

RADU-CRISTIAN ANDREESCU

**GENIUS, TALENT, AND CREATIVITY:
FROM MOZART AND BEETHOVEN TO CREATIVE CLASSES**

Radu-Cristian Andreescu

Babeş-Bolyai University, Department of Philosophy, Cluj-Napoca, Romania

Email: radu.andru@gmail.com

Abstract: This paper addresses the problem of artistic talent regarded as an object of contention between social-constructivist theories describing genius as the effect of social relations and prestige construction (Tia DeNora), on the one hand, and previous Kantian and romantic theories of genius as an exceptional natural endowment, on the other hand. We can thus notice that a middle ground in this contention is to be found in a sociology of creative work (Pierre-Michel Menger) which posits the existence of intrinsic yet initially indeterminate differences between competing artists, along with the labour market conditions, the mobilization of resources, and the aesthetic recognition of the work of art itself. In addition, we will argue that the old notion of genius, as developed in Mozart's or Beethoven's times, has faded today in favour of the broader notion of creativity which pertains not only to the philosophy of art, but also to the economic field of late capitalism. Consequently, the sociology of creative work emphasizes a new relation between talent and work, inasmuch as a new concept of work pervades the sphere of creation, innovation, originality, and uncertainty which has previously characterized the art worlds. Since creativity is defined as a common resource of every human being (Richard Florida), the artist is no longer regarded as the lone romantic genius, but rather as a creative individual who belongs to a creative class and embodies the spirit of an era characterized, according to Richard Florida, by an increasing capital of creativity. Therefore, the new relation between work and creativity involves a double movement: the artists identify themselves as creative workers, while more and more workers tend to bring creativity into their daily work.

Keywords: creativity, talent, genius, artist, creative work, social constructivism, creative class.

GENIU, TALENT ȘI CREATIVITATE: DE LA MOZART ȘI BEETHOVEN LA CLASELE CREATIVE

Rezumat: Lucrarea urmărește să arate cum concepția despre natura și semnificația talentului artistic se situează în miezul unei dispute care opune teoriile social-constructiviste despre geniu descris ca efect al relațiilor sociale de putere și al construcției prestigiului (Tia DeNora) mai vechilor teorii de sorginte kantiană și romantică despre geniu înțeles ca dotare naturală excepțională. Putem sesiza, astfel, cum poziția de mijloc între cele două orientări extreme este ocupată de o sociologie a muncii creative (Pierre-Michel Menger) care admite existența unor diferențe interindividuale intrinseci și inițial indeterminate între artiștii concurenți, diferențe cărora, în procesul de recunoaștere a statutului excepțional al unui artist, li se adaugă condițiile mobilizării resurselor, ale segmentării pieței muncii creative precum și ale acceptării estetice a valorii operei. În subsidiar, lucrarea are ca scop să arate că noțiunea de geniu (centrală în secolul XIX) s-a estompat astăzi în favoarea noțiunii de creativitate (una dintre noțiunile centrale ale economiei capitalismului târziu) într-un context al sociologiei muncii în care talentul se găsește într-un nou raport cu munca, iar munca, la rândul său, este regândită ca incluzând sfera creației, a inovației, a originalității și a incertitudinii specifice creației. Din momentul în care creativitatea este recunoscută ca o resursă general distribuită și ca factor de avantaj competițional (Richard Florida), statutul artistului glisează din regimul singularității creatorului de geniu către un regim al exemplarității economice a artistului în care individul creativ întrușipează spiritul unei epoci caracterizate, conform lui Richard Florida, de o valorificare pe scară largă a capitalului de creativitate. Astfel, o dublă mișcare rezultă din noul raport dintre muncă și creativitate: artiștii își recunosc activitatea drept muncă (creativă), în timp ce tot mai mulți muncitori în sens larg introduc creativitatea în activitățile lor.

Cuvinte-cheie: creativitate, talent, geniu, artist, muncă creativă, constructivism social, clasă creativă.

1. Introducere

O cercetare a teoriilor moderne și contemporane asupra talentului și creativității artistice pornește de la premisa că imaginea artistului în societatea modernă și în cea contemporană depinde într-o mare măsură de felul în care sunt înțelese – filosofic și social – principiile creației artistice și condițiile de consacrare a artiștilor. Chiar dacă cuvântul de ordine pare a fi *talentul*, nuanțele problemei ne obligă să orientăm abordarea mai întâi către *originile* talentului și mai apoi către *consecințele* sale sociale și să urmărim în ce măsură marea glisare conceptuală de la noțiunea modernă de *geniu* – în sîajul filosofiei kantiene și în romantism – la noțiunile contemporane, mai slabe și mai largi, de *creativitate* și de *muncă creativă* poate fi pusă pe seama unor schimbări de viziune petrecute la trecerea de la marile teorii filosofice asupra personalității geniului (Kant, Schelling, Hegel) la sociologia artei și a muncii creative (cu referințe la Howard Becker, respectiv la Pierre-Michel Menger), precum și la teoria clasei creative și a creativității (Richard Florida). Pe scurt, această parte a demersului încearcă să răspundă la întrebarea dacă trecerea de la un discurs concentrat în jurul noțiunii excepționale de geniu la un discurs bazat pe noțiunile mai largi de muncă creativă și de creativitate ține de o dezvrăjire sociologică a lumii artei, al cărei corolar ar fi deducerea capacităților artistice și a diferențelor interindividuale mai degrabă din condițiile sociale de manifestare a talentelor și de construire a reputației artistului decât din ideea unei dotări intrinseci și evidente de la sine a acestuia.

