă întrebare, corelată desigur cu cea precedentă, este aceasta: care opera de artă este mai valoroasă, cea creată de un artist mânat de sentimentele proprii, neîngrădit fiind de reguli impuse, adică *arta identității personale* (care, de ce să nu recunoaștem, este arta Adevărului, al Realului) sau *arta dirijată de identitatea socială*, sau, extrapolând, arta condiționată? [14]

Toate practicile artistice curente presupun muncă de cercetare, iar artistul contemporan este ca

etc. One of the most accepted conclusions is that artistic expression is in fact the desire to fulfill a need in the sphere of epiphenomenalism.

This theory is also supported by the Faculty of Art at Harvard University, which concluded that the aesthetics of artistic expression is vitiated by epiphenomenalism. The theory is also supported by the philosopher Karl Marx (1818-1983) who believed that art is part of an epiphenomenal superstructure. The one who introduced epiphenomenalism into scientific language was Thomas Henry Huxley (1825-1895) who suggested that the psyche is a collateral product of physical changes, called epiphenomena." Thus, the inevitable question arises, in the current context, whether the work of art is in fact an imprint of the artist's past experiences. Under these conditions, it is impossible not to question the identity that has various valences depending on the sciences that adopt it, but it is certain that it is based on the image that a subject has of himself and, more mechanically, the image that society has all its norms about various types of identities. So, we have two components that underlie individual identity: an intrinsic one, shaped by our feelings and an extrinsic one that has its origin in the tendency of the whole (laws, rules, religion, etc.) In conclusion, we talk about two identities that everyone has, which is part of any society: personal identity (the real image that the subject has of himself) and a social identity (the need to belong to a social group). It is easy to associate personal identity with Reality, Truth and even Freedom (as philosophical concepts, of course) because that is what we really are. On the other hand, social identity is a need for belonging, which is also the will of the subject, but this desire is often guided by rules, norms, ethics, acceptance, etc.

Another question, correlated of course with the previous one, is this: which work of art is more valuable, the one created by an artist driven by his own feelings, unrestricted by imposed rules, *the art of personal identity* (which, why not recognize, is it the art of Truth, of Real) or *the art directed by social identity, or, by extrapolation, the conditioned art*?

All current artistic practices involve research work, and the contemporary artist is like an anthropologist or archaeologist who must "research the field" with which he works. The methods of artistic research have become increasingly eclectic, so that the artist works at an interdisciplinary

un antropolog sau arheolog ce trebuie să „cerceteze terenul” cu care lucrează. Metodele de cercetare artistică au devenit tot mai eclecticice, astfel că artistul lucrează la nivel interdisciplinar, îmbinând arta cu filosofia, sociologia, psihanaliza, economia și științele în sens larg, fiecare dintre acestea devenind la un moment dat cadru pentru cercetarea artistică. Arta conceptuală, care încorporează limbajul și semiotica, este poate cel mai bun exemplu.

Sfera filozofică, una dintre componentele interdisciplinare cu care arta este conectată, alături de psihologie, sociologie, estetică ș.a. susține și ea conexiunea dintre subconștient și conștient. Kant, în *Critica rațiunii pure* (1871), a realizat o paralelă între analiza analitică și cea sintetică. *Judecata analitică* propune că adevărul și dreptatea sunt cauzele raționale ale analizei însăși, a conceptului, și astfel subiectul nu mai are nevoie de o imagine senzorială. În contextul în care o cercetare, ca rezultat al raționamentului nu este autosuficientă pentru a sustrage adevărul fiind nevoie și de o observație primitivă senzorială, atunci vorbim de *judecată sintetică*. Astfel, judecata analitică se aplică atunci când adevărul este rezultatul analizei conceptului, neimplicând percepția senzorială iar judecata sintetică intervine atunci când o judecată analitică nu este autosuficientă pentru a scoate la iveală logica adevărului și avem nevoie și de observații senzoriale sau experimente. Așadar, conștiința umană prin definiție, are un caracter sintetic deoarece implică experiențe trăite, observații, și un întreg arsenal de informații venite pe cale senzorială. Deci, judecata sintetică este cea care guvernează stilul artistic autentic al creației unui artist. [15]

