

ARTA PROFANĂ: PRIN DEFINIȚIE, O ARTĂ TRANSGRESIVĂ

TEODOR CRISTESCU

Facultatea de Filosofie, Universitatea din București

Profane art: by definition, a transgressive art. From the Renaissance onwards period, art has switched its central point away from the Divine, which used to be its orientation during the Middle Ages, and towards the Earthly. From a certain perspective, this type of art retained its sacred character despite the transfiguration that took place at the level of form, as beyond the earthly exterior lay the intention of camouflaging the sacred. From a different perspective, the Renaissance represents the first step away from Truth. The attempt of this paper is to argue, using quotation and paraphrasing from the works of authors such as John Calvin, Frithjof Schuon, or Seyyed Nossein Nasr, that mere intention is insufficient when one wishes to produce works of sacred art.

Keywords: sacred art, profane art, Calvin, tradition, Renaissance, Schuon, Islamic art

I

Înainte de toate, suntem nevoiți să justificăm folosirea punctului de vedere Protestant: astăzi, atât catolicismul cât și ortodoxia au redus religia la nivelul unui simplu moralism, perspectivă „introdusă” în creștinătate odată cu Reforma. Prin articolul de față, avem în vedere omul așa cum acesta este pe Pământ, nu în Grădina Edenului; mai mult, avem în vedere omul în „lumea profană”, o „creație” a acestei mentalități simpliste. Ca urmare, păcatul mândriei nu doar că este foarte răspândit, dar adesea e o alegere voluntară. Dacă e ca articolul de față să prilejuiască un proces de reflecție, socotim că prin abordarea punctului de pornire moralist ne-am adresa unei palete largi de oameni. Cititorul trebuie să aibă în vedere faptul că religia este mult mai mult decât morala; în acest sens, dintre ceilalți autori la care am făcut referire, îi recomandăm cu tărie pe Frithjof Schuon și Seyyed Hossein Nasr.

În privința termenului de *transgresiune*, un punct de vedere ar fi că sensul primar al acestuia este teologic, însemnând „un păcat, un superdelict, o jignire la adresa lui Dumnezeu”¹. Din exemplul oferit de Milton în poemul *Paradisul pierdut*

¹ Anthony Julius, *Transgresiuni. Ofensele artei*, trad. de Tania Siperco, Editura Vellant, 2009, p. 16.

vedem cum „luarea în deșert a numelui Domnului, pedepsită imediat cu moartea, este chiar modelul transgresivului”². Privind astfel lucrurile, este evident, deci, că fapta primilor oameni, Adam și Eva, a fost o încălcare a celei de-a treia porunci din Decalog. S-ar putea ridica întrebarea privitoare la sensul acelei porunci. Literatura de specialitate arată în mod clar: poruncile, chiar cele care par a avea un înțeles unic și evident, se referă la mai mult de un singur lucru. În accepțiunea pe care am putea-o numi „vulgară”, a treia poruncă vizează, cel mai adesea, batjocorirea lui Dumnezeu. Înțelegerea asta nu este nicidecum greșită, însă e incompletă – sau, mai precis, vagă. Se ridică din nou o întrebare: ce înseamnă să Îl batjocorim pe Dumnezeu? Putem comite acest act atât prin rostirea cuvintelor necuviincioase și necinstirea celor sfinte, cât și prin sfidare, prin nesocotirea, cu bună știință, cuvântului dat lui Dumnezeu – adică ceea ce ni se arată că au făcut primii oameni.

Calvin scria că Adam și Eva nu ar fi îndrăznit să se opună cuvântului lui Dumnezeu dacă „nu ar fi fost, mai întâi, neîncredători în acel cuvânt”³. Câtă vreme aceștia trăiau în Dumnezeu, știind că „Dumnezeu e drept, că nimic nu e mai bun decât ascultarea poruncilor Sale iar a fi iubiți de El înseamnă desăvârșirea unei vieți fericite”⁴, ambiția nu i-ar fi putut atinge. Calvin mai scria că „din moment ce Dumnezeu se arată oamenilor doar prin cuvânt, venerarea Lui are loc doar câtă vreme oamenii Îi respectă cuvântul”⁵. Acesta sublinia și că, așa cum credința ne unește cu Dumnezeu, opusul acesteia, necredința, ne îndepărtează. Adam și Eva nu s-au mulțumit cu cele oferite de Dumnezeu, nerecunoștința făcându-i să își dorească să cunoască mai mult decât le fusese dat, să devină „egalii lui Dumnezeu”⁶. Aceștia fuseseră creați după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, „ceea ce, în lipsa egalității cu Acesta, li s-a părut a fi insuficient”⁷.