Este de remarcat că problema creativității și a turnurii creative care ne interesează astfel a suscitat o dezbatere contemporană importantă în filosofia și sociologia artei, context în care contribuții recente precum cele ale lui Dan Eugen Rațiu au subliniat deja efectele interacțiunii dintre lumea artei și celelalte domenii ale muncii, analizând modul în care artiștii contemporani încep să fie considerați un model social și economic al creativității și, deci, un potențial motor al schimbării sociale nu doar din perspectiva mai veche a criticii artistice adresate sistemului economico-politic, ci și din perspectiva

pragmatică a rolului nucleului artistic creativ – purtător al unor valori socialmente necesare precum inovația, libertatea și flexibilitatea – în dezvoltarea urbană și postindustrială¹.

2. De la filosofia geniului la teoria construcției sociale

Teoria lui Kant despre artele frumoase și geniu din *Critica facultății de judecare* reprezintă o referință importantă pentru a indica raportul în care artistul se află cu *munca* și cu *jocul* în cadrul procesului de creație, mai cu seamă cu cât integrarea dimensiunii muncii în practica artistică variază semnificativ, așa cum urmează să vedem, de la teoria kantiană a artelor la sociologia muncii creative a lui Pierre-Michel Menger. În ceea ce privește teoria kantiană, trebuie remarcate două aspecte care urmează să fie confruntate cu teoriile ulterioare asupra naturii activității artistului. Un prim aspect îl constituie distincția realizată de Kant între artă și meșteșug, unde opoziția dintre muncă și joc a făcut ca arta să fie asociată jocului ca activitate plăcută prin sine, iar meșteșugul să fie asociat muncii ca activitate efectuată în vederea retribuției². Totuși, Kant nu elimina întru totul dimensiunea muncii din domeniul artelor libere, dar o prezenta sub forma constrângerii de tipul canoanelor care se impun spiritului și care însoțesc jocul liber al artei³, de așa manieră încât arta presupunea un fel de relație dialectică între travaliul jocului și jocul travaliului, opunându-se constrângerii pure a meșteșugului. Teoria kantiană poate fi recunoscută, însă, ca un reper al separării dintre artă și muncă în temeiul libertății specifice primeia și al constrângerii proprii celei din urmă⁴.

Al doilea aspect este teoria kantiană a geniului, semnificativă îndeosebi pentru tradiția care, în urma lui Kant, s-a definit prin aspirația concilierii dintre natură și libertate prin artă și prin promovarea romantică a figurii artistului de geniu ca personalitate excepțională. Or, Kant descria geniul drept predispoziție înnăscută a sufletului sau drept facultate productivă, originală, spontană, liberă și exemplară, având funcția unui mediu prin care natura însăși, ca sursă

a talentului, prescrie reguli artei⁵. Libertatea și spontaneitatea atribuite de Kant geniului semnificau atât faptul că geniul este limitat la sfera producerii artelor frumoase – și deci exclus din sfera artelor mecanice sau a oricăror activități care presupun sânguință și învățare –, cât și, implicit, faptul că geniul creează fără vreo regulă predeterminată și fără un principiu comunicabil. Imaginea geniului care nu este el însuși conștient în mod intelectual de puterea sa de creație s-a impus în perioada post-kantiană, așa cum a arătat Thierry de Duve, mai cu seamă odată ce caracterul de dotare naturală atribuit geniului a fost radicalizat de A.W. Schlegel și de F.W.J. Schelling în sensul conceperii geniului drept forță creatoare inconștientă a naturii, obscură și necunoscută artistului însuși⁶.

Generalizarea unei concepții prin care geniul este înțeles ca „o excepție datorată distribuirii inegale, întâmplătoare a înzestrării naturale, iar nu cu rădăcini în ordinea socială”⁷ s-a sprijinit, desigur, pe anumite imagini culturale. Dintre acestea, cazul cel mai notoriu este, probabil, modul în care figura geniului lui Mozart – mai ales în contextul rivalității dintre el și Antonio Salieri – s-a fixat ca exemplu de autoafirmare a unei dotări naturale excepționale, iar celebra piesă de teatru *Amadeus* a lui Peter Shaffer nu face, în acest sens, decât să întărească, după opinia noastră, concepția kantiană și romantică asupra geniului, în primul rând prin accentul pe spontaneitatea creației lui Mozart, căreia i se opune simplul efort de atelier și sânguința lipsită de strălucire a lui Salieri (un caz, deci, al diferenței făcute de Kant între „elanul spiritual” și „producția temătoare”). Pe de o parte, renumele timpuriu al copilului-minune ca virtuoz interpret și compozitor de la o vârstă precoce s-a datorat numeroaselor turnee muzicale la care Mozart a participat în copilăria sa, dar care au fost înțelese, în această paradigmă, nu ca moduri de construcție socială a prestigiului, ci ca tot atâtea prilejuri în care publicul a putut recunoaște geniul mozartian autoevident ca pe o dotare din partea naturii sau a divinității (în piesa lui Shaffer, numele *Amadeus* este înțeles astfel, prin etimologia sa, ca dar al lui Dumnezeu). Pe de altă parte, impresia – creată în special în piesa lui Shaffer – despre condițiile sociale de afirmare a lui Mozart este determinată de o

image paradoxală în care Salieri – cel care, spre deosebire de Mozart, a pierdut proba timpului și s-a pierdut în cvasi-anonimat – a beneficiat, ca artist compozitor, de o poziție socială mai influentă și de o mai bună inserție în cercurile curții imperiale de la Viena care, la acea dată, dictau condițiile bunei reputații artistice. Ideea unui geniu învingând, în timp, vicisitudinile sociale este implicită în *Amadeus* până într-acolo încât – odată ce versiunea romanțată a biografiei lui Mozart indică existența unor momente de temporar insucces artistic suferit de Mozart și de efemere victorii artistice raportate de Salieri – condiția glorioasă a geniului este decuplată de multe dintre condiționările sociale de moment și proiectată în perspectiva unei recunoașteri eterne, de așa manieră încât succesul imediat nu este garanția succesului îndelungat (ne putem gândi la lamentația lui Salieri din piesa *Amadeus* atunci când, ajuns la bătrânețe, suspină amintindu-și că fusese un compozitor foarte popular *la vremea lui*).

