

**ACADEMIA ROMÂNĂ**

**Școala de Studii Avansate a Academiei Române  
Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru”**

**REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT**

*Teorii ale diversității stilistice –  
aspecte estetice, etice și politice la mijlocul secolului XX*

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC: C.S. I Dr. Claudiu Baci**

**DOCTORAND: Ervin Kesler**

**2024**

## CUPRINS

Introducere.....	8
0.1. O deviație recurentă, remarcabilă formal: elemente pentru o definiție contextuală a stilului.....	9
0.2. Invenție și taxonomie.....	15
0.3. Scurt istoric.....	18
0.4. Vectorii axiologici ai terminologiei.....	19
I. Arta văzută prin prisma unei categorii estetice.....	22
1.1. Winckelmann și paradoxul diversității stilistice cu model unic .....	23
1.2. Reflexul actual al atribuirii stilistice .....	25
I.2.1. <i>Default Style</i> și <i>Styles</i> – design, stil și operatorul de text.....	27
I.2.2. Manualul stilistic SCOSAAR.....	29
I.2.3. Perimarea reflexivă a categoriei estetice a stilului.....	32
1.3. De la Herbert Spencer și <i>philosophy of style</i> la <i>politics of style</i> .....	33
1.4. Taxonomie retrospectivă și axiologie prospectivă.....	38
1.5. Alergia la stil: caracterul normativ-coercitiv al stilului.....	40
1.6. Stilul: categorie estetică și obiect artistic.....	41
1.7. Reperle antropologice ale stilului.....	45
1.8. Stil și imitație.....	46
II. Stilul ca modernitate în Renaștere și post-Renaștere.....	51

2.1. Petrarca și <i>stilo alio</i> : antichitatea ca normă stilistică modernă.....	52
2.2. Vasari – stilul ca instrument de clasificare.....	53
2.3. Passeri: manierismul - stilul ca idiosincrazie și hiper-inflație subiectivă.....	57
2.4. Félibien – stilul ca obiectivitate și raționalitate carteziană.....	58
III. Stilul ca formă simbolică a autorității culturale.....	61
3.1. Herbert Spencer: stilul ca „sărăcire”. Paradoxul normativității în condițiile diversității stilistice.....	62
3.2. Profilarea stilistică și economia receptivă.....	63
3.3. Stilul ca reflexivitate.....	68
IV. Stilul: terminologie, categorii, metodologie și ideologie în estetica, istoria și teoria artei din a doua jumătate a secolului XIX și din prima jumătate a secolului XX.....	73
4.1. Nietzsche: stil și metodologie științifică.....	74
4.2. Nietzsche, Wagner, Semper: către un nou stil în filosofie, muzică, arhitectură.....	77
4.3. Categoria de stil ca bază a metodologiei științifice în estetica, istoria și teoria artei din spațiul reflexiv de limbă germană în cea de-a doua jumătate a secolului XIX și începutul secolului XX.....	80
4.3.1. Gottfried Semper și estetica materialistă a stilului.....	81
4.3.2. Alois Riegl: stilul și istoria ornamenticii.....	82
4.3.3. Wilhelm Worringer și psihologia stilului.....	84
4.3.4. Heinrich Wölfflin: voința de stil ca obiect al cercetării de specialitate în estetica, istoria și teoria artei.....	85

V. Negativarea stilului la începutul secolului XX: Simmel și Muthesius.....	89
5.1. Supra-saturația stilistică la finele secolului XIX: de la Charles Baudelaire la Oscar Wilde.....	90
5.2. Hermann Muthesius: stil și stilizare – negativarea radicală a unei categorii ajunse la apogeu.....	93
5.3. Georg Simmel și interogația-cheie: „ce vedem noi în artă?”.....	100
5.3.1. Stilul ca impas pentru artist și pentru public.....	102
5.3.2. Petrus Berlage: placa turnantă dintre negativarea stilului la Muthesius și Simmel.....	104
5.3.3. Delegitimarea ontologică a stilului .....	106
5.3.4. Influența negativării stilului de către Simmel asupra avangardei.....	107
5.3.5. Stil versus capodoperă la Georg Simmel.....	110
5.3.6. Pozitivarea metodologică vs. negativarea axiologică a stilului.....	110
5.3.6.1. Lucian Blaga: <i>Orizont și stil</i> .....	111
5.3.7. Pesimismul stilistic simmelian și ecourile sale în a doua jumătate a secolului XX: Theodor Adorno.....	114
VI. Hipertrofierea și implozia stilistică: avangarda.....	117
6.1. Glisarea stilului de la descriptiv la normativ.....	118
6.1.1. De la identificare la ierarhizare.....	118
6.1.2. De la agregare la descompunere stilistică.....	121
6.1.3. Proiecția stilistică pre-posterioară a unei arheologii a viitorului imediat: Mondrian și semnificațiile unui sufix.....	125
6.2. Expresionismul și criza conceptuală a taxonomiei stilistice.....	129

6.3. Istoricitatea stilurilor și an-istoricitatea stilului.....	131
6.4. Avangarda ca ultra-modernism anti-stilist.....	133
6.5. Adversitatea avangardei față de diversitate.....	136
6.6. Canonul monocord.....	137
6.7. Meliorismul beligerant și anti-diversitatea teoretică a avangardei.....	138
6.8. Modelul standard avangardist și cursa către unitatea stilistică: avangarda locală ca exemplificare a procesului de contra-diversificare prin radicalizarea modernității.....	142
VII. Stilul contra diversității.....	152
7.1. Binomul diversitate stilistică.....	153
7.2. Mono-stilismul totalitar la mijlocul secolului XX și provocarea diversității stilistice: studiu de caz local.....	159
7.2.1. Estetica, teren de confruntare politică.....	160
7.2.2. Translarea diversității stilistice dinspre retorica eliberatoare spre cazuistica propagandistică.....	162
7.2.3. Diversitate și stil – contemporaneitate și regresivitate.....	163
7.2.4. Istoricitatea pre-posterioară a diversității stilistice.....	165
VIII. Întoarcerea refulatului: poziția stilului în practicile artistice digitale actuale.....	169
8.1. La ce bun stilul acum?.....	170
8.2. Ierarhii, restructurări și deplasări terminologice actuale.....	172
8.3. Stilul și inteligența artificială la ora actuală.....	176
8.4. Competența artistică modernă.....	178
8.5. I-realismul, a-moralismul și in-inteligibilitatea avangardei ca investire subiectivă.....	180

8.6. Civilizația designului și creația asistată de inteligența artificială.....	183
8.7. Transferul stilistic în creația și în teoria artei asistate de inteligența artificială.....	187
8.8. De-profilarea stilistică.....	195
Concluzii.....	198
Bibliografie.....	211

Teza de doctorat *Teorii ale diversității stilistice –aspecte estetice, etice și politice la mijlocul secolului XX* se bazează pe o arheologie a categoriei estetice de stil, întreprinsă în scopul fundamentării investigației asupra resurselor și impasurilor conceptuale ale modernității, respectiv ale contemporaneității, înțeleasă ca generalizare (frecvent necritică) a paradigmei culturale moderne. Stilul, cu istoricul său extrem de accidentat și contradictoriu, reprezintă una dintre cheile de înțelegere ale modernității, ale mentalului subiectului istoric actual, nu doar la nivelul culturii (vizuale și scrise), ci și la nivel comportamental, la acela al aspirațiilor și idealurilor de acceptabilitate, confort, fiabilitate a comunicării sau de atractivitate a divertismentului.

Tema lucrării de doctorat este legată direct de activitatea mea de cercetare în domeniul esteticii și teoriei artei. Desfășurată în ultimele trei decenii nu numai la Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru” al Academiei Române, ci și în diverse alte instituții universitare și de artă locale și internaționale și reflectată în publicațiile în limba română și în limbi străine, activitatea mea are ca subiect central filosofia, teoria și istoria artei preponderent moderne și contemporane.

La prima vedere, a propune stilul ca temă de cercetare doctorală, în stadiul actual al reflecției filosofice, pare o întreprindere superfluă, poate chiar frivolă. De stil se ocupă moda, mass-media, star-urile, magazinele, designerii grafici la care recurgem pentru realizarea cărților sau pentru amenajarea locuinței sau *spin doctorii* care stabilesc ce stil de prezentare trebuie să aibă fiecare dintre noi.