De vreme ce Dumnezeu îl înzestraseră deja pe Adam cu judecată și cu liber arbitru, interdicția pe care Acesta i-a impus-o privind Pomul cunoașterii Binelui și Răului a fost menită să oprească omul din a se constitui pe sine ca judecător. Păcatul comis de primii oameni a fost, în accepțiunea pe care am ales să o urmărim, mândria. Prin aceasta, nu doar că au încălcat porunca dată de Dumnezeu, ci s-au aservit diavolului. „Pe scurt”, scria Calvin, „putem spune că necredința a deschis ușa către ambiție, dar ambiția s-a dovedit a fi mama răzvrătirii, cu scopul ca omul, lepădându-se de frica de Dumnezeu, să se poată elibera de sub comanda Lui.”⁸

² *Ibidem*, p. 17.

³ John Calvin, *Commentary on Genesis. Volume 1 (Translated From the Original Latin, and Compared With the French Edition, by the Rev. John King, M.A., of Queen's College, Cambridge, Incumbent of Christ's Church, Hull)*, Christian Classics Ethereal Library, 2009, p. 101, traducere proprie din limba engleză.

⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁵ *Ibidem*, p. 99.

⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Loc. cit.*

După Fericitul Augustin, „dorințele noastre sunt bune doar atunci când sunt orientate către Dumnezeu ca sursă și finalitate a ființei noastre. [...] o consecință a Căderii este faptul că dorințele noastre sunt acum orientate dinspre Dumnezeu către cele pământești și relative, astfel că voința noastră e pervertită, deci distructivă atât pentru noi cât și pentru aproapele nostru”⁹. Voința celor căzuți poate produce și bine, însă acest bine ar fi mai degrabă un accident, venind „în pofida vrierii, nu datorită ei”¹⁰. „Păcatul originar, fiind o chestiune de voință, se manifestă distinct la fiecare individ.”¹¹ Drept consecință a nesocotirii cuvântului lui Dumnezeu, Adam și Eva au fost izgoniți din Grădina Edenului, iar porunca divină s-a multiplicat, Decalogul fiind cel mai cunoscut set de precepte din lumea creștină.

Ca urmare a Căderii, oamenii au pierdut „chipul lui Dumnezeu”¹², înțeles drept „capacitatea de a avea o relație cu Dumnezeu, alături de abilități morale și raționale”¹³. Omul decăzut a încetat să mai fie „după chipul și asemănarea lui Dumnezeu”¹⁴, natura umană suferind schimbări care au transformat-o într-o natură coruptă.

Însă chipul lui Dumnezeu nu a fost „șters” definitiv, înlăuntrul omului rămânând un „potențial latent”¹⁵. Omul poate reveni la starea inițială, cea de „perfecțiune după asemănarea cu Dumnezeu”¹⁶ prin „înfăptuirea celor necesare”¹⁷, adică a voinței lui Dumnezeu.

Ca urmare a Căderii, nu doar că omul a devenit orientat spre erori, ci a căpătat și ceea ce Fericitul Augustin a numit „preocuparea nesănătoasă”¹⁸ față de cele ce țin de lumea simțurilor, care conține „bunuri de calitate inferioară”¹⁹. Înseși motivațiile pentru „căutarea cunoașterii lumii naturale sunt întinate de păcat. Așadar, căutarea, aparent inocentă, a cunoașterii devine o curiozitate culpabilă, care e în sine o expresie a concupiscentei desfrânate care a viciat întreaga activitate umană într-o lume decăzută.”²⁰ Curiozitatea este un „viciu intelectual care și-a făcut apariția mai întâi în Grădina Edenului, ulterior contaminând investigațiile filosofilor greci”²¹, de unde avem ecouri până în zilele noastre. Minteă umană poate

⁹ Keith L. Johnson; David Lauber (ed), *T&T Clark Companion to the Doctrine of Sin*, Bloomsbury, 2016, p. 308, traducere proprie din limba engleză.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Ibidem*, p. 312.