Împotriva unei astfel de imagini a geniului care se afirmă exclusiv prin puteri proprii sau prin virtutea dotării sale naturale și, implicit, împotriva cultului romantic al geniului și al aurei care îl înconjoară se situează, de exemplu, viziunea radicală, social-constructivistă, a Tiei DeNora din studiul *Beethoven and the Construction of Genius*. Urmărind, așa cum titlul indică, istoria succesului unui alt compozitor recunoscut ca geniu, care a depășit prin renume și prin valoarea simbolică a creației sale granițele culturii înalte, Tia DeNora argumentează că stabilirea condițiilor de posibilitate ale reputației extraordinare a lui Beethoven nu se poate limita la sfera aprecierilor estetice și muzicologice pure⁸. Această premisă exprimă, de fapt, abordarea social-constructivistă a problemei geniului, abordare care privește procesul de atribuire a statutului de geniu într-un context socio-istoric al unor strategii și relații de putere. Chiar dacă nu urmărește în particular să demitizeze figura lui Beethoven, implicațiile studiului Tiei DeNora dedicat contextului cultural și social în care Beethoven și-a câștigat reputația vizează ideea unei construcții sociale a geniului care se opune, desigur, oricărei filosofii a geniului înțeles ca dotare înăscută și evidentă de la sine. Pe scurt, în ciuda stilului său furtunos, idiosincratic sau chiar revoluționar de a compune și de a interpreta și în ciuda temperamentului său lipsit de maniere,

Beethoven s-ar fi bucurat, încă de la începutul carierei sale, de anumite avantaje sociale care i-au câștigat poziția de candidat privilegiat la un anumit titlu de valoare și datorită cărora artistul din Bonn și-a surclasat contemporanii. Aceste condiții țineau, potrivit lui DeNora, de o conjunctură a aristocrației, a lumii artistice, a ideologiei estetice și a raportului în schimbare dintre clasele sociale în Viena sfârșitului de secol XVIII, unde se putea sesiza o predispoziție socială spre afirmarea celebrităților, spre modificarea gusturilor muzicale și spre căutarea talentelor și unde formele organizaționale de patronaj artistic (sponsorii influenți ai lui Beethoven din elita vremii) așteptau un urmaș spiritual al lui Mozart⁹. Astfel, DeNora înlocuiește ideea că geniul înăscut și autoevident al lui Beethoven și-a câștigat sprijinul în rândul societății vremii cu ideea că tocmai formele de sprijin acordate artistului au făcut posibilă construcția titlului social de geniu care i-a fost conferit lui Beethoven grație unor investiții sociale, economice și simbolice¹⁰. Miza explicită a studiului Tiei DeNora este, așadar, aceea de a deschide posibilitatea „de a concepe talentul și geniul ca realizări fundamentale sociale”¹¹.

Desigur, multe dintre abordările sociologice au contribuit, în genere, la conturarea unui portret al artistului fundamental diferit de portretul geniului conturat la începutul secolului XIX în contextul romantismului și în sîajul teoriilor filosofice kantiene, schlegeliene sau schellingiene. Este, astfel, oportun să amintim că sociologia artei a lui Howard Becker a propus un model al creației artistice care permite, *grosso modo*, respingerea a două concepții de proveniență romantică despre statutul artistului. Mai întâi, concepția lui Becker despre un regim de lucru rutinier al artistului (o referință a lui Becker fiind, în acest caz, rutina activității scriitoricești zilnice a romancierului Anthony Trollope)¹² respinge ideea populară în secolul XIX despre creația artistică produsă în momentul unei inspirații fulgurante, în afara unui regim de lucru organizat. Mai apoi, conceperea de către Becker a creației artistice ca rezultat al participării unei pluralități de actori sociali¹³ se opune mitului romantic al artistului solitar, aflat într-o relație nemediată cu opera sa, și permite afirmarea unor viziuni mai radicale, precum cea a Tiei DeNora (care citează unele dintre

tezele lui Becker), asupra construcției sociale a reputației și a prestigiului.

3. De la geniul artistic la artistul-muncitor

Pe teren sociologic, se deschide astfel problema muncii artistice. Desigur, într-o paradigmă încadrată de teoriile filosofice pe care le-am amintit, libertatea artistului de geniu, coroborată cu ideea inspirației, a fost înțeleasă și ca o libertate față de muncă, astfel încât ideea unei „munci artistice” ar fi părut un oximoron. Pe filieră sociologică, însă, contribuția lui Pierre-Michel Menger la dezbaterea asupra statutului de muncitor al artistului este importantă, în primul rând din perspectiva raportului conceput de Menger între creație și muncă. Astfel, legătura pe care o găsim, în general, între problema talentului și cea a muncii se justifică nu numai prin analiza vechii viziuni asupra separației dintre practica artistică ca exercitare a talentului, pe de o parte, și munca ca sârguință și meșteșug, pe de altă parte (viziune care pune în *negativ* problema acestei legături), ci, dintr-o direcție opusă, și prin considerarea tezei lui Menger potrivit căreia talentul și munca sunt doi dintre factorii care interacționează în producerea operei de artă și cărora li se adaugă aleatoriu ca factor imprevizibil legat de condițiile variabile ale mediului producerii operei¹⁴.