De stil se ocupă, așa cum arată teza de față, și autoritățile anonime care ne pregătesc *Default Style* la programele de redactare de text de pe fiecare computer, sau comisiile la fel de fără chip care alcătuiesc ghidurile stilistice de redactare a tezelor de doctorat la Academia Română, așa cum este *Ghidul SCOSAAR*, abordat critic în aceste pagini, dar totodată respectat și urmat, necritic, în redactarea tezei de față.

În contemporaneitate, după cum se vede, de stil se ocupă de fapt extrem de multe persoane, instituții, organizații, firme, autorități. Acest lucru se petrece pentru că stilul este omniprezent în civilizația noastră. Dar filosofia contemporană nu se ocupă de stil. Are chiar o veritabilă alergie la categoria estetică de stil. Aceasta este o problemă a filosofiei, dar și a stilului.

Teza de față este, la nivel național, prima întreprindere dedicată stilului din ultimele (foarte multe) decenii. De la speculațiile metafizice extrem de influențate de școala germană și austriacă de istoria și teoria artei, de la Semper și Riegl la Worringer, din *Orizont și Stil* a lui Lucian Blaga (1935) și de la considerațiile despre stil ale lui Tudor Vianu, din anii 40, nici un demers consecvent nu a fost dedicat la noi acestei categorii estetice cruciale pentru contemporaneitate.

Nu este de mirare – singurul stil efectiv (și literalmente, la propriu și la figurat) impus în ultimii 70 de ani în România a fost realismul socialist. Fiind o parte importantă a propagandei culturale comuniste, discursurile dedicate realismului socialist au urmat strict reperatele instituite de URSS și de instrumentele sale în lumea culturală. Nu au existat contribuții teoretice locale semnificative la reflecția asupra stilului realism socialist. Dar a existat o campanie (oficială și informală) de repudiare a acestuia, de la mijlocul anilor 60, care este prezentată pe scurt în teza de față. Ulterior succesului acestei campanii, stilurile abordate sau internalizate de artiștii și de teoreticienii români au fost cele influente la nivel global, preluate, prin auto-colonizare, din canonul culturii occidentale. Din nou, nici aceste importuri stilistice nu au impus (permis) dezvoltări teoretice serioase pe marginea unei categorii estetice care a fost considerată un bun comun.

Așa cum arată teza de față, prin incursiunile istorice pe care le întreprinde și prin referirile la contemporaneitatea cea mai recentă, stilul este, de departe, cea mai cea mai frecventă noțiune estetică utilizată în civilizația actuală, de la artă la vestimentație și de la gastronomie la politică. Stilul nu este o categorie fundamentală a esteticii, precum frumosul sau sublimul. Dar frumosul și sublimul și-au pierdut enorm din relevanța și prezența noțională în civilizația actuală. Stilul însă nu – de vreme ce există stiluri extrem de vizibile și de influente, precum *punk*, *hip-hop*, *cocalar* sau *trash*, care, programatic sau nu, au o aversiune față de frumos, dar au o mare atractivitate publică, înseamnă că rezistența terminologică a categoriei stilului, chiar comparată cu categoria frumosului, este mult mai mare în timp.

Teza de față are, printre elementele de originalitate și de relevanță remarcabile, meritul de a arăta de ce o categorie estetică marginalizată în istoria și teoria artei ultimelor decenii este extrem de prezentă și de pregnantă în viața de zi cu zi. Teza arată că detractorii relevanței categoriei estetice a stilului, de la Georg Simmel, Theodor Adorno și Ernst Gombrich la Svetlana



Alpers, Mieke Bal sau Peter Sloterdijk, se bazează în opțiunea lor pe aparența socială a stilului, pe faptul că acesta încorporează, impune și perpetuează norma socială, sub chipul unui formalism aparent ales de fiecare individ în chip suveran, dar de fapt inserat de societate prin toate canalele sale de modelare a conștiințelor. Stilul, în această viziune, este încorporarea (atrăgătoare) a alinierii individului la norma dominantă.

Fiind individual, stilul nu poate fi altceva decât imaginea cea mai clară a diversității subiective a individuației. Totodată însă, prin similaritățile și consecvența stilistică a producțiilor mai multor indivizi, stilul tinde spre unificare, iar atunci când apare o formă pregnantă (o „profilare stilistică”, potrivit terminologiei și conceptelor introduse de teza de față), acceptată și îmbrățișată de societate (așa cum este stilul Amarna, dezvoltat în jurul faraonului Akhenaton și al sculptorului Thutmosis, caracterizat fiind de elongații neobișnuite, de o dinamică și de o aglomerare a personajelor, fără precedent în arta egipteană anterioară) stilul devine o normă. Iar norma formală, autoritară, instituie o stare de monopol – acesta a fost și cazul stilului Amarna, care a fost stilul exclusiv al epocii lui Akhenaton, fiind apoi eradicat din practica artei egiptene, după moartea faraonului.

Stilul are, prin urmare, o paradoxală natură, marcată de dualismul manifestării radicale a individualității prin stil, contrazis de autoritarismul normei stilistice a stilului unic, care tinde spre monopolismul cel mai autoritar, identic, sub acest aspect, de la stilul Amarna la stilul realist socialist. Latura normativă și dominatoare a stilului care impune alinierea formală la o paradigmă exclusivistă a generat, în timp, o reacție teoretică de detractare a funcției pozitive a categoriei estetice a stilului.

Lucrarea de față dedică o amplă cercetare rădăcinilor filosofice ale acestei viziuni detractoare asupra stilului, pe care o identifică în opera lui Georg Simmel (de la *Das Problem des Stiles* la monografia pe care o dedică lui *Rembrandt*). Teza contextualizează convingerile lui Simmel cu excursuri în istoria culturală a disciplinei istoriei și teoriei artei, unde stilul a constituit piatra de temelie a științificității disciplinei fondate în ultima parte a secolului XIX, de Semper, Riegl, Worringer. Totodată, teza contextualizează convingerile lui Simmel și pe fundalul teoriilor nietzscheene asupra stilului, dar și prin contrapunerea lor față de stilizarea dandy-istă pe care o pune în circulație un întreg tronson al artei și culturii de la finele secolului XIX, de la Charles Baudelaire la Oscar Wilde. Totodată, teza recurge la comparația cu recuzarea stilului în operele teoretice ale contemporanilor lui Simmel, Hermann Muthesius și Petrus Berlage, care

demitizează stilul îndeosebi din perspectiva practică a arhitecturii (stilizante) a vremii. Teza arată apoi cum Muthesius și Berlage, dar mai ales Simmel, au influențat reflecțiile fondatorilor modernității și avangardei, de la arhitectul Peter Behrens (fondator al *Berliner Werkbund*) la Walter Gropius (fondator și director al *Bauhaus*) și, mai departe, la Theo van Doesburg și Piet Mondrian. Decredibilizarea și delegitimarea teoretică a stilului a condus (doar aparent paradoxal) la apariția stilului modernist (epurat de stilizare) care domină și la ora actuală.

Deși istoricește, așa cum se vede în teza de față, problema stilului îl preocupă deja pe Platon (în *Republica* dedică pasaje importante stilurilor muzicale preferate sau prohibite, ca fiind esențiale întru constituirea conștiinței), interesul speculativ pentru stil a fost extrem de scăzut timp de secole, pentru că stilul a fost mult timp practicat și destul de scurt timp reflectat.

Odată cu Petrarca și cu rescrierea de către el, în latină și în cheie clasic-moralizatoare a poveștii Griseldei, ultima nuvelă din *Decameronul* lui Boccaccio, prin alinierea scrierii umoristice, în limba vernaculară (italiană) a celui din urmă, la canonul stilistic atemporal al marilor clasici pe care Petrarca îi invocă (Martial, Juvenal etc.), stilul devine instrumentul central pe care Renașterea va edifica canonul întregii civilizații occidentale. Teza cartografiază parcursul istoric ulterior (de la Vasari la Agucchi și de la Félibien la Winckelmann), care face ca, prin supra-exploatare normativă, stilul să devină, din instrumentul perfect al modelării viziunii estetice a societății, o patologică și (teoretic) reprehensibilă stilizare a unui canon mereu luat în discuție, descompus și recompus.

Prin Herbert Spencer și a sa *Philosophy of Style*, stilul redevine, pentru filosofie, un posibil instrument obiectiv de analizare a coerenței și solidității, dar mai ales a particularităților producțiilor umane (literare, culturale, artistice), inexplicabile altfel, în afara caracterului de anvelopă unificatoare a stilului.