¹² Peter Harrison, *The Fall of Man and the Foundations of Science*, Cambridge University Press, 2018, p. 29, traducere proprie din limba engleză.

¹³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Ibidem*, p.34

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Loc. cit.*

recupera chipul lui Dumnezeu „dacă se poate dezbăra de imaginile senzoriale”²². „Fără ajutor divin, ființele umane nu pot cunoaște nimic”²³ din ceea ce este Adevărat.

Pentru Augustin, asta însemna că certitudinea cunoașterii poate fi posibilă doar pentru o minte «curățită de toate petele trupului, adică scăpată de apetitul pentru cele trecătoare». Darurile credinței, speranței și dragostei pot vindeca mintea de moștenirea maladiei păcatului, permițându-i să Îl vadă pe Dumnezeu. De aici decurge că, de asemenea, cunoașterea reală și certă (*scientia*) este posibilă doar când mintea umană participă la sursa adevărilor, Dumnezeu.²⁴

Perspectiva asta e împărtășită și de Luther care, „în prelegerile sale despre Geneză, sugera drept consecințe ale Căderii coruperea rațiunii, tocirea simțurilor, diminuarea forțelor trupești și, ca efect al tuturor acestora, pierderea majorității cunoașterii Adamice”²⁵, căci Adam avea în stăpânire toate celelalte creaturi, Luther notând că o asemenea putere „ar fi fost imposibilă fără «o înțelegere privind dispozițiile, puterile și caracterele tuturor animalelor»”²⁶.

În timp, sensul termenului de *transgresiune* a fost lărgit, dacă nu chiar golit de înțelesul primar, ajungând la sfârșitul secolului al XVII-lea „să includă digresiuni: devierile de la regula discursului cuiva.”²⁷ Astfel, transgresiunea ajunge să fie „denumirea celei mai grave infrațiuni și a oricărei infrațiuni”²⁸. Înainte de asta, în secolul al XVI-lea, termenul capătă și sensul de „agresiune”, iar ulterior acesta a pătruns și în domeniul psihanalizei. La începutul secolului al XX-lea este folosit pentru a desemna încălcarea, „depășirea ilicită a unei limite”²⁹. Ca urmare a comiterii unei transgresiuni, ordinea ierarhică, de pildă, poate fi subminată. „Astfel rezultă patru semnificații esențiale: negarea adevărilor doctrinare; încălcarea regulilor, incluzând violarea principiilor, convențiilor, pietăților sau tabuurilor; aducerea de ofense grave și depășirea, ștergerea ori încălcarea granițelor fizice sau conceptuale.”³⁰ De aici se disting trei tipuri de artă transgresivă care caracterizează parțial epoca modernă: tipul inovativ, tipul iconoclast, tipul rezistent politic. Indiferent despre care dintre cele trei tipuri ar fi vorba, a spune despre o lucrare că este transgresivă echivalează cu a-i face un compliment. „Considerația pentru transgresiv în artă poate fi atribuită în bună măsură influenței scriitorului francez din secolul al XX-lea Georges Bataille”³¹, pentru care „transgresivul este aspectul utopic al oricărei opere de artă, cel care ne oferă posibilitatea de a întrezări o

²² *Ibidem*, p. 38.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibidem*, p. 40.

²⁵ *Ibidem*, p. 57.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ A. Julius, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ *Ibidem*, p. 18.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibidem*, pp.18–19.