Kant, mai apoi, categorisește judecata în judecata *a posteriori*, numită și judecată empirică, care este dependentă în totalitate de percepția senzorială, și judecata *a priori*, care, în schimb, nu mai implică percepția subiectivă și nu este guvernată de percepția senzorială derivând din pură rațiune. [16]

Așadar, putem concluziona că *arta liberă*, rezultată din sentiment este rodul unui proces sintetic, însă această judecată este valabilă doar pentru artist (acesta exprimă prin artă ceea ce observațiile senzoriale și experiențele care l-au modelat; concluzia aceasta este complementară cu conceptul identității personale și evident, cu imaterialul). [17] Judecata celui care privește o operă de artă, este, în schimb, analitică și bineînțeles subiectivă. [18]

level, combining art with philosophy, sociology, psychoanalysis, economics and science in a broad sense, each of these at one time became a framework for artistic research. Conceptual art, which incorporates language and semiotics, is perhaps the best example.

The philosophical sphere, one of the interdisciplinary components with which art is connected, along with psychology, sociology, aesthetics, etc. it also supports the connection between the subconscious and the conscious. Kant, in his *Critique of Pure Reason* (1871), drew a parallel between analytical and synthetic analysis. The analytical judgment proposes that truth and justice are the rational causes of the analysis itself, of the concept, and thus the subject no longer needs a sensory image. In the context in which a research, as a result of reasoning is not self-sufficient to evade the truth, it is also necessary a sensory observation, then we speak of synthetic judgment. Thus, analytical judgment is applied when truth is the result of concept analysis, not involving sensory perception and synthetic judgment occurs when analytical judgment is not self-sufficient to reveal the logic of truth and we need sensory observations or experiments. Therefore, human consciousness, by definition, has a synthetic character because it involves lived experiences, observations, and a whole arsenal of information coming through the senses. So, it is synthetic judgment that governs the authentic artistic style of an artist's creation.

Kant then categorizes judgment in judgment *a posteriori*, also called empirical judgment, which is entirely dependent on sensory perception, and *a priori* judgment, which, in turn, no longer involves subjective perception and is not governed by sensory perception deriving from pure reason.

Therefore, we can conclude that free art, resulting from feeling is the fruit of a synthetic process, but this judgment is valid only for the artist (he expresses through art what sensory observations and experiences that shaped him; this conclusion is complementary to the concept of personal identity and obviously with the immaterial). The judgment of the one who looks at a work of art, is, instead, analytical and of course subjective.

This critical analysis of the agreements created by perception and awareness is defined by Kant as "*transcendental philosophy*", a philosophy

Această analiză critică a învoielilor create de percepție și conștientizare este definită de Kant „filozofie transcendentă”, o filozofie care cercetează premisele necesare de care depinde cunoașterea. Simplificând și extrapolând teoria kantiană, putem afirma cu încredere că artistul este guvernat de o judecată sintetică iar privitorul de una analitică (deoarece privitorul, necunoscând experiențele artistului, nu are cum să se transpună în aria sinteticului), afirmație care, de altfel, întărește conceptul expresiei artistice adoptată de către autor. Comunicarea, legăturile interumane, experiențele pozitive cât și cele negative, sunt de fapt resorturile fundamentale care stau la baza identității sociale. Totuși, noi nu ne privim existența ca fiind efemeră. Uneori reușim să redescoperim *sine*-le, în raport cu trecutul care ne-a fragmentat destinul. Însă, ce se întâmplă când nu conștientizăm cine suntem și nu ne asumăm, nu ne resemnăm ca trecutul nostru face parte de fapt din noi înșine și nu poate fi șters, nu poate fi trasă o linie categorică și să o luăm de la capăt, așa cum ne sfătuiește psihologia? Și-atunci, suntem condamnați, unii dintre noi, să purtăm o mască, o a doua piele de plastic, ineficientă și insuficientă. [19] Confluențele din viață pot fi întâmplătoare, independente nouă, însă tocmai aici stă și paradoxul: sunt cruciale.