Pornind de la conceptul de „economie” al lui Herbert Spencer, teza procedează la o originală definire (oarecum „esențialistă”) a stilului, prin introducerea și explicarea noțiunii de „profilare stilistică”, respectiv a felului în care stilul propagă un sui-generis Gestalt, care ajută, dar totodată riscă să sărăcească percepția publicului și practica artistică - pentru că stilul este privit în teza de față din ambele perspective – aceea a creatorului individual de artă, care parvine, prin exercițiu intuitiv, la stil, și aceea a receptorului, care parvine, prin educație și prin experiența de consumator de cultură, un manipulator cognitiv al propriei percepții estetice, pre-ambalată în categorii stilistice proiectate asupra operelor percepute.

Într-o definiție lapidară, stilul, în orice domeniu, poate fi caracterizat prin expunerea remarcabilă formal a unei deviații. Stilul este acel reziduu inexplicabil și ireductibil, care persistă după ce toate caracteristicile tehnice, materiale, compoziționale, iconografice sau psihologice ale unei lucrări sau opere au fost sortate, clasificate și elucidate, iar ele se vădesc, totuși, insuficiente și ne-acoperitoare explicativ pentru prezența distinctă și caracteristică a lucrării sau a operei în cauză.

Teza de față prezintă, în chip original, felul în care imaterialitatea normativă a stilului este elementul cel mai imponderabil al operei dar, totodată, este și cea mai pregnantă trăsătură a unei opere. Înainte de a pătrunde într-o operă impresionistă, în subiectul, tehnica sau compoziția acesteia, ceea ce izbește privitorul de la prima vedere este stilul ei, „impresionismul”. În experiența estetică, stilul impresionist este concomitent conținut, expus, tematizat și transmis într-o percepere imediată, chiar dacă fiecare operă de artă impresionistă relativizează (particularizează sau individualizează) impresionismul. Elementele constitutive primare (substanțiale) ale operei de artă au un grad crescut de materialitate în raport cu stilul, căci ele pot fi identificate așa cum pot fi identificate organele (foarte fizice) ale unui corp. În raport cu aceste materialități evidente (cum este aceea a materiei prime din care este produsă opera de artă) sau materialități relative (cum e cazul subiectelor, personajelor sau figurilor de stil), imaterialitatea stilului este cea mai radicală, pentru că atinge imponderabilul total. Nu există nimic cuantificabil, măsurabil și materialmente „impresionist” într-o operă impresionistă. Ea este pictată cu aceleași culori cu care pictau contemporanii lor realiști, pe aceleași pânze, cu aceleași subiecte și frecvent cu aceleași compoziții sau cu aceeași organizare și punere în pagină a temei.

Cu toate acestea, ceea ce sare în ochi de la un prim contact cu o operă impresionistă este caracterul ei impresionist, care se decupează și surplombează în chip suveran toate celelalte elemente distincte ale operei, conferind privitorului senzația și conștiința faptului că contemplă o operă „impresionistă”. Și nu este deloc surprinzător că, așa cum se va vedea mai departe, chiar nașterea disciplinei „științifice” a istoriei artei, la finele secolului XIX, s-a petrecut în relație directă cu analiza stilului. Stilul a fost considerat un subiect ferm pentru un tip de cercetare ce aspira la obținerea statutului de știință pentru că el plasa arta într-un cadraj specific științei moderne – clasificarea, catalogarea, cadrajul taxonomic.

Teza de față decopertează, în premieră, felul în care istoria și teoria artei ca disciplină nu s-a edificat nici pe studiul materiilor prime ale artei, nici pe studiul compozițiilor, nici pe studiul

temelor și nici chiar pe studiul receptării operei de artă, respectiv pe nici una dintre trăsăturile măcar minimal materiale ale artei. Dimpotrivă, istoria modernă a artei ca disciplină umanistă științifică, împreună cu o mare parte din teoria artei s-au edificat pe analiza celui mai imponderabil element al artei, stilul. Iar acest lucru s-a petrecut, așa cum arată teza de față, tocmai pentru că stilul era singurul instrument care intitula arta, îi da nume, denumiri, construia terminologii, clasificări și serii evolutive, influențe și derivații, cu istoricitatea lor inerentă, care alcătuiau, ca întodeauna, un obiect științific de studiu (idealul cercetării secolului XIX, care conferea un statut serios și prestigios practicantului), materialul perfect pentru orice istorie, indiferent de ramura științelor umane pe care o acoperea.

Stilul este una dintre cele mai semnificative categorii recurente în terminologia estetică a secolelor XIX și XX. Dar încă din secolul XVIII, prin influența pe care a exercitat-o asupra lui Goethe, Schiller și Hegel, Johann Winckelmann este cel care îndreaptă reflectorul spre stilul antichității grecești, văzut ca un îndreptar pentru (aparenta) lipsă de stil a secolului XVIII. Sensul etic al acestui îndreptar estetic este pregnant – stilul este o normă și, prin aplicarea acesteia asupra experienței estetice, este întrevăzută o ameliorare nu doar a artei, ci și a condiției individuale a subiectului istoric și a societății în ansamblu. Semnificativ, nu experiența estetică, relația intensă cu opera (de tipul catharsis-ului antic) este cea care conduce la ameliorarea condiției umane, ci (în spiritul platonician din *Republica*) alinierea la o normă formală, intelectualmente constituită și aplicată, capabilă să iradieze (prin internalizare și imitație) comportamente și aptitudini dezirabile.

Deși era fondat pe cel mai imponderabil element, stilul a fost considerat drept cel mai bine pliat pe rigorile noii științe. Stilul nu este doar un construct pur mental, ci totodată o entitate cognitivă profund ancorată în spiritul epocilor, pe care îl relevă și îl reprezintă concomitent. În acest sens, stilul ține de planul spiritului al culturii unui anumit timp. Faptul că stilul a fost considerat punctul de pornire în fundamentarea noilor discipline din spectrul științelor umane dedicate artei, în dauna elementelor materiale specifice artei, arată că spiritualitatea a fost preferată materialității, în demararea noilor discipline care aspirau la calitatea științifică și care, prin aceasta, se dovedesc a fi în aceeași măsură spirituale.

Teza de față definește, în mod original, stilul drept o deviație specifică, bine și recognoscibil formulată morfologic, care trebuie, totuși, să fie intențională pentru a putea fi calificată drept stil. Ea trebuie să fie sistematic articulată și recurentă, oarecum ca un reflex

automat al creatorului, manifestat aparent compulsiv, dar prelucrat reflexiv, intențional. Nu este obligatoriu ca această deviație să fie conștientă (să fie o intenționalitate care își este sieși transparentă), din partea autorului, pentru a genera un stil.

Nu există stil nou care să fie complet conservator, care să nu aspire spre și să nu schimbe ceva în raport cu stilul sau cu stilurile care îl preced. Nici măcar neo-clasicismul nu este conservator ca intenție – el se vrea *reformat* în raport cu lipsa (percepută, imaginată sau reală) de clasicitate (echilibru, armonie, unitate) a unei epoci. El nu vrea să conserve, ci să schimbe, și de aceea folosește vechiul pentru a induce noul, pentru a inova. Stilurile noi apar exclusiv pentru a schimba stilurile vechi. Ele țin de acel nivel spiritual al umanității care vizează mereu noul. Dinamica sau chiar dialectica dintre vechi și nou este cea mai izbitoare trăsătură a alternanței stilistice vizibilă în istoria artei.

În afară de necesara trăsătură formală și nevoia subsecventă ca aceasta să fie perceptibilă prin simțuri (nu există nici un stil artistic ale cărui caracteristici să fie pur mentale, an-estezice – cu totul imperceptibile prin simțuri –, tocmai pentru că stilul se adresează simțurilor), stilul trebuie să fie încorporat în mai mult de un obiect. Un singur obiect este un accident, nu poate fundamenta un stil. Stilul, ca și în cazul taxonomiei științifice (precum taxonomia speciilor și familiilor, din biologie), trebuie să creeze clase. Un singur individ (în sensul unei entități unice) nu poate fonda o specie, un gen, o familie. La fel, un singur obiect nu poate fonda o clasă, un stil.