³¹ *Ibidem*, p. 21.

existență neîncorsetată de reguli sau constrângeri”³². În artă, principala formă de manifestare a transgresivului a fost iconoclasmul, adică arta care violează tabuuri asumându-și misiunea de a „elibera” omul de idei încetățenite. Cu toate că, la o primă vedere, Édouard Manet a fost primul artist care a lucrat transgresiv, fenomenul acesta a început cu mult înaintea lui, odată cu finalul Evului Mediu, o perioadă în care arta „se ocupase” de glorificarea lui Dumnezeu și, prin asta, de conservarea societății tradiționale. Aspectul acesta îl vom discuta în partea a doua a lucrării. Mai trebuie să spunem doar că Manet și suprarealismul, principalul proiect artistic transgresiv al epocii moderne, au reprezentat mai degrabă „faza finală” decât cea incipientă, epoca Renașterii fiind cea care a inaugurat transgresivul prin modificarea orientării dinspre Dumnezeu, care este absolut, asupra omului individual, care este relativ, deschizând astfel drumul inclusiv ideii de „progres”³³.

În discursul contemporan nu pare să se mai pună atât de mult accentul pe transgresiune (fie ea sub formă de inovație, fie ca iconoclasm, cel de-al treilea tip fiind deopotrivă cel mai slab și, prin natura sa, cel mai rar întâlnit), cât pe „sinceritate”. Vom relua și acest lucru.

II

În lumea islamică, între revelație și artă există o relație cauzală

dovedită de raportul organic dintre această artă și închinarea islamică, dintre contemplarea lui Dumnezeu așa cum este aceasta recomandată în Coran și natura contemplativă a artei islamice. [...] Această artă nu ar putea executa o asemenea funcție spirituală dacă nu ar avea legătură, în cea mai deplină intimitate, deopotrivă cu forma și conținutul revelației islamice³⁴.

A căuta originea artei islamice în condițiile socio-politice sau economice înseamnă reducerea sacrului la lumesc, ceea ce ar fi o perspectivă modernă, așadar una profund opusă Islamului.

Elementele constitutive pentru Islam sunt „Legea Divină (*al-Shari'ah*), o cale spirituală (*al-Tariqah*) și Adevărul (*al-Haqiqah*) în care originează atât Legea cât și Calea”³⁵. Mai departe, Nasr sublinia că

³² *Ibidem*, p. 21.

³³ Întrucât discutarea acestei idei ar depăși cu mult limitele care ni se impun pentru lucrarea de față, recomandăm, alături de autorii menționați în prima notă, studiile *Orient et Occident*, *La crise du monde moderne* și *Le règne de la quantité et les signes des temps* ale lui René Guénon, colecția *What is Civilisation?: and Other Essays* și articolul *The village community and modern progress* ale lui Ananda K. Coomaraswamy.

³⁴ Seyyed Hossein Nasr, *Islamic Art and Spirituality*, State University of New York Press, 1987, p. 4, traducere proprie din limba engleză.

³⁵ *Ibidem*, p. 5.

arta islamică nu își poate avea originea în Legea Divină care definește, la nivel de acțiune, relația dintre Dumnezeu și societate. Această Lege are un rol deosebit de important în crearea fondului și ambianței pentru arta islamică [...] însă instrucțiunile conținute în ea au în vedere modul în care oamenii trebuie să se comporte, nu pe cel privind facerea lucrurilor. Rolul său în artă [...] constă în modelarea sufletului artistului prin impregnarea acestuia cu anumite atitudini și virtuți derivate din Coran³⁶.

Pentru musulmani, arta are, așadar, menirea de a servi drept adjuvant în procesul de întoarcere la Dumnezeu. Această artă „manifestă, în ordinea fizică direct perceptibilă de către simțuri, realitățile arhetipale [...]”³⁷ Așadar, cei care, de-a lungul timpului, au creat lucrări de artă islamice, au fost capabili de asta pentru că fie au reușit, cu ajutorul mijloacelor puse la dispoziție de revelația Islamică, să arunce o privire în acea lume arhetipală, fie au fost instruiți de către cei care avuseseră o asemenea viziune³⁸.

În continuare, Nasr menționa ceva de o importanță deosebită:

Dat fiind caracterul ei supraindividual, arta islamică nu ar fi putut să fie creată din simpla creativitate sau inspirație individuală. Doar Universalul poate produce Universalul. [...] Caracterul individual al artei islamice nu este fructul vreunui tip de raționalism, ci este o viziune intelectuală [...] făcută posibilă de spiritualitatea islamică și de harul ce izvorăște din tradiția islamică. Artă islamică nu reflectă formele exterioare ale naturii, ci reprezintă principiile acestora³⁹.