În societatea actuală, însemnătatea imaginii este una proscrisă deoarece ea tinde să devină fragmentată și să își piardă caracterul de reprezentare a realității, și câștigând mai mult o teatralitate, însă una falsă. Raportarea la *ce se vede*, în general, a decăzut până la nivelul de superficialitate, de mască – o valoare ne semnificativă – dar care da, este una reală pentru cel care nu conștientizează conceptul care stă ascuns sub acest mesaj vizual, material. [20] În sfera *post-metafizică*, estetica postmodernismului (în speță: Sartre, Bergson, Lyotard, Baudrillard și mulți alții) au creat diverse căi de regăsire a metafizicii vizibilului, readucând pe scenă - *metafizica imanenței*. [21]

Ruxandra Demetrescu, profesor la Universitatea de Arte din București, o parafrizează într-un interviu pe Hannah Arendt: „*una dintre menirile artei este să fie memoria lumii, să înregistreze aceasta memorie*.” Mai apoi, ea menționează termenul transpoziții, pe care îl definește: „*Transpozițiile au o dublă sursă: din muzică și din genetică. Indică un transfer transversal intertextual și se referă la mobilitatea dintre discipline și mobilitatea dintre discipline și niveluri*

that investigates the necessary premises on which knowledge depends. Simplifying and extrapolating the Kantian theory, we can confidently say that the artist is governed by a synthetic judgment and the viewer an analytical one (because the viewer, not knowing the artist's experiences, can not transpose in the synthetic area), a statement that strengthens the concept artistic expression adopted by the author. Communication, interpersonal connections, positive and negative experiences, are in fact the fundamental springs that underlie social identity. However, we do not view our existence as ephemeral. Sometimes we manage to rediscover ourselves, in relation to the past that fragmented our destiny. But what happens when we do not realize who we are and do not assume, we do not resign ourselves that our past is part of ourselves and can not be erased, can not be drawn a definite line and start over, so how does psychology advise us? And then, some of us are condemned to wear a mask, a second plastic skin, inefficient and insufficient. Confluences in life can be accidental, independent of us, but this is where the paradox lies: they are crucial.

Today, the significance of the image is outlawed because it tends to become fragmented and lose its character of representation of reality, and gaining more of a theatricality, but a false one. The relation to what is seen, in general, has fallen to the level of superficiality, of mask - an insignificant value - but yes, it is a real one for those who are not aware of the concept that is hidden under this visual, material message. In the post-metaphysical sphere, the aesthetics of postmodernism (in this case: Sartre, Bergson, Lyotard, Baudrillard and many others) created various ways of finding the metaphysics of the visible, bringing back on stage - the metaphysics of immanence.

Ruxandra Demetrescu, professor at the University of Arts in Bucharest, paraphrases Hannah Arendt in an interview: “*one of the purposes of art is to be the memory of the world, to record this memory*.” Then, she mentions the term transpositions, which she defines: “*Transpositions have a double source: from music and genetics. It indicates an intertextual transversal transfer and refers to mobility between disciplines and mobility between disciplines and levels of discourse. Transposable concepts become useful nomadic notions, because they create a network, a real network, in which philosophical disciplines*

*de discurs. Conceptele transpozabile devin noțiuni nomade utile, deoarece creează o rețea, o adevărată rețea, în care disciplinele filozofice sunt conectate la realitățile sociale iar conceptele la figurări imaginative.*” [22]

În concluzie, raționalitatea instrumentală este critică nu numai la aceste procese generale, dar și pentru a juca pe post de teren de formare. Un element cheie al vieții sociale se referă la încercările indivizilor de a menține o identitate idealizată și relativ consistentă în fața celorlalți. Dar această imagine nu este reală, ci una construită, uneori cu multă grijă. Aici intervine conflictul major care se poate transpune prin universalitatea chirurgiei plastice, însă atunci când materialul este atins de bisturiu se ajunge la alteritatea interiorului, a spiritului. [23] Ontologia operei de artă presupune, printre altele, și transpunerea universalității umane, ca o poartă deschisă spre interiorul artistului care își povestește biografia, [24] context în care natura obiectului de artă este strâns legată de dimensiunea sa artistică și interdisciplinaritate, o relație care face posibilă concretizarea acesteia.

*are connected to social realities and concepts to imaginative figurations.”*

Visual arts can be seen not only as a territory of aesthetic contemplation, where the beauty that any visitor wants or feels compelled to seek predominates. Art can be understood or evaluated as a tool for critical examination of the culture and society we live in. Art is a critical comment on contemporary society.