Identificarea activității artistului cu un anumit tip de muncă poate părea surprinzătoare dacă prin aceasta se înțelege introducerea unor rațiuni utilitare în practica artistică, deoarece adeseori originalitatea și spontaneitatea asociate creației au făcut ca acesteia să nu îi fie atribuită în mod direct o funcție utilitară sau instrumentală, nici caracterul de efort specific muncii (ne putem gândi, din nou, la imaginea culturală a lui Mozart ca la un exemplu al unui anumit dezinteres față de remunerație dedus din pasiunea interioară cu care Mozart obișnuia să creeze și din istorisirile despre sărăcia condițiilor de viață ale compozitorului, dar și ca la un exemplu al lejerității efortului mental cu care Mozart își compunea operele). Totuși, înțelegerea actului creator ca act de muncă – ceea ce, pentru Menger, face din artist un tip de muncitor – implică în mod precumpănitor alte

aspecte, în afara asocierii creației cu o funcție utilitară. De altfel, trebuie remarcat că multe dintre avantajele muncii creative sunt, de fapt, avantaje non-pecuniare¹⁵, care fac din profesiunile artistice domenii de activitate atât de râvnite pentru recunoașterea simbolică pe care o oferă¹⁶, desigur, în lipsa garanției succesului și într-un context de incertitudine pe care îl vom prezenta mai jos.

Dincolo de ideea lui Marx despre o muncă liberă, non-alienată, care ar asigura împlinirea esențială a omului și care ar fi identificată cu travaliul creator¹⁷, este important de remarcat caracterul special al muncii pe care o reprezintă creația de artă, caracter ce trebuie dedus, așa cum arată Menger, din distincția dintre munca înțeleasă ca *lucrare* cu înalt grad de expresie a sinelui și munca înțeleasă ca *trudă* depusă în vederea unui scop extern, utilitar. Această distincție este, de altfel, sesizabilă în cazul limbilor care, în câmpul semantic al muncii, deosebesc între *trudă* și *lucrare*, între *labeur* și *œuvre* (fr.), între *Arbeit* și *Werk* (ger.), respectiv între *labour* și *work* (eng.)¹⁸, sugerând o polaritate între munca realizată din rațiuni utilitare și munca realizată în vederea unei împliniri de sine. În măsura în care munca artistică este o lucrare de artă (*œuvre d'art*, *work of art*), ea presupune deja, prin excelență, creativitate, valoare expresivă, caracter non-rutinier și interes intrinsec în împlinirea de sine, adică trăsăturile pe care Menger le atribuie muncii creative a artistului, dar la care el adaugă factorul incertitudinii, central pentru sociologul francez în activitatea artistică¹⁹. De altfel, raportul sociologiei muncii creative a lui Menger cu teoria kantiană din *Critica facultății de judecare* nu este unul de totală opoziție: chiar dacă Menger caracterizează activitatea creatoare drept muncă, luând o distanță considerabilă, așa cum am văzut, față de concepția lui Kant despre activitatea de creație în cadrul artelor frumoase, totuși, sociologul francez ne sugerează, *cum grano salis*, că jocul liber al imaginației cu intelectul descris de Kant ca motor al judecății estetice se regăsește, la nivel socio-economic, în profesiunile artistice de fiecare dată când acestea prezintă caracteristicile lor specifice: libertate de inovație, autonomie, producere de noutate, imprevizibilitate, dincolo de aservirea față de scopuri utilitare²⁰.

Cu privire la incertitudine și la factorul aleatoriu²¹, Menger susține, în primul rând, că activitățile asociate unui înalt potențial de împlinire de sine – în special activitățile artistice – presupun un grad înalt de imprevizibilitate, un mod non-rutinier de desfășurare și un nivel ridicat de asumare a riscurilor și că, în al doilea rând, aceste activități presupun, de asemenea, și talente sau dispoziții care nu sunt evidente *ab initio* și de deținerea cărora candidatul nu poate fi sigur de la început²². Or, recunoașterea talentului depinde în cea mai mare măsură de evaluări comparative, iar împlinirea de sine se bazează pe câștigarea avantajelor și a superiorității în contextele diferențierilor interindividuale ale muncitorilor creativi²³ care produc inegalitățile de calitate și de reputație ale acestora. Prin urmare, problema care revine în atenție este tocmai cea a situațiilor când amplificarea diferențelor de succes izolează personalitatea unui artist recunoscut ca excepțional în virtutea înzestrării sale singulare. Înainte, însă, de a vedea cum anume sociologia muncii creative interpretează problema artistului excepțional, un posibil corolar al problemei artistului-muncitor poate fi identificat în ideea lui Menger despre interacțiunea celor trei factori (munca, talentul și aleatoriul) indispensabili, așa cum am văzut, producerii operei de artă ca rezultat al travaliului creator. În această triadă a interacțiunii, munca desemnează, potrivit lui Menger, „efortul și rezistența, cunoștințele dobândite și aplicate, tatonările inovației, acumularea experienței, constrângerile la care se adaptează activitatea, motivația intrinsecă a angajamentului și soluțiile obținute”²⁴; talentul reprezintă, la rândul său, „gradientul diferențierilor interindividuale [...] care apare în comparațiile relative și care provine din competiția prin originalitate”²⁵, iar aleatoriul, în fine, exprimă dependența muncii creative de „proprietățile imprevizibile și incontroabile ale mediului său”²⁶. Raportul dintre munca creativă și talent poate fi înțeles, în concluzie, drept o co-implicație: talentul se manifestă printr-o muncă realizată ca expresie de sine și împlinire, deci printr-o muncă creativă, iar munca creativă, ca împlinire de sine prin inovație, presupune prezența talentului și – pentru a recupera spiritul teoriei kantiene – jocul imaginației care face din această muncă altceva decât o simplă reproducere mecanică sau