Așadar nu lipsa de pricepere sau imaginație l-ar împiedica pe musulman să creeze edificii sau sculpturi „impresionante” precum cele de care abundă arta modernă, ci sentimentul de supunere pe care spiritualitatea islamică l-a insuflat spiritului său. Musulmanul nu s-ar putea deda la un gest de preamărire a omului în dauna lui Dumnezeu.

Nasr scria că, deși sacrul și tradiționalul sunt inseparabile, acestea nu sunt identice:

Calitatea numită «tradițional» se referă la toate manifestările unei civilizații tradiționale care reflectă, direct și indirect deopotrivă, principiile spirituale ale civilizației cu pricina. «Sacru», pe de altă parte, îndeosebi în ceea ce privește arta, trebuie să fie rezervat pentru acele manifestări tradiționale ce sunt legate în mod direct de principiile spirituale în cauză, deci de riturile inițiatice și acțiunile ce au un subiect sacru și al căror simbolism are caracter spiritual⁴⁰.

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ *Ibidem*, p. 7.

³⁸ *Ibidem*, p. 8.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

Lumescul poate fi o calitate întâlnită la un obiect de artă tradițională, întrucât „tradiția cuprinde întreaga viață și activitate a omului”⁴¹. Acesta nu are ce căuta, însă, în arta sacră. Cât despre arta religioasă, aceasta nu este sacră dacă „formele și mijloacele”⁴² prin care a fost creată nu sunt tradiționale. Tema este cea care îi dă calitatea de artă religioasă.

Viața omului tradițional are, din toate punctele de vedere, o semnificație spirituală, însă riturile și ceremoniile religioase specifice există într-o manieră distinctă în cadrul ritmului cotidian și reflectă, într-un mod mai direct, principiile care guvernează întreaga viață. În aceeași manieră, cu toate că arta sacră este parte a celei tradiționale, care este amestecată cu întregul vieții tradiționale, se preocupă mai ales cu ceea ce este în mod direct legat de simbolurile și riturile religioase și spirituale. Din acest motiv, supraviețuirea unei religii depinde de arta sacră, chiar și după ce structura societății tradiționale a fost șubrejită sau distrusă, așa cum am văzut întâmplându-se în multe locuri pe glob în vremurile moderne⁴³.

În situațiile în care o religie adoptă „forme și chiar simboluri artistice dintr-o religie precedentă, acestea sunt în întregime transformate prin spiritul noii revelații, acesta oferindu-le o nouă viață în cadrul propriului univers de sensuri”⁴⁴.

Sacrul nu poate fi înțeles, în niciuna dintre manifestările sale, decât de către cei care participă la el. „Când un om se înconjoară cu ineptitudinile unei arte deviate, cum ar putea el să vadă ceea ce trebuie să fie? Își asumă riscul de a deveni ceea ce vede, de a asimila erorile sugerate de formele eronate alături de care trăiește”⁴⁵. Artă modernă, distorsionată precum în cazul suprarealismului, ori caracterizată de „nimic” (sau, cel puțin, de neclaritate) precum abstracționismul, are fără urmă de îndoială un caracter antitraditional, satanic chiar, finalmente transgresiv. Artă poate fi numită astfel și are dreptul de a exista, doar dacă îndeplinește două caracteristici. În primul rând, trebuie să fie deopotrivă umană și divină:

în primul caz, arta detașează munca omenească de natură întrucât natura [...] e interpretată și transfigurată în concordanță cu legi spirituale și tehnice; în cel de-al doilea caz, ființei umane nedeterminate i se oferă un conținut ideal care organizează, direcționează și îl ridică pe om deasupra sa, în acord cu rațiunea suficientă a stării umane⁴⁶.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵ Frithjof Schuon, *Spiritual Perspectives & Human Facts*, World Wisdom, 2007, p. 26, traducere proprie din limba engleză.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

Formele au scopul de a permite influențelor spirituale să se manifeste, iar pentru asta este nevoie ca între formă și conținut să existe o relație de corespondență. Așadar,

arta sacră este menită să servească drept vehicul pentru prezențele spirituale; este făcută simultan pentru Dumnezeu, îngeri și om; arta profană, pe de altă parte, există doar pentru om, și tocmai din cauza asta îl trădează pe acesta. Artă sacră îl ajută pe om să își găsească propriul centru, acel nucleu a cărui natură este iubirea de Dumnezeu⁴⁷.