Caracterul unificator al stilului nu este doar cel care conduce, prin profilarea stilistică, la definirea, distingerea și decuparea stilurilor noi pe fundalul stilurilor vechi. Tot caracterul unificator al stilului este responsabil și de forța (pozitivă, dar cel mai frecvent negativă) normativă a stilului. În acest punct, căruia teza de față îi acordă o consistentă atenție (inclusiv exemplificări și studii de caz), modernismul și avangarda istorică oferă cel mai semnificativ front de lucru. Pe de-o parte, prin producția conștientă și voluntară a modernismului de stiluri noi, unele dintre ele cu noțiunea de stil trecută direct în denumire (de la *Jugendstil* la mișcarea *De Stijl*), pentru a se legitima astfel ca fiind stiluri, ca fiind marfă estetică recognoscibilă (și vandabilă) ca atare. Artiștii făceau astfel ecou dominației categoriei de stil în discursul istoriei și teoriei artei, în grațiile cărora urmăreau să intre.

Un loc aparte în parcursul tezei îl ocupă studiul de caz al genezei avangardei locale, din România, efectiv obsedată de lansarea unui stil nou (numit *pictopoezie* de 75HP, *sintetism* de Punct, *integralism* de Integral etc.), ca fiind principala ei contribuție la panopia de stiluri a

avangardei. Acest veritabil carnaval sau bal mascat al stilurilor este analizat în teză și prin prezentarea detaliată a veritabilului atlas stilistic al avangardei, *Kunstismen 1914-1924*, publicat de El Lissitzky și Hans Arp în 1925).

Ca atare, aceste capitole ale tezei concluzionează în mod original că, prin condiția sa modernistă, avangarda a condus la proliferarea fără precedent a stilurilor artistice dar, concomitent, prin condiția sa ideologică (și politică) radicală, totalizatoare, avangarda a contribuit și a condus spre cele mai nefaste momente de monostilism susținut de regimuri represive, totalitare.

Avangarda, în cea mai inovatoare componentă a sa, se revoltă contra stilului, văzut drept cea mai agresivă întru chipare a normei. De la futurism și Dada, alergia la stil este apoi urmată de un recul dramatic spre normă și dictat propagandistic, prezentat în teză prin discursurile teoretice ale productiviștilor sovietici, în favoarea stilului impus de comunismul triumfător în Uniunea Sovietică (și apoi în numeroase alte țări ocupate după cel de-al doilea război mondial).

În preajma aceluiași război și imediat după, teza relevă circumstanțele politice și istorice care conduc la o încercare (tot ideologică și cu finalitate la fel de propagandistică) de a reunifica diversitatea și stilul, sub egida democrației americane, în lupta acesteia contra totalitarismelor naziste și comuniste.

Promovarea sintagmei „diversitate stilistică” prin teze, teorii, discursuri, dar mai ales prin expoziții (itinerate în statele comuniste – iar aici teza face un excurs în cazul României comuniste) concepute pentru a genera un impact nu doar estetic, ci mai ales politic, prin influențarea moralului societăților aflate sub dominația unor regimuri totalitariste. Ideea de fond din spatele acestor demersuri rezida în convingerea că expunerea și apărarea diversității stilistice a artei, în contrast cu monostilismul societăților autoritariste va conduce, într-un viitor previzibil, la emanciparea conștiințelor creatorilor și consumatorilor de cultură (vizuală, dar nu numai) care, prin relevarea și cultivarea posibilității de a alege între stiluri diverse, își va cultiva posibilitatea de a alege între mărfuri diverse, între ideologii diverse, între politici diverse. Emanciparea de sub presiunea propagandei comuniste a fost principalul element care a condus la elaborarea și promovarea extinsă a noțiunii de diversitate stilistică.

Actualmente, în societățile democratice nu mai există o normă stilistică dominantă. Chiar și în cele mai puțin democratice, normele stilistice rareori se rezumă la monostilism. Poate singura excepție este cea mai nedemocratică țară posibil, Coreea de Nord, unde canonul

monostilistic este extrem de autoritar, unic și dominant, încât a condus, în oglindă, la o calibrare a propagandei contrare, venită din Coreea de Sud, exact pe direcțiile stilistice respinse de Coreea de Nord, care, astfel, este efectiv bombardată sonor cu muzică din Coreea de Sud – faimoasa K-pop- difuzată nonstop prin megafoane sau distribuită prin stick-uri aruncate cu baloane în Coreea de Nord. Stilul poate să devină, astfel, un instrument de evaziune pentru unii sau de tortură pentru alții.

În societățile capitaliste ale timpului nostru este vizibilă o diversitate stilistică fără precedent. Dar aceasta este iluzorie, pentru că este o diversitate care recirculează inflaționar și obsesional stiluri precedente. Și asta pentru că în lipsa unui stil unic, normativ și dominator, ideea de *stil a devenit norma*. A avea stil a devenit un imperativ social. Categoria de stil este o categorie a existenței cotidiene, mult mai prezentă și mai activă în actele și conștiința noastră decât frumosul, binele, sublimul.

Trăim, prin urmare, o perioadă de deplină diversitate stilistică în care toate normele pot fi mixate și puse în joc, virtual, cu relativă ușurință, de către absolut oricine. Dar pentru a crea imagini care să poată fi citite de oricine, gramatica stilurilor precedente a devenit un fel de abecedar generic, cu ajutorul căruia apar imagini „noi” din punct de vedere tehnic (non-existente anterior) și totodată integral „vechi” din punct de vedere conceptual, căci ele se supun categoriilor estetice însușite prealabil.

Lucrarea de față nu este o monografie a categoriei estetice de stil, ci se folosește de elementele unei monografii, pentru a investiga paradoxul prezentat mai sus, acela al inerentei individualității a stilului și, totodată, al irepresibilei presiuni spre unificare stilistică a expresiei. Dinamica dintre aceste două polarități constituie un alt element de originalitate a lucrării de față, singura cercetare, la nivel național și internațional, dedicată noțiunii de *diversitate stilistică*. Mai ales prin aducere la ordinea zilei și la momentul strict actual a discuției asupra stilului, teza de față are un element de originalitate și în context internațional, căci, fiind fidelă definițiilor și viziunii (cu valoare metodologică atemporală) asupra stilului prezentată de către Meyer Schapiro (*Style, în Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, coordonată de A. E. Kroeber, The University of Chicago Press, 1953), depășește nu doar perspectiva aparent neutră și mai degrabă pesimistă asupra stilului, susținută de istorici, esteticieni și teoreticieni ai artei extrem de critici cu instrumentele terminologice ale disciplinei (de la Svetlana Alpers la Kendall Walton) din

extrem de influentul volum coordonat de Berel Lang, *The Concept of Style* (Cornell University Press, 1979), dar și pozitivarea foarte pragmatică a stilului, pus în cadrul exclusiv utilitarist al civilizației post-industriale actuale de către Virginia Postrel (*The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture, and Consciousness*, HarperCollins Publishers, 2003). Totodată, teza de față contrapune o perspectivă nuanțată negativării (ideologice) foarte vehemente a lui Peter Sloterdijk (*The Aesthetic Imperative*, Polity Press, 2017), căci relevă capcanele inerente normativității stilului dar, spre deosebire de pesimismul lui Sloterdijk, teza relevă și inevitabilitatea expansiunii stilistice a creativității umane, care impune o depășire a alarmismului de tip Sloterdijk și o abordare bazată preponderent pe cazuistică, nu pe principii rigide de excludere, căci stilul este, așa cum relevă teza de față, o categorie inerentă nu doar dezvoltării formale a creativității umane, ci și evoluției spre cognitiv a receptării estetice, demarată încă din secolul XX.

Așa cum spunea Tudor Vianu în 1941, analiza stilistică va continua să fie luată în considerare, ca tip de studiu al creației artistice, căci „Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilști, dar și stiluri, nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă. [...] În lucrarea de față [...] Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.”<sup>1</sup> Și aceasta pentru că „prin stil se face referire la o formă constantă – și uneori la elemente constante, calității și expresii- din arta unui individ sau a unui grup. [...] Pentru istoricul de artă, stilul este un obiect esențial de investigație. Este, totodată, un fundal pe care inovațiile și particularitățile unor opere individuale pot fi măsurate. Prin considerarea succesiunii operelor în timp și spațiu și prin relaționarea variațiilor stilistice cu evenimentele istorice și cu trăsăturile variate din alte domenii ale culturii, istoricul de artă încearcă, cu ajutorul psihologiei și teoriei sociale, să dea seama despre schimbările diferitelor trăsături stilistice.”<sup>2</sup> Teza de față, în ciuda prezentării numeroaselor paradoxuri și capcane pe care stilul le deschide în fața diversității infinite a manifestărilor creative umane, menține încrederea în funcționalitatea categoriei de stil în explorarea operei de artă, încredere care datează încă de la fondatorii disciplinei istoriei și teoriei artei, la finele secolului XIX.