un travaliu rutinier. Totuși, creația nu mai este înțeleasă, în această viziune, ca fiind exclusiv o survenire spontană a operei din mintea geniului creator, ci, mai degrabă, ca desfășurare a unui lung proces de elaborare, de încercare, de transformare și de rectificare, de realizare de schițe și de proiectare a consecințelor în orizontul incertitudinii și al probabilităților²⁷, deci ca împletire între „controlul reflexiv și spontaneitatea inventivă”²⁸.

4. Înapoi la geniu. Problema diferențelor de talent

Într-o anumită măsură, statutul excepțional al unui artist a cărui reputație se stabilizează în prestigiu poate fi explicat printr-o analiză a condițiilor sociale de producere a diferențelor interindividuale ale succesului, după cum a procedat Tia DeNora în analiza cazului Beethoven, așa cum am văzut. Postulatul care trebuie acceptat este că inegalitatea reprezintă o caracteristică principală a domeniului muncii creative, potențată din interiorul lumii artei prin ierarhii, clasamente, premii, turnee, aprecieri critice și așa mai departe²⁹. Este, însă, inegalitatea numai un efect al acestor strategii sociale de construcție a reputației? Analizele sociologice ale succesului în lumea artei par să fi mutat adesea accentul de pe noțiunea de geniu autoevident, înțeles ca înzestrare naturală excepțională, către sistemul de construcție socială a prestigiului artistului declarat genial. Dar, în măsura în care se interesează de procesul social al dobândirii notorietății ca propagare a renumelui în cercuri sociale tot mai largi, această nouă concentrare a atenției nu spune încă nimic despre natura interioară a talentului sau a geniului. Dacă între geniu și mecanismele sociale ale succesului se stabilește o relație de cauză-efect, nu se poate decide în mod irevocabil care dintre aceste noțiuni reprezintă cauza și care reprezintă efectul: este geniu *natural* cauza diferențierilor *sociale* interindividuale care produc mari inegalități de reputație și de prestigiu în rândul artiștilor sau, dimpotrivă, geniu nu este decât efectul *social* al practicilor de consacrare artistică? Se poate, așadar, atribui diferențierilor sociale ale artiștilor un temei non-social al talentului?

Alan Bowness, autor al unui model al progresiei graduale către succes care pornește de la recunoașterea artistului de către comunitatea artistică și culminează, după faze succesive, cu succesul la marele public, pledează împotriva ideii arbitrarității succesului și contrazice, implicit, ideea unui geniu nedescoperit, presupunând, în schimb, că artistul de valoare se va impune întotdeauna în progresia sa către succes³⁰. Dar există *ab initio* o diferență calitativă intrinsecă, adică un factor diferențial de la sine evident care ar discrimina dintru început între artiștii cu abilități inegale? O altă direcție de analiză sugerează că diferențele inițiale *mici* dintre artiști (artiști care sunt, astfel, comparabili la început) sunt amplificate odată ce unul dintre aceștia câștigă un avantaj care începe să se multiplice progresiv, atrăgând alte avantaje. Ipoteza se bazează, astfel, pe generalizarea principiului descris de Robert K. Merton și numit „efectul Matei” (*the Matthew effect*), conform căruia „celui ce are i se va mai da”, adică va obține beneficii cumulative amplificând un avantaj inițial mic și mărin­d progresiv diferența de prestigiu. Pierre-Michel Menger a analizat modelul mertonian al avantajelor cumulative și a subliniat faptul că el nu presupune vreo diferență intrinsecă de talent sau de aptitudini pe baza căreia traiectoriile a doi artiști evoluează atât de diferit³¹, de vreme ce evoluțiile divergente pornesc de la o situație inițială de cvasi-egalitate. Am putea remarca, de altfel, că, spre deosebire de modelul lui Bowness, care susține predictibilitatea și non-arbitraritatea succesului, modelul mertonian implică faptul că traiectoria de succes a unuia dintre artiști este contingentă întrucât se datorează obținerii unor beneficii cumulative pornind de la un moment 0 în care avantajul inițial poate fi întâmplător, adică fără o legătură necesară cu vreo diferență semnificativă a talentului. Fără a respinge modelul mertonian, Menger intersectează acest model tocmai cu ceea ce ar părea opusul său în ceea ce privește funcția talentului, și anume cu ipoteza că există diferențe intrinseci de calitate care determină traiectorii diferite ale succesului în funcție de cererea publicului atent la respectivele diferențe (teoria superstarului a lui Sherwin Rosen), sub rezerva că estimarea consecințelor diferențelor intrinseci este marcată întotdeauna de incertitudine³².