Adevărul, în artă, nu poate să rezide în subiectivitatea artistului, ci în adevărul obiectiv al formelor, culorilor, materialelor. Din goana după originalitate rezultă lucrări profane care transmit doar un „adevăr” psihologic. Copiile fidele după lucrări antice sacre sunt mai aproape de adevăr decât cele profane originale, căci primele păstrează și transmit adevărul spiritual al originalului.

Arta individualistă, „fondată pe prejudecata geniului”⁴⁸, obiectivează individualul, nefiind capabilă să „exteriorizeze nici idei transcendente, nici virtuți profunde”⁴⁹. Arta Renașterii, deși s-a dorit a fi creștină, este un exemplu grăitor în acest sens. Ceea ce este dominant în arta acelei vremi nu este impersonalul, lucrările, lipsite de „amprenta absolutului”⁵⁰, fiind monumente dedicate talentului și geniului individual. În lipsa esenței lucrului pe care își propune să o reprezinte, „imaginea este nu un simbol, ci o alegorie.”⁵¹ Omul nu mai vede astăzi urcatul unui munte ca pe o apropiere de Principiu, ci ca pe un act de cucerire: „ascensiunea nu mai e un act spiritual ci o profanare. Omul, în aspectul său de animal uman, se face pe sine Dumnezeu”⁵². Odată ce omul se vede pe sine ca măsură a tuturor lucrurilor, uitând faptul că a fost creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, legătura sa cu Divinul se rupe. Omul care s-a pierdut de Dumnezeu nu poate fi un artist întrucât pierde asemănarea cu Artistul Divin, după cum Îl numește Schuon în *Language of the Self*.

III

Arta profană este doar un pretext pentru plăcere sau pentru etalarea talentului. Este transgresivă întrucât izvorăște nu din sacru, ci din pasiune. De asemenea, arta religioasă este transgresivă întrucât își are de asemenea sursa în instinctul creator și în pasiune, și este profană pentru că nu aderă la simbolismul sacral și nu face

⁴⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁵¹ *Ibidem*, p. 39.

⁵² *Ibidem*, p. 45.

parte dintr-un cadru tradițional. Ceea ce face ca o lucrare de artă să fie sacră nu este intenția, ci elementele obiective precum simbolismul. În realizarea artei sacre se lucrează cu canoane. Trebuie să fie „sacră prin conținut, simbolică prin detaliu, hieratică prin tratamentul care i se oferă, altminteri imaginea va duce lipsă de adevăr spiritual, calitate liturgică și, mai ales, caracter sacramental”⁵³. Originalitatea ar fi vizibilă la nivelul calității estetice a lucrării sau la cel al pietății reflectate. Geniul nu este sinonim cu inovația și, deși cadrul artei sacre este restrictiv într-o anumită măsură, aceste limite nu se impun asupra talentului sau inteligenței.

Anihilarea inteligenței colective tradiționale duce la înlocuirea acesteia cu sensibilitatea pasională care nu poate fi guvernată, și asta e ceea ce s-a petrecut în secolul V î.Hr. în Grecia. Creștinismul a reușit să recreeze și apoi să mențină vreme de un mileniu sacralitatea pe care decadența greacă o distrusese. Lucrurile au luat sfârșit odată cu epoca Renașterii.

Scripturile, anagogia și arta sunt derivate din Revelație, însă la grade diferite. Scripturile sunt expresia directă a Discursului Raiului, pe când anagogia este comentariul inspirat și indispensabil al acestuia. Arta constituie învelișul tradiției și, în virtutea legii potrivit căreia «extremele se întâlnesc», reunește ceea ce e cel mai intim în tradiție, astfel că arta e în sine inseparabilă de inspirație. Anagogia e vehiculul inteligenței metafizice și mistice [...] pe când arta constituie suportul inteligenței colective și contingentei sale [...]»⁵⁴.