Teza de față, prin caracterul ei interdisciplinar, îmbină perspectiva filosofică cu aceea a istoriei și teoriei artei, dar și pe aceea a antropologiei și sociologiei culturii. Astfel reușește să dea

---

<sup>1</sup>Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, p. 21.

<sup>2</sup>Meyer Schapiro, „Style”, în A. E. Kroeber, ed., *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, p. 287.



seama, în chip original, de condiția istorică și de statutul actual al uneia dintre cele mai curențe (practic) și totodată cele mai marginalizate (teoretic) concepte sau categorii estetice.

Preocuparea majoră a tezei de doctorat nu o constituie stilurile diverse care s-au succedat în istorie, ci noțiunea de *diversitate stilistică*, discutată în secolul XIX, specifică (deși frecvent respinsă) în secolul XX și primejduită (prin aparenta supra-promovare, prin facilitare) în secolul XXI, în actualitatea cea mai recentă a artei virtuale, a creației asistate de inteligența artificială. Lucrarea nu prezintă un studiu descriptiv al diferențelor stilistice dintre stiluri, chiar dacă în cazuri punctuale (manierism versus baroc, cubism versus impresionism, futurism versus expresionism) am procedat la reliefarea acestor diferențe. Dar ele au fost reliefate doar pentru a prezenta mai clar faptul că stilurile s-au constituit prin agregarea unor sisteme de excluziuni, exigențele fiecărui stil nou fiind, în fapt, manifestări ale respingerii stilurilor vechi.

Cercetarea de față reprezintă un studiu al funcționării ideologice a diferențierii stilistice. Acesta relevă felul în care conceptul de diversitate stilistică – care ar trebui aparent să inducă diferențierea și multiplicarea stilurilor –, a condus în fapt, prin impunerea sa (geo)politică și estetică, pe parcursul secolului XX, spre monismul estetic al unui stil internațional. Un stil dominat de un număr redus de direcții estetice înrudite, care au scos în afara sistemului estetic global o amplă serie de alte direcții, curențe, mișcări și realități estetice trecute sau contemporane, de la arta realist-socialistă și academistă la kitsch, arta etno, arta marginală, religioasă, arta exclușilor etc. Tot ceea ce nu se încadra în paradigma conceptuală și activistă a artei internaționale a fost, treptat, evacuat din definiția de fond a stilului internațional curent.

Exclusivismul diversității stilistice, care pare să fie inclusivă doar la prima vedere – în avangardă –, e generat de opțiunea predominant comunistă a avangardiștilor. Iar partidul comunist al muncitorilor era prin definiție un partid unic – anihilarea pluralismului politic prin aspirarea într-un totalitarism partinic modern se oglindește în diversitatea stilistică redusă la monismul estetic al artei progresiste unice și unificatoare (sprijinit de avangardă) care se puneau în slujba partidului.

Diversitatea stilistică ca atare este inclusivă și anti-sistemică. Dimpotrivă, conceptul de diversitate stilistică este exclusivist și pro-sistemic. Ideea de stil aduce în prim plan experiența estetică, dar doar una anume, căci stilul aduce stilizarea, trasarea formală a unei paradigme artistice perceptibile și recognoscibile din repertoriul cultural recunoscut, nu o experiență estetică

sălbatică, fără repere culturale prelabile. Ideea de diversitate aduce în prim plan pluralitatea, non-omogenitatea, care impune coexistența (etică) dar și competiția, concurența (economică). Pentru că nu există impuls pentru diversificare dacă nu există rațiuni (legate de consumul estetic) ce impun proliferarea și nu simpla multiplicare a unei singure paradigme estetice.

Alegerea estetică (care se citește mereu în spatele diversității) poartă în ea opțiunea subiectivă și individuală. Ea insinuează totodată suveranitatea consumatorului cultural. Iar suveranitatea poate astfel să hrănească, de la un nivel proto-politic, libertatea, respectiv dreptul la alegere proprie în materie de gust, care poate să inducă suveranitatea conștiinței individuale.

Stilul servește percepția, estetica și cultura; aduce în prim-plan cognitivul. Diversitatea servește etica, societatea și politica; aduce în prim-plan morala. Noțiunea de diversitate stilistică, formula ca atare, utilizarea ei specială și specializată propagandistic (ca opoziție față de omogenitatea estetică a unei monoculturi artistice, stilistice), de la un moment dat și în anumite contexte istorice, aduce cu sine etica, ideologia, politica, propaganda.

Ca organizare, lucrarea de doctorat, prin **Introducere**, jalonează aria problematică abordată și relevă impasurile și paradoxurile stilului, pe de-o parte ca terminologie de specialitate, iar pe de altă parte ca practică artistică propriu-zisă. Introducerea definește stilul ca deviație recurentă, remarcabilă formal, care este înscrisă, din punctul de vedere al istoriei și teoriei artei, într-o taxonomie precisă, care conferă operei, pe fundalul atașamentului scientist al disciplinei istoriei și teoriei artei, nu doar rigoare în clasificare, ci și prestigiu și plasare superioară a operei în sistemul axiologic al societății.

**Capitolul I, Arta văzută prin prisma unei categorii estetice**, pornește de la reliefarea statutului paradoxal al noțiunii aflate în centrul cercetării din această lucrare – diversitatea stilistică. Caracterul paradoxal și contradictoriu al acesteia este extras din analizarea pozițiilor neo-clasice ale lui Winckelmann. Felul în care stilul a penetrat cotidianul actual la toate nivelurile este explorat, cu adăugarea a două excursuri referitoare la stilurile implementate automat în programele de operare ale calculatoarelor și în legătură cu stilul de redactare al tezelor de doctorat, impus de Ghidul SCOSAAR. În contrast cu omniprezența stilului în cotidianul actual, capitolul I investighează resorturile perimării, marginalizării și chiar ale prohibirii categoriei estetice de stil în terminologia de specialitate a esteticii, istoriei și teoriei artei contemporane.

Platforma axiologică pe care o conturează stilul este apoi analizată, la fel ca și distincția dintre stilul inerent obiectelor de artă și stilul ca terminologie în exegeza artei. Capitolul se încheie cu o prezentare a primei deschideri teoretice coerente către problematic stilului, din *Republica* lui Platon.

**Capitolul II, Stilul ca modernitate în Renaștere și post-Renaștere**, operează o degajare a perimetrului istoric original al dezbaterii asupra stilului în Renaștere, baroc și manierism. Recursul la stil (stilul antichității clasice) ca îndreptar axiologic pentru începuturile modernității este pus în evidență prin ideile avansate de Petrarca odată cu traducerea în latină (și rescrierea moralizată) a nuvelei Griseldei, cu care se încheie *Decameronul* prietenului său, Boccaccio. Dependența de stilul clasic a Renașterii este apoi telescopată spre dependența de stil (în genere) a Renașterii târzii, a manierismului și barocului, proces reliefat prin analizarea pozițiilor lui Vasari, Agucchi, Passeri și Felibien. Astfel este relevat felul în care aspirația spre stil ajunge, treptat, la supra-saturația stilistică, care exasperează teoreticienii.

**Capitolul III, Stilul ca formă simbolică a autorității culturale**, pornește de la opusul lui Herbert Spencer, *Philosophy of Style*, cu accent pe ideea acestuia că stilul rezidă într-o anumită „economie” a mijloacelor de expresie. Apoi, în acest capitol, este introdusă și dezvoltată noțiunea proprie de „profilare stilistică”, considerată drept cheia de înțelegere și a genezei stilului, din punctul de vedere al creatorului, ca deviație recurentă remarcabil formalizată, și din punctul de vedere al receptorului, pentru care stilul este un fel de Gestalt (o abreviere cognitivă a percepției, rezultat al sintezei educației și experienței proprii) care este proiectat semi-conștient asupra operei contemplate.

**Capitolul IV, Stilul: terminologie, categorii, metodologie și ideologie în estetica, istoria și teoria artei din a doua jumătate a secolului XIX și din prima jumătate a secolului**, demarează cu o prezentare a ideilor și temelor legate de stil lansate de Nietzsche și regăsite în mediul intelectual proximal – la Semper, arhitect și teoretician major, colaborator al lui Wagner, ca și Nietzsche, și totodată primul autor care pune categoria estetică a stilului la baza istoriei și teoriei artei ca discipline științifice. Focalizarea asupra stilului a majorității teoreticienilor de limbă germană ai istoriei și teoriei artei este înfățișată prin prezentarea ideilor și tezelor lui Alois

Riegl, Wilhelm Worringer și Heinrich Wölfflin. Prin ei, stilul este supra-pozitivat categorial, metodologic și ideologic, devenind principalul instrument și obiectiv de cercetare atribuit specialistului din domeniul *Kunstwissenschaft*.