In conclusion, instrumental rationality is critical not only to these general processes, but also to play as a training ground. A key element of social life refers to the attempts of individuals to maintain an idealized and relatively consistent identity in front of others. But this image is not real, but one constructed, sometimes with great care. Here comes the major conflict that can be transposed through the universality of plastic surgery, but when the material is touched by the scalpel, the otherness of the interior, of the spirit is reached. The ontology of the work of art involves, among other things, the transposition of human universality, as an open door to the interior of the artist who tells his biography, a context in which the nature of the artwork is closely linked to its artistic dimension and interdisciplinarity, a relationship that makes it possible to materialize itself.

## NOTE

- [1] Gabriel Liiceanu, *Introducere În Filozofie* (București: Editura Academiei Române, 1977), p. 74.  
 [2] “Artists, Art Critics, Art Historians, Curators, Museums, And Viewers”, *Ideas About Art*, 2011, 205-223 <<https://doi.org/10.1002/9781444396010.ch14>>.  
 [3] Katharine Everett Gilbert et al., *Istoria Esteticii. Ediție Revăzută și Adăugită*, București: Meridiane, 1972, p. 469.  
 [4] Ernst H. Gombrich, *Istoria Artei*, București, ART, 2012, p. 522.  
 [5] Titu Maiorescu, *În Contra Direcției De Astăzi În Cultura Română, Convorbiri Literare*, No. 19, Iași, 1868, p. 115.  
 [6] *Op. cit, loc. cit.*  
 [7] Chris Ford, *Personal, Social and Emotional Development through the Arts*. Optimus Education eBooks, 2011, p. 89.  
 [8] E., Laszlo, *Essential Society: An Ontological Reconstruction*, New York, Springer Science & Business Media, 2012, p. 87.  
 [9] Harvard University. School of Arts; Harvard University, *Summaries of Theses Accepted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*, California, p. 73.  
 [10] Dominic Lopes, *Beyond Art*, Oxford: OUP Oxford, 2014, pp. 65  
 [11] Robinson William, *Epiphenomenalism*. Ed. Zalta, Edward N., Stanford, CA, The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 1999, p. 1.  
 [12] Bejinariu Alexandru, Borțun Ileana. *Comunitate – Identitate – Diferență: Priviri fenomenologice*. București: Zeta Books. 2018, p. 7.  
 [13] Neamțu, George, *Enciclopedia asistenței sociale*. București: Elefant Online, 2016, pp. 47-48.  
 [14] Philip Sohm, “Palettes As Signatures And Encoded Identities In Early-Modern Self-Portraits”, *Art History*, 40.5 (2017), 994-1025

<<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12291>>.

- [15] *Op. cit.* p. 65  
 [16] Ciulei, Tomița (2009). *Mic tratat de gnoseologie*. Iași: Editura Lumen. p. 175.  
 [17] Strawson, F. Peter (2004). *Limitele rațiunii: un eseu despre Critica rațiunii pure a lui Kant*. Humanitas. pp. 122-143  
 [18] Will Gompertz, *O istorie a artei moderne: tot ce trebuie să știi despre ultimii 150 de ani*, Polirom, Iași, 2014, p. 78, 93, 174-182, 194, 196, 198-199.  
 [19] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Paralela 45, București, 2002 pp. 10-11.  
 [20] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, trad. de Mugurel Constantinescu, ed. îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Polirom, București, 2004, p. 227.  
 [21] Temenuga Trifonova, *The Image in French Philosophy*, Rodopi, Amsterdam, 2007, pp. 9-23.  
 [22] “ACCESS ART: RUXANDRA DEMETRESCU - Cercetarea artistică” YouTube, material de Asociația Culturală Contrasens, 30 septembrie 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nKLuOEs8ZuQ>.  
 [23] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 131.  
 [24] Rudolf Steiner and Adrian Iliescu, *Minuni Cosmice, Încercări Ale Sufletului Și Revelații Spirituale: „Hera a mers mai departe și a preluat anumite momente ce puteau fi valorificate pe Pământ. Ea aparține acelei categorii de entități luciferice care lucrează, care au ca scop tocmai fragmentarea, individualizarea oamenilor”* (București: Univers Enciclopedic, 2012), p. 153.