Astfel, putem folosi teoria lui Menger pentru a ne întoarce la problema talentului odată ce admitem existența unor *diferențe de succes* vizibile, care se amplifică, conform teoriei mertoniene a beneficiilor cumulative, pornind de la un avantaj mic, dar și existența unor *diferențe de calitate intrinsecă* nu atât de vizibile, care generează diferențe de succes și care transpar abia prin evaluări comparative în contextul unor competiții, turnee, probe de rol, premii, evaluări critice sau clasamente, adică tot atâtea ocazii în care atenția acordată unui artist poate declanșa mecanismul avantajului cumulativ, amplificând diferențele de succes³³. Potrivit lui Menger, dovada talentului care generează diferențele de calitate se găsește abia în manifestarea lui; dar aceasta înseamnă, totodată, că, pentru Menger, *există* diferențe generate de inegalitatea naturală a distribuirii talentului, chiar dacă acestea nu sunt imediat observabile. Teoria sociologului francez se situează, astfel, între cele două concepții extreme despre talent: o dispoziție precum talentul nu este, pentru Menger, nici o dotare autoevidentă, dar nici o pură construcție socială. În siajul acestei teorii se situează, astfel, și studiul dedicat de Menger problemei geniului lui Beethoven (studiu care îi succede celui al Tiei DeNora) și, în sens mai larg, problemei măreției artistice (*grandeur artistique*). Geniul admirat de publicul larg, amintit de istorie și considerat un rezultat al necesității cu care talentul se impune de la sine ar putea fi, de fapt, numai produsul unei ordini sociale contingente? Menger își delimitează abordarea atât de teoria lui Theodor W. Adorno care înțelegea geniul lui Beethoven ca producere a unui adevăr social³⁴, cât și de teoria Tiei DeNora despre construcția socială a geniului beethovenian, teorie care conduce la ipostazierea artistului de geniu într-un antreprenor mobilizând resurse în contextul unor relații sociale de putere. Menger pune la îndoială teza Tiei DeNora din perspectiva implicațiilor sale radicale, întrucât aceasta ajunge să ignore sau să elimine diferențele de calitate dintre compozitorii din vremea lui Beethoven, reducând datele problemei la diferențele de succes cuantificabile, create de investițiile economice și sociale³⁵. În fond, faptul că istoricii muzicii au acces la operele multora dintre compozitorii din Viena sfârșitului de secol XVIII permite o comparație

între acești compozitori și Beethoven pe un temei estetic prin care diferența de calitate poate fi sesizată ca măreție estetică a creației beethoveniene în raport cu alte creații ale vremii.

Menger urmărește să depășească atât vechea mitologie de secol XIX a artistului de geniu divinizat datorită talentului său unic, cât și egalitarismul implicit al abordărilor social-constructiviste care contestă diferențele intrinseci de talent ale artiștilor concurenți³⁶. Soluția lui Menger constă, astfel, în a arăta că geniul nu este nici *dat*, nici *construit* și în a propune un model care folosește mecanismul amplificării diferenței până la „celebrarea geniului”³⁷. Întrucât activitatea artistică este organizată sub formă de competiție, talentul este supus verificării, iar diferențele interindividuale ajung să fie remarcate. Admițând că doi artiști relativ comparabili *ab initio* pot cunoaște cariere diferite în ceea ce privește reputația și succesul, Menger susține că diferențele interindividuale inițial indeterminate și neevidente, în combinație cu segmentarea pieței muncii creative și cu capacitatea de a mobiliza resurse și de a stabili legături de lucru sau colaborări în favoarea consolidării reputației, orientează atenția către artistul recunoscut în cele din urmă ca excepțional sau genial³⁸, odată ce creația acestuia beneficiază și de un temei estetic al recunoașterii măreției artistice (de aici și deosebirea dintre teoria lui Menger și tezele social-constructiviste³⁹). Fără a constitui de la bun început un avantaj foarte mare în competiția dintre artiști, geniul ajunge recunoscut ca atare la finalul unui proces de diferențiere și de concurență cu origine într-o inegalitate inițială a talentului și într-o diferență indeterminată, dar prezentă, a calității intrinseci. Menger adaugă, de altfel, că o teorie social-constructivistă care ar nega orice diferență inițială între artiști și ar presupune un nivel zero al debutului pentru toți candidații la succes artistic nu ar putea explica legitimitatea inegalității prestigiului unor artiști, legitimitate pe care o resimțim de fiecare dată când creațiile considerate excepționale sunt admirate în muzee și în săli de spectacol⁴⁰.

Este, deci, talentul un dat obiectiv și recunoscut în mod universal sau o producție socială arbitrară mereu deschisă aprobării și contestării subiective? Pentru a păstra deopotrivă ideea unei diferențe

intrinseci de calitate și ideea incertitudinii specifice procesului de consacrare a artiștilor, teoria lui Menger ne îndreaptă către un posibil răspuns de mijloc, care nu susține în întregime nici pura arbitraritate a construcției sociale a geniului, nici necesitatea recunoașterii imediate a unei dotări naturale excepționale. Talentul ca dispoziție naturală individuală are o funcție cauzală, determinând un anumit lanț al procesului competiției și concurenței dintre artiști, proces în care incertitudinea, însă, este dublă: mai întâi, artistul însuși nu poate fi sigur de talentul său înaintea probelor pe care le parcurge; apoi, contextul competițiilor și al atenției critice și publice câștigate de artiști nu este lesne previzibil. Gândindu-ne din nou la cazul rivalității Mozart-Salieri, putem să conchidem că procesul competiției și al probelor de talent se poate să fi fost marcat de incertitudini și chiar de un factor al contingenței în ceea ce privește mobilizarea resurselor și aplicarea strategiilor consacrării, dar că, deși greu previzibilă *ab initio*, recunoașterea definitivă a lui Mozart ca artist de geniu în detrimentul lui Salieri apare retrospectiv – pe fundalul diferenței de calitate și al temeiului estetic de acceptare a măreției artistice – ca fiind, de fapt, inevitabilă.