**Capitolul V, Negativarea stilului la începutul secolului XX: Simmel și Muthesius**, prezintă în extenso procesul prin care s-a înfiripat reacția contrară, de negativare a stilului, îndeosebi în scrierile lui Simmel și Muthesius. Fundalul negativării este descoperit în stilizarea excesivă a arhitecturii și artei de la finele secolului XIX, dar și în stilizarea dandy-istă a vestimentației, a gusturilor și gesturilor, a atitudinilor și a vieții în genere, după modelul unor Baudelaire sau Oscar Wilde. Negativarea stilului se regăsește cu pregnanță în scrierile despre arhitectură ale lui Hermann Muthesius, care contestă concepția arhitectonică și mai ales teoriile despre stil ale lui Semper și ale discipolilor săi. Atenția se îndreaptă îndeosebi asupra negativării, chiar a delegitimării filosofice a stilului, în opera lui Georg Simmel, primul teoretician care atrage atenția asupra faptului că stilul este contrar vocației artei, aceea de a sprijini individualitatea, în timp ce stilul imprimă un comportament „societal” indivizilor. Prin impactul scrierilor lui Simmel asupra unora dintre pilonii avangardei, precum Peter Behrens și Walter Gropius, alergiile la stil au devenit o marcă a avangardei radicale. Decenii după publicarea lucrărilor lui Simmel, influența sa asupra teoriilor estetice critice ale culturii capitaliste a continuat să crească, prin ecoul pe care Simmel l-a avut asupra unora dintre figurile centrale ale Școlii de la Frankfurt, de la Walter Benjamin la Theodor Adorno. Tot la acest capitol este prezentată succint viziunea asupra stilului a lui Lucian Blaga, puternic amprentată de super-pozitivarea stilului de școala austriacă și germană de istoria artei.

**Capitolul VI, Hipertrofierea și implozia stilistică: avangarda.** Capitolul VI înfățișează felul în care problemele stilului au evoluat în primele decenii ale secolului XX, aflate sub semnul avangardei. De la expresionism și futurism la dadaism și abstracționism, capitolul prezintă și analizează raportarea avangardei la presiunea teoretică și practică exercitată de stil și mai ales de trecerea acestuia dinspre descriptiv și analitic, în cazul istoriei și teoriei artei, spre normativ și prescriptiv, în cazul acelor direcții artistice care s-au aflat sub dictatul ideologiei și propagandei. Această trecere este concomitentă cu expansiunea diversității stilistice a practicii artistice, conjugată cu fixația pentru unitate, unificare și unicitate stilistică inerentă avangardei

totalizatoare (și, pe alocuri, pro-totalitariste, ca în cazul productiviștilor ruși), preocupată de impunerea unui canon rigid al modernității. Capitolul VI investighează în detaliu pozițiile radicale ale grupării De Stijl și îndeosebi ale lui Theo van Doesburg și Piet Mondrian, pentru a reliefa profilul artei viitorului (de atunci) care este extrem de apropiat de profilul artei prezentului nostru. Pentru o ilustrare pertinentă a acestor tensiuni și impasuri, Capitolul VI se încheie cu un studiu de caz – geneza și evoluția timpurie a avangardei din România, obsedată de impunerea unui stil nou, sub forma denumirii unui nou curent avangardist.

**Capitolul VII, Stilul contra diversității.** Capitolul VII debutează cu o investigație a principiilor dar și a fundalului istoric și geo-politic care au făcut practic imposibilă sustenabilitatea diversității stilistice inerente avangardei, care, pe măsură ce s-a adaptat regimurilor autoritariste dintre cele două războaie mondiale, s-a aliniat propagandei partidelor extremiste. Cazul abordat în profunzime în capitolul VII este acela al realismului socialist, respectiv geneza acestuia în anii 30, sub influența teoriei lui Jdanov, inspirată direct de Stalin, și care transforma artistul (așa cum își dorise avangarda istorică, dar nu în direcția libertății, ci în direcția propagandei) într-un operator ideologic, un tehnocrat aliniat intereselor partidului unic, căruia îi întreține vocația stilului unic. În contrast cu acest fundal Capitolul VII prezintă un studiu de caz local, respectiv desprinderea de realismul socialist în România, pe parcursul anilor 60, tot sub impulsul ideologic și geo-politic extern, dar de această dată prin recursul direct la ideologia (tot propagandistică) diversității stilistice, propagată de serviciile culturale (și de informații) din țările democratice (SUA și Franța), care au inserat practici, idei și modele stilistice pluraliste pe piața culturală românească în perioada deschiderii dintre anii 1965-1971, în scopul afirmării individului, a eticii capitaliste individualiste, văzută drept unica posibilitate de salvare în fața pericolului discursului unic, totalitarist care, la rândul său, a oferit o interpretare contrastantă binomului diversitate stilistică.

**Capitolul VIII Întoarcerea refutului: poziția stilului în practicile artistice digitale actuale,** Ultimul capitol al lucrării este și cel mai provocator, fiind dedicat situației actuale, mai ales a aceleia de după ofensiva inteligenței artificiale (AI) din ultimii ani. Accentul este pus pe problemele cu totul speciale ridicate de utilizarea algoritmilor bazați pe stilurile istorice pentru producerea de „noi” creații artistice cu asistența inteligenței artificiale, îndeosebi după lansarea,

în 2022, a chatbot- ului ChatGPT. Ultimul capitol al tezei pune în evidență paradoxul unei diversități fără egal, posibilă prin tehnologia actuală, care permite „transferul stilistic” fără frontiere, respectiv proiectarea oricărui stil istoric asupra oricărui tip de imagine – de la proiectarea unei structuri cubiste asupra unei fotografii a gropii de gunoi de la Glina, pentru a produce o lucrare de artă „stilizată” la „crearea” unui posibil tablou (nou) de Rembrandt, prin respectarea de către algoritmul de calcul a tuturor prescripțiilor stilistice posibile. Stilul redevine, din nou, un instrument central în dezvoltarea practicilor creative, în emanciparea și în activarea artistică a individului contemporan. În stil, așa cum arată ultimul capitol al tezei, stă potențialul monopolului, al formei perfecte, finale, absolute, unice și de neschimbat, care este manipulată la infinit. Iar acest lucru aduce în prim plan utilizarea stilului ca model sau șablon comportamental care construiește psihologii, experiențe și nu doar forme așteptate, dorite, cultivate.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Adorno, T., „The Late Style of Beethoven”, în Adorno, T., *Essays on Music*, University of California Press, 2002.
2. Adorno, T.; Horkheimer M., „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, în *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Stanford University Press, 2002.
3. Alexe, D., *Dacopatia și alte rătăciri românești*, Humanitas, 2021.
4. Alpers, S., „Style is what you make it: The visual Arts Once Again”, în Lang, B., ed., *The Concept of Style*, Cornell University Press, 1979.
5. Babich, B., „Nietzsche - Homer and Classical Philology,” Nietzsche’s 1869 inaugural lecture at the University of Basel”, *The Journal of Nietzsche Studies*, 43 (2), 20212.
6. Bal, M., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, 1999.
7. Barter, J. A., „Designing for Democracy: Modernism and Its Utopias”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, volume 27, no. 2, The Art Institute of Chicago Press, 2001.
8. Bazin, J., Dubourg Glatigny, P., eds., *Art beyond Borders. Artistic Exchange în Communist Europe (1945-1989)*, CEU Press, 2016.