În epoca modernă, semnificația cosmică a materialelor folosite în artă s-a pierdut; în mod similar, nu mai cunoaștem nici calitățile obiective ale culorilor. Schuon scria că „arta perfectă poate fi recunoscută după trei criterii principale: noblețea conținutului (aceasta fiind o condiție spirituală fără de care arta nu are niciun drept să existe), exactitatea simbolismului sau, cel puțin, în cazul artei profane, armonia compoziției, și puritatea stilului sau eleganța liniei și culorii”⁵⁵. Vorbind de arta modernă, acolo unde întâlnim aceste criterii, se poate constata că ele nu sunt caracteristice lucrării cu pricina, care este lipsită de orice principiu pozitiv, și sunt prezente mai mult accidental, de dragul unui anume eclecticism. Criteriul sincerității, care am menționat anterior că în arta contemporană a devenit un soi de „absolut”, nu ține seama de nimic altceva în afara sa, cu toate că este foarte probabil ca o lucrare „sinceră” să fie simultan „falsă spiritual sau nulă din punct de vedere artistic”⁵⁶. Avem din nou o ilustrare a dorinței de a fi precum Dumnezeu, deziderat care invariabil „a deschis calea către abominabil”⁵⁷. „Arta pentru artă” de asemenea nu face decât să așeze relativul pe poziția de absolut și să

⁵³ *Idem, Language of the Self. Essays on the Perennial Philosophy*, World Wisdom, 1999, p. 61, traducere proprie din limba engleză.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 72.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 75.

înlocuiește spiritul cu impulsuri sau gusturi. Schuon amintea că, în arta tradițională, capodoperele nu sunt un produs individual, ci adesea unul colectiv, rezultat al unei colaborări îndelungate.

Avem, iată, ilustrări ale dorinței de a fi precum Dumnezeu, deziderat care invariabil „a deschis calea către abominabil”⁵⁸.

Am menționat, la început, multiplicarea poruncilor, exemplificând acest fapt prin Decalog. O privire pe acea listă, aruncată acum, la finalul acestei lucrări, ar fi suficientă pentru a vedea limpede cum arta profană este o încălcare a mai multora dintre Cele zece porunci. Mai precis, ne referim la primele trei: „Eu sunt Domnul Dumnezeul tău, să nu ai alți dumnezei afară de Mine”; „Să nu-ți faci chip cioplit, nici altă asemănare, nici să te închini lor”; „Să nu iei numele Domnului Dumnezeului tău în deșert”. Bineînțeles, lista poruncilor încălcate s-ar putea lărgi după caz, însă acestea trei sunt transgresate întotdeauna atunci când e vorba de arta profană, chiar și acolo unde nu există o transgresiune în vreunul din sensurile identificate de Anthony Julius. Putem afirma, deci, că arta profană păstrează sensul primar, întrucât „artistul” profan repetă păcatul originar, și capătă sensul secundar doar dacă avem de-a face cu o „încălcare în cadrul încălcării”, adică atunci când există elemente prin care limitele existente la un moment dat la nivelul convențiilor sociale sau artistice sunt chestionate.

Cât privește cele trei porunci extrase și modul în care acestea sunt încălcate, cel mai la îndemână exemplu este cel al Renașterii, momentul în care s-a produs reorientarea către ființa umană, „artiștii” glorificând-o pe aceasta în locul lui Dumnezeu și, totodată, în cazul artei religioase, „inspirându-se” din sentimentalism. Mai mult, cultul geniului și al capodoperei originale se manifestă adesea prin idolatrie. Așa cum prezența capodoperei originale stă mărturie a geniului, lipsa acesteia împiedică geniul din a se face cunoscut. Geniul, care în tradiție este nimic mai mult decât un mijloc, în lumea profană devine scop. Absolutul există indiferent de relativ, însă „geniul original” este dependent de obiect pentru a își afirma existența.

⁵⁸ *Loc. cit.*