5. Amurgul geniului? De la geniu la creativitate

O privire asupra orientărilor teoretice actuale în sociologia artei și a muncii creative înlesnește constatarea că noțiunea de geniu așa cum a conceput-o secolul XIX în siajul teoriei kantiene și în romantism s-a estompat recent în favoarea noțiunii mai largi și mai slabe de creativitate. Așa cum am văzut, ipostazierea de către Pierre-Michel Menger a artistului în muncitor creativ a făcut demonstrația faptului că, departe de a fi o activitate extra-economică, activitatea artistică aparține unei economii a inovației, a originalității, dar și a mobilității și a incertitudinii. Pe cale de consecință, Menger este îndreptățit să constate că „a trecut vremea reprezentărilor moștenite din secolul XIX, care opuneau idealismul sacrificial al artistului materialismului calculator al muncii și figura creatorului original, provocator și neaservit figurii burghezului preocupat de stabilitatea normelor și a

structurilor sociale”⁴¹. Dacă, așa cum remarcă Menger, „figura inovației artistice se infiltrează astăzi în multe domenii de producție”⁴², fenomenul recunoașterii creativității ca resursă larg distribuită într-o posibilă ordine economică presupune depășirea mai multor reprezentări culturale și sociale specifice secolului XIX: 1) reprezentarea artistului ca geniu singular și autoevident; 2) reprezentarea distincției ferme dintre muncă și creație ca distincție dintre muncă și non-muncă; 3) reprezentarea opoziției dintre boemi și burghezi, ca formă a opoziției mai generale a artiștilor față de economia capitalistă.

La depășirea ultimelor două reprezentări contribuie în special teoria lui Richard Florida despre creativitate și despre clasa creativă. Împărtășind cu Menger preocuparea pentru raportul dintre domeniul artei și celelalte domenii ale muncii, Florida elaborează o teorie care nu doar presupune valența economică a muncii creative, ci, într-un anume sens, extinde domeniul creativității dincolo de limitele unei clase a artiștilor *stricto sensu*. Mai întâi, clasa creativă cuprinde, în eterogenitatea ei, o varietate de profesii (designer, scriitor, inginer, muzician, arhitect, om de știință, pictor etc.) pentru care creativitatea este factorul-cheie⁴³ și pe care Florida le estimează ca reprezentând, în total, 30% din forța de muncă a Statelor Unite la începutul mileniului III⁴⁴. Creativitatea devine astfel, pentru Florida, „motorul creșterii economice” fără să fie redusă la cazurile marilor creații sau inovații, de așa manieră încât, împotriva unor judecăți care ar suspecta teoria clasei creative de elitism, Florida poate afirma postulatul conform căruia „fiecare ființă umană este creativă”⁴⁵, iar creativitatea „nu este limitată la membrii clasei creative”⁴⁶.

În esență, teoria lui Florida implică două direcții de largire a noțiunii de creativitate: în planul indivizilor și în planul domeniilor de activitate. Prima direcție revine la postulatul creativității universale (*every human is creative*) și constă, împotriva concepției romantice asupra geniului solitar, în argumentul demistificator că creativitatea nu aparține unor personalități rare⁴⁷, ci reprezintă o capacitate potențială a tuturor oamenilor, chiar dacă nu în toate cazurile se actualizează prin creație⁴⁸. A doua direcție de largire a noțiunii se

situează în planul domeniilor de activitate economică. Dacă Kant limita geniul la sfera artelor frumoase, care constituiau o ramură a artelor estetice, diferite de artele mecanice și de științe, creativitatea apare, în schimb, ca fiind distribuită astăzi unor domenii tot mai diverse ale activității economice. Dacă geniul în sens kantian este o noțiune exclusivă, care nu se aplică domeniului științelor sau al meșteșugurilor, creativitatea acoperă toate domeniile în care inovația constituie valoare (artă, industrie, tehnologie, antreprenoriat), dovedindu-se a nu fi un concept monolitic și nici apanajul unor genii rare.

În această nouă stare a lumii artei și a economiei capitaliste târzii în care artiștii se recunosc ca muncitori (cf. Menger), iar muncitorii se identifică într-o măsură tot mai mare cu creativii (cf. Florida), este de așteptat ca noi proiecte de promovare a potențialului creativ uman să fie imaginate și dezvoltate, în condițiile în care – date fiind noțiunea largă de creativitate și valențele ei economice – strategiile de afirmare individuală se vor intersecta cu strategiile pentru prosperitate (Florida întrevede deja imperativul de „creatificare” a fiecărui loc de muncă). Totuși, noțiunea de geniu pare să supraviețuiască astăzi prin noțiunea de *superstar* (cazuri precum Michael Jackson, Luciano Pavarotti, Lang Lang, Madonna) asociată unei cariere excepționale, unor privilegii proprii succesului și unor strategii de cultivare a reputației rezervate unor indivizi izolați. Este, deci, posibil ca interesul cultural pentru fenomenul geniului să nu se fi estompat odată cu accentuarea interesului economic pentru creativitatea universal-umană, iar publicul să fie sensibil la diferențele de talent care individualizează un artist excepțional, dar, totodată, este posibil și ca atenția publică față de individualități creatoare excepționale în forma *superstarului* să nu mai țină atât de perpetuarea unor filosofii kantiene sau romantice asupra creatorului de frumos, cât de curiozitatea generală pentru expresivitatea stilului de viață și de creație al unui artist într-o societate a capitalismului târziu în care, așa cum observa Daniel Bell, principiul expresivității, dar și gustul pentru inovație și *idiosyncrasy* se generalizează și câștigă în importanță.