9. Berlage, H. P., *Thoughts on Style, 1886-1909*, Getty Center Publications, 1996.
10. Blaga, L., *Orizont și stil*, Humanitas, 1994.
11. Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, *Griselda*, Luca Carlo Rossi, ed., La Memoria, 1991.
12. Boia, L. *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarensu în arhivele Securității*, Humanitas, 2014.
13. Borchardt-Hume A., editor, *Albers and Moholy Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Yale University Press, 2006.
14. Bossuet, J-B., *Sur le style, et la lecture des Pères de l'Église pour former un orateur*, Paris, 1670.
15. Braun, M., „A Case Study: Repression”, în Hoptman, L., Pospiszyl, T., eds., *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Museum of Modern Art, 2002
15. Breton, A., în *Comoedia*, Paris, 1922.
16. Brisman, S., „The Madness of Hugo van der Goes: The Troubled Search for Origins in Early Netherlandish Painting”, în *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, no. 51, Duke University Press, 2021
17. Buffon, G.-L., *Correspondence inedite*, vol. 1, Editions Hachette, 1860,.
18. Bürger, P., *Theory of the avant-garde*, Manchester University Press & University of Minnesota, 1984.
19. Ceașescu, N., *Cuvîntare la Adunarea generală a scriitorilor*, Editura Politică, 1968.
20. Chapman, K., *Expressionism and poster design in Germany, between spirit and commerce*, E.J. Brill, 2019.
21. Chen W., Shidujaman M., Jin, J., Ahmed S. U., “A methodological approach to create interactive art in artificial intelligence,” în *Proceedings of the 22nd HCI International Conference*, 2020.
22. Chevreul, M. E., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Pitois-Levrault, 1839.
23. Comarnescu, P., „Artele grafice în SUA”, revista *Arta*, no. 1, 1965.
24. *Congresul al IX lea al PCR*, Editura Politică, 1965.
25. Croce, B., *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*,

Editura Univers, 1971.

26. Danto, A., „The Artworld”, în *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964.
27. Davies, D. „On the very Idea of ”Outsider Art””, în *British Journal of Aesthetics*, Oxford University Press Vol 49, no. 1, 2009,.
28. Demaitre, A., „*The Great Debate on Socialist Realism*”, în *The Modern Language Journal*, 50/1966, Wiley Press, 1966.
29. Dempster, G., „Chaucer’s manuscript of Petrarch’s version of the Griselda Story”, *Modern Philology*, no. 41, The University of Chicago Press, 1943.
30. Denis, M., „*Cézanne*” (inițial publicat în *Occident*, Paris 1907), *Burlington Magazine*, XVI, 1910.
31. Dürenmatt, J., „Le style est l’homme même». Destin d’une buffonnerie à l’époque romantique”, în *Romantisme*, nr. 148, 2/2010.
32. Eburne, J. P. „*Dada, Futurism, and Raymond Roussel*”, în Rabate, J-M., editor, 1922. *Literature, Culture, Politics*, Cambridge University Press, 2015.
33. Eck, C. Van, Mcallister, J., Vall, R. van de, (eds.), *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, Cambridge University Press, 1997
34. *Expoziția de pictură franceză contemporană*, Arta Grafică, 1968.
35. Félibien, A., *Viețile și operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni*, Meridiane, 1982.
36. Fenton, T., „Constructivism and its Confusions”, *Artforum*, vol. VII, No. 1, 1968.
37. Feyerabend P., *Wissenschaft als Kunst*, Suhrkamp Verlag, 1984.
38. Francis N., *The origin of Socialist Realism în Russia and China*, Advance Publications Inc., 2019.
39. Fuchs, S., „From Theory to Critique of Modernity: The Development of Simmel's Sociology”, *Michigan Sociological Review*, 5/1991.
40. *Funcțiune și formă*, antologie de Nicolae Lascu, Editura Meridiane, 1989.
41. *Ghid de întocmire și redactare a tezei de doctorat în cadrul Școlii de Studii Avansate a Academiei Române – SCOSAAR*, <https://academiaromana.ro/ief/studiiDoctorale/docOrdine/5-Ghid-RedactareTezaDoctorat.pdf>
42. Gilbert, K.E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, 1972.
43. Hamblen, K. A., „Approaches to Aesthetics in Art Education: A Critical Theory Perspective”,



în *Studies in Art Education*, vol. 29, no. 2, 1988.

44. Hannah, D., „What Might Be a Nietzschean Architecture?”, în Filmer, A., Rufford, J., eds., *Performing Architectures Projects, Practices, Pedagogies*, Bloomsbury Publishing, 2018.
45. Harrington, A., „Introduction”, în Simmel, G., *Essays on art and aesthetics*, London, The University of Chicago Press, 1970.
46. Harrison, C., Wood, P., eds., *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, 1992.
47. Heller, S., *Iron Fists: Branding the 20th Century Totalitarian State*, Phaidon Press, 2011.
48. Hentea, M., „Federating the Modern Spirit: The 1922 Congress of Paris”, în *PMLA* 130.1, Modern Language Association of America, 2015.
49. Hess, H., „The Wiener Werkstätte and the Reform Impulse”, în Blaszczyk, R. L., ed., *Producing Fashion*, University of Philadelphia Press, 2008.
50. Hills, P., „Truth, Freedom, Perfection”, în Barnishel, G., Turner, Ca. eds., *Pressing the Fight, Print, Propaganda, and the Cold War*, University of Massachusetts Press, 2010.
51. Isaacs, W. F., „What Kind of Surrealism?”, în *College Art Journal*, vol. 3, no. 2, 1941.
52. Johns, K., „A monumental step for Riegl and Schlosser in France”, *Journal of Art Historiography*, no. 11, The University of Birmingham, 2014.
53. Corbusier, L., Ozenfant, A., „Le Purisme”, în Herbert, R.L. ed., *Modern Artists on Art*, Prentice Hall, 1964.
54. Kadish, D., Risi, S., Løvlie, A. “Improving object detection in art images using only style transfer,” în *Proceedings of the International Joint Conference on Neural Networks*, 2021.
55. Kessler, E. „Experiența estetică” rediviva” în Boboc, A., Baciuc, C., Bălan, S., Tănăsescu, I., eds., *Studii de Istorie a Filosofiei Universale*, XXIII, Editura Academiei Române, 2015.
56. Kessler, E., „Terminologii critice curente”, în Boboc, A., Baciuc, C., Bălan, S., Tănăsescu, I., eds., *Studii de Istorie a Filosofiei Universale*, XXIV, Editura Academiei Române, 2016,
57. Kessler, E., „Statul estetic”, în Surdu, A., Baciuc, C., Bălan, S., Tănăsescu, I., eds., *Studii de Istorie a Filosofiei Universale*, XXV, Editura Academiei Române, 2019.
58. Kessler, E., „Stylistic Diversities United”, în Whyte, I., Hopkins, C., eds., *Hot Art, Cold War – Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, Routledge, 2021.
60. Kessler, E., „Importuri conceptuale în estetica românească a anilor 60-70 : fundalul

istoric și efectele contrastante ale occidentalizării universului artistic vizual în perioada destinderii de după anul 1965”, în Baciu, C., Tănăsescu, I., eds., *Studii de Istorie a Filosofiei Universale*, XXVI, Editura Academiei Române, 2020.

61. Kessler, E., „Stil și singularitate la Georg Simmel”, în Baciu, C., Tănăsescu, I., eds., *Studii de Istorie a Filosofiei Universale*, XXIX, Editura Academiei Române, 2021.

62. Kessler, E., „Conceptul de stil la începutul secolului al XX-lea: explozie și criză”, în Baciu, C., Tănăsescu, I., eds., *Studii de Istorie a Filosofiei Universale*, XXX, Editura Academiei Române, 2022.

63. Kiaer, C. *Imagine no possessions : the socialist objects of Russian Constructivism*, The MIT Press, 2005.

64. Lissitzky, E., Arp, H., *Kunstismen 1914-1924*, Eugen Rentsch Verlag, 1925.

65. Lorenzini, S., „Petrarch and Boccaccio: The Rewriting of Griselda’s Tale (Dec. 10.10). A Rhetorical Debate on Latin and Vernacular Languages”, *Heliotropia*, 16-17, 2019-2020.

66. Malevici, K., „De la Cubism și futurism la suprematism: noul realism în pictură”, în Malevich, K., *Essays on Art 1915-1933, vol. 1*, Andre Deutsch, 1963.

67. Marinetti, F. T., „Manifeste du Futurisme”, *Le Figaro*, 20 februarie 1909.

68. Maxy, M. H., *Catalog expoziție personală*, Maison d’Art, 1923.

69. Mele, V., „Politik, Ökonomie und Lebensstil in dem globalen Kapitalismus. Eine Überlegung auf der Grundlage von Georg Simmel”, în *Simmel Studies*, volumul 20, Nr. 1-2, 2016.

70. Merritt, E., „Artificial Intelligence The Rise Of The Intelligent Machine” *American Alliance of Museums*, 2017.

71. Metzinger, J., Gleizes, A., *Du Cubisme*, Eugene Figuiere et. Cie., 1912.

72. Mezei, P., „From Leonardo to the Next Rembrandt--the need for AI Pessimism in the age of algorithms,” *UFITA*, 84/2, 2020

73. Michl, J., „A case against the modernist regime in design education”, în *International Journal of Architectural Research*, Volume 8 - Issue 2, 2014.