Note:

¹ Dan Eugen Rațiu, 2011, "Artistic Critique and Creativity: How Do Artists Play in the Social Change?" in *Studia UBB. Philosophia*, vol. 56, no. 3: 27-49. A se vedea, de asemenea: Dan Eugen Rațiu, "Orașul creativ și artiștii: natura și sursele creativității urbane" in Oana Năsui (ed.), 2017, *Noii industriași, creativii 02* (București: Editura PostModernism Museum): 132-148.

² Immanuel Kant, 1995, *Critica facultății de judecare*, Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu (București: Editura Trei): 141.

³ Idem, 142.

⁴ Dan Eugen Rațiu, 2011, "Artistic Critique and Creativity: How Do Artists Play in the Social Change?", 44.

⁵ Immanuel Kant, 1995, *Critica facultății de judecare*, 144.

⁶ Thierry de Duve, 2003, *Kant după Duchamp*, Traducere de Virgil Stanciu (Cluj-Napoca: Idea Design & Print): 242.

⁷ Idem, 243.

⁸ Tia DeNora, 1995, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press): xi.

⁹ Tia DeNora, 1995, *Beethoven and the Construction of Genius*, 4.

¹⁰ Tia DeNora & Hugh Mehan, 1994, "Genius: a Social Construction. The Case of Beethoven's Initial Recognition" in Theodore R. Sarbin & John I. Kitsuse (eds.), *Constructing the Social* (London: Sage): 157-173.

¹¹ Tia DeNora, 1995, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, xiii.

¹² Howard Becker, 1982, *Art Worlds* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press): 1-2.

¹³ Howard Becker, 1982, *Art Worlds*, 1-2.

¹⁴ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* (Paris: Éditions du Seuil/Gallimard): 905-906

¹⁵ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur*, 268 et sq.

¹⁶ Pierre-Michel Menger, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées): 52 et sq.

¹⁷ Pierre-Michel Menger, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur*, 13 et sq.

¹⁸ Pierre-Michel Menger, 2005, *Profession artiste. Extension du domaine de la création* (Paris: Textuel): 91

¹⁹ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 11.

²⁰ Pierre-Michel Menger, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 9.

²¹ Pentru o analiză a principiului incertitudinii în sociologia muncii creative, a se vedea: Dan Eugen Rațiu, 2012, "New Theoretical Framework for Approaching Artistic Activity: the Principle of Uncertainty. Pierre-Michel Menger's Sociology of Creative Work" in *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 9, no. 1: 101-122 .

²² Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 149.

²³ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 150.

²⁴ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 905.

²⁵ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 905.

²⁶ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 905.

²⁷ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 906-907.

²⁸ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 905.

²⁹ Pierre-Michel Menger, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 35.

³⁰ Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* (London: Thames & Hudson, 1989): 7 et sq.

³¹ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 494

³² Dan Eugen Rațiu, 2012, "New Theoretical Framework for Approaching Artistic Activity: the Principle of Uncertainty. Pierre-Michel Menger's Sociology of Creative Work", 115-116 .

³³ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 531.

³⁴ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 543.

³⁵ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 544.

- ³⁶ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 545.
- ³⁷ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 620.
- ³⁸ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 622-623.
- ³⁹ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 624.
- ⁴⁰ Pierre-Michel Menger, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, 627.
- ⁴¹ Pierre-Michel Menger, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 9.
- ⁴² Pierre-Michel Menger, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 7.
- ⁴³ Richard Florida, 2012, *The Rise of the Creative Class, Revisited* (New York: Basic Books): xxi.
- ⁴⁴ Richard Florida, 2012, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, xxi.
- ⁴⁵ Richard Florida, 2012, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, 7.
- ⁴⁶ Richard Florida, 2012, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, 10.
- ⁴⁷ Richard Florida, 2012, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, 19-20.
- ⁴⁸ Dan Eugen Rațiu, 2017, "Orașul creativ și artiștii: natura și sursele creativității urbane", 135.

Bibliografie

- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press).
- Bowness, Alan. 1989. *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* (London: Thames & Hudson).
- DeNora, Tia & Mehan, Hugh. 1994. "Genius: a Social Construction. The Case of Beethoven's Initial Recognition". In Theodore R. Sarbin & John I. Kitsuse (eds.). *Constructing the Social* (London: Sage): 157-173.
- DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press).

Duve, Thierry de. 2003. *Kant după Duchamp*. Traducere de Virgil Stanciu (Cluj-Napoca: Idea Design & Print).

Florida, Richard. 2012. *The Rise of the Creative Class, Revisited* (New York: Basic Books).

Kant, Immanuel. 1995. *Critica facultății de judecare*. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu (București: Editura Trei).

Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées).

Menger, Pierre-Michel. 2005. *Profession artiste. Extension du domaine de la création* (Paris: Textuel).

Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* (Paris: Éditions du Seuil/Gallimard).

Rațiu, Dan Eugen. 2011. "Artistic Critique and Creativity: How Do Artists Play in the Social Change?". *Studia UBB. Philosophia*, vol. 56, no. 3: 27-49.

Rațiu, Dan Eugen. 2012. "New Theoretical Framework for Approaching Artistic Activity: the Principle of Uncertainty. Pierre-Michel Menger's Sociology of Creative Work". *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 9, no. 1: 101-122.

Rațiu, Dan Eugen. 2017. "Orașul creativ și artiștii: natura și sursele creativității urbane". In Oana Năsui (ed.). *Noii industriași, creativii 02* (București: Editura PostModernism Museum): 132-148.