74. Minulescu, I., *Roșu, galben și albastru*, Editura Gramar, 1998.

75. Moholy-Nagy, S., *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, Cambridge University Press, 1969.

76. Mondal, B., „Artificial intelligence: state of the art,” în *Artificial Intelligence Internet Things*, 2020.

77. Murphy, R. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of*

*Postmodernity*, Cambridge University Press, 1999.

78. Muthesius, H., *Style-Architecture and Building-Art. Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, The Getty Center Publications for the History of Art and the Humanities, 1994.
79. Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, traducere de Alexandru Leahu, București, Editura Humanitas, 2004
80. Nietzsche, F., „Nașterea tragediei”, în *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, 1977.
81. Nietzsche, F., *The Philosophy of Nietzsche*, The Modern Library Publications, 1954.
82. Ovseannikov, M. „Lenin si estetica”, *Probleme de artă plastică*, Editat de Academia Republicii Populare Române, 3/1960.
83. Panofsky, E., *Style and Medium in the Motion Picture*, ”, în *Critique*, Minuit, vol.1, no. 3, 1947.
84. Pitt, C. S. Bal, A. S. Plangger, K. „New approaches to psychographic consumer segmentation: exploring fine art collectors using artificial intelligence, automated text analysis and correspondence analysis,” *European Journal of Marketing*, no. 54, 2020.
85. Platon, *Republica*, în Platon, *Opere*, vol. V, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986
86. Postrel, V. *The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture, and Consciousness*, HarperCollins Publishers, 2003.
87. Randall, M., *Image and Incarnation*, E. J. Brill, 2015.
88. Richter, H., Eggeling, V., „Prinzipielles zur Bewegungskunst”, în *De Stijl*, no. 7, 1921, în Elder, R. B. „Hans Richter and Viking Eggeling, *The Dream of the Universal Language and the Birth of the Absolute Film*”, în Graf, A, Scheunemann, D., eds., *Avant-Garde Film*, Rodopi, 2007.
89. Răutu, L., *Concluzii la Seminarul cu activiștii din domeniul propagandei*, Editura Politică, 1962.
90. Riegl, A., *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Verlag von Georg Siemens, 1893.
91. Riegl, A., *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn: Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Österreichische Staatsdruckerei, 1901.
92. Rhodes, S. A. „Baudelaire's Philosophy of Dandyism”, *The Sewanee Review*, Johns

Hopkins University Press, no. 36, 1928.

93. Roach, A. „Architektur und Kommunikation. Zur symbolischen Form der städtischen Villa im 19. Jahrhundert”, in Geppert, A. C.T., Jensen, U., Weinhold, J. (eds.) *Ortsgespräche Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, Transcript Verlag, 2005.
94. Rozanova, Olga „*The Bases of the New Creation*””, in Bowlt, John, *Russian Art of the Avant Garde*, Viking Press, 1976.
95. Schapiro, M. „Style”, in Kroeber, A. E., ed., *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, The University of Chicago Press, 1953.
96. Scheyer, E., „*German Expressionist Prints, Drawings and Watercolors*”, in *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, volume 45, nos. 3-4, 1966.
97. Schiller, F., *Scritti estetice*, Editura Univers, 1981.
98. Schoenberg, A., *Style and Idea*, Philosophical Library, 1950
99. Schuster, P.-K. „*Die Kunststadt München 1937*”, in *Nationalsozialismus und entartete Kunst*, Prestel Verlag, 1987.
100. Seemann, H., ed., *Europa in Weimar: Visionen eines Kontinents*, Wallstein Verlag, 2008.
101. Semper, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, Verlag fuer Kunst und Wissenschaft, 1860.
102. Sers, P., *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Les Belles Lettres, 2003.
103. Signac, P., *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Editions de la Revue Blanche, 1899.
104. Simmel, G., „Das Problem des Stiles”, in *Dekorative Kunst*, anul 11., nr. 7., 1907/1908.
105. Simmel, G., „Fashion”, in *International Quarterly*, 10, no. 1, 1904.
106. Simmel, G., *Rembrandt*, Editura Meridiane, 1978.
107. Sloterdijk, P. *The Aesthetic Imperative*, Polity Press, 2017.
108. Sohm, P. *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge University Press, 2001.
109. Spencer, H., *Philosophy of Style*, Appelton and Company, 1884.
110. Stone, M., „Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution”, *Journal of Contemporary History*, no. 28/1993, Sage Publications, 1993.
111. Sutherland, Z., „The World as Gallery: Conceptualism and Global Neo-Avant-Garde”, *New Left Review*, 2016.
112. Szilágyi, G., Gyarmathy, J. „Emergence of Digitalization and Artificial Intelligence in the Intellectual Property System”, *Journal of Administrative Sciences*, 2023.

113. Tagliabue ,G. M., *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, 1976.
114. Tatarkiewicz, W. *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, 1981.
115. Worringer, W., *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, Elephant Paperbacks, 1997.
116. Timm, E. *Hugo Ferdinand Boss (1885-1948) und die Firma Hugo Boss. Eine Dokumentation*, Universität Münster, 1999.
117. Tismăneanu, V., Vasile, C., *Perfectul acrobat. Leonte Răutu*, Editura Humanitas, 2008.
118. *The Disappearance and the Reappearance of the image in American Art*, Smithsonian Institution, 1969.
119. Toulmin, S., *Cosmopolis, the Hidden Agenda of Modernity*, The University of Chicago Press, 1992.
120. Tuinen S. van, *Mannerism, Baroque, and Modernism: Deleuze and the Essence of Art*, Erasmus University, 2012.
121. Vlasits, J., „Plato on Poetic and Musical Representation”, în Pfefferkorn J., Spinelli, A., eds., *Platonic Mimesis Revisited*, Academia Verlag, 2021.
122. Vasari, G., *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, Oxford University Press, 1998.
123. Vasile, C., *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965-1974*, Editura Humanitas, 2014.
124. Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, București, Editura Contemporană, 1941.
125. Vinea, I. „Manifestul activist către tinerime”, *Contimporanul*, nr. 46, mai 1924.
126. Voronca, I., „Suprarealism și Integralism”, *Integral* nr. 1, martie 1925.
127. Wilde, O. „The Unity of Arts”, *Pall Mall Gazette*, 12 decembrie 1887, tradus după Oscar Wilde, *Derniers essais de Litterature et Esthetique*, Stock&cie., 1913.
128. Winckelmann, J. J., *Geschichte der Kunst des Alterthums*, e-book, 2003.
129. Wölfflin, H., *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*, Dover Publications, 1950.
130. Worringer, W. , *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, Elephant Paperbacks, 1997.
131. Yu Yu, Z. B., Fei, G, “Research on artificial intelligence in the field of art design under the background of convergence media,” in *Materials Science and Engineering*, vol. 825, no. 1.

2020.

132. Yusa, M. M., Yu Y., Sovhyra, T., „Reflections on the use of artificial intelligence în works of art”, în *Journal of Aesthetics, Design, and Art Management*, Volume 2 Number 2, October 2022.

133. Zhdanov, A. A. „Soviet Literature - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature (1934)”, în *Gorky, Radek, Bukharin, Zhdanov and others "Soviet Writers' Congress 1934"*, Lawrence & Wishart, 1977.

134. Growing Market for Nazi-Era Memorabilia”, 2022, <https://www.gazette-drouot.com/en/article/growing-market-for-nazi-era-memorabilia/31744>, accesat pe 26 iunie 2024.

135. <https://www.nytimes.com/2023/09/29/opinion/nazi-memorabilia-market-liveauctioneers.html>, accesat pe 26 iunie 2024.

136. <https://www.observatorulph.ro/auto-moto/2601922-despre-cocalari-in-traffic-si-stilul-lor-adorabil-video>, accesat pe 9 iulie 2024.

137. <https://www.tpu.ro/adolescenti/salut-tpu-hmm-ce-ati-alege-dintre-stilul-emo-sau-stilul-de-manelisti-stiu-ca-e-cam-stupida-intrebarea/> accesat pe 9 iulie 2024.

<https://research.g2.com/insights/declining-interest-in-ar-vr>, accesat pe 18 mai 2024

<https://lucidbeaming.com/blog/i-trained-a-gpt-2-language-model-to-generate-art-reviews-and-asked-it-to-review-my-art-show/>, accesat pe 18 mai 2024.