

Iuliu Bălău



COLECȚIA ACADEMIS

**DESACRALIZAREA ARTEI
ȘI
SECULARIZAREA CULTURII MORALE**

Editura  *urostampa*

Timișoara, 2014

Colecția ACADEMIS

Coordonator de colecție: Prof. univ. dr. Daniela Constantin

Conducător doctorat: Prof. univ. dr. Alexandra Titu

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. David Caroli

Prof. univ. dr. Ștefan Dorel Găină Gerendi

Prof. univ. dr. Petru Lucaci

Coperta: Armand Acea

Editura Eurostampa

Timișoara, Bd. Revoluția din 1989 nr. 26

Tel/Fax: 0256 204 816

edituraeurostampa@gmail.com

office@eurostampa.ro

www.eurostampa.ro

Tipărit la Eurostampa

© 2014 Iuliu Bălău

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BĂLĂU, IULIU

Desacralizarea artei și secularizarea culturii morale /

Iuliu Bălău. - Timișoara : Eurostampa, 2014

Bibliogr.

ISBN 978-606-569-751-5

CUPRINS

Introducere	11
 Capitolul I PERSPECTIVA SPIRITUALĂ ȘI IMAGINEA ARTISTICĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ	 15
1. O ISTORIOGRAFIE FILOZOFICĂ A SPIRITUALULUI	17
1.1. Filozofia greacă și proiecțiile ei în creștinism	17
1.2. Metafizica gândirii moderne	26
2. IMAGINEA ARTISTICĂ - ÎNTRE RELIGIOS ȘI SECULAR	36
2.1. Confluența dintre spiritual și material în arta medievală	36
2.2. Perspectiva iconică în contextul conflictului religios	42
2.3. Disegno și idea	46
2.4. Epoca rațiunii	50
3. ARTA MODERNĂ ȘI ÎNLOCUIREA PERSPECTIVEI RELIGIOASE	52
3.1. Modernismul și noile sarcini artistice	52
3.2. Mutația formelor artistice și eliberarea de sacru	57
3.3. Spiritualitate și ocultism în abordarea modernistă	61
3.4. Considerente etice	64
 Capitolul II ÎNTRE AVANGARDĂ ȘI POSTMODERNISM	 67
1. AVANGARDA – CONCEPT ȘI PERSPECTIVE DE INTERPRETARE	69
1.1. Originea termenului și contextul cultural-politic	69
1.2. Avangarda și aversiunea față de frumos	74
1.3. Avangardă, represiune și originalitate	75
1.4. Teoria avangardei	80
1.5. Avangardă și neoavangardă	83
2. ANTIARTA	87
2.1. O abordare estetică	87
2.2. Perspectiva conceptuală	91
2.3. Perspectiva instituțională	94
2.4. O abordare postkantiană	96

3. POSTSTRUCTURALISM ȘI ARTĂ CONTEMPORANĂ	98
3.1. Cadrul cultural al apariției mișcării poststructuraliste	98
3.2. Sartre, Fanon, de Beauvoir	104
3.3. Breton și Bataille	107
3.4. Artaud, Deleuze, Derrida	109
3.5. Proiectul poststructuralist și arta contemporană	112
3.6. Jocul integrării și rigiditatea iluministă	117
 Capitolul III	
MIȘCĂRI IDENTITARE ȘI ACȚIUNI ARTISTICE CONTROVERSATE	121
1. PRACTICI ARTISTICE FEMINISTE ÎN SPAȚIUL OCCIDENTAL	123
1.1. Principii și strategii de promovare a imaginii feministe	123
1.2. Celebrarea imaginii feminine	126
1.3. Abordarea antiesențialistă și deconstrucția imaginii feminine	133
1.4. Artă, putere și identitate personală	137
2. ARTA GAY ȘI CONFLICTUL CULTURAL	139
2.1. Confluența dintre politic și artistic	139
2.2. Activism homoerotic, SIDA și fonduri publice	141
2.3. Vocea auctorială și impactul cultural-politic	144
3. ACȚIUNE JURIDICĂ ȘI RESPONSABILITATE MORALĂ	147
3.1. Artă, blasfemie sau aviditate mediatică	147
3.2. Autonomie, responsabilitate, public	150
 Capitolul IV	
CORPUL UMAN ȘI NOILE TEHNOLOGII	155
1. Perspectiva transcenderii corporalului	157
2. Știința genetică și reflecțiile ei socio-culturale	160
3. Abordarea extropiană	164
4. Robotica și A Life	173
5. Modificări corporale	177
6. Considerente etice	186
 Concluzii	189
Bibliografie	197

Prefață

Prezenta lucrare, orientată asupra declinului moral înregistrat de cultura europeană modernă și continuat/accelerat de avangardă și postmodernism, este motivată de un angajament declarat – cu maximă sobrietate și exigență a argumentării – în activismul pentru responsabilitate socială, politică și culturală, ca o condiție și garanție inerentă unei democrații reale și echilibrate.

Una dintre premisele acestui angajament – și implicit a cercetării efectuate – este încrederea în capacitatea culturii, autoritatea și responsabilitatea sa de a crea și stabiliza contextul experienței sociale, tipologia comportamentală, în contextul relațiilor interumane și a celorlalte aspecte ale realității dintr-un anume cronotop și, evident, deschiderea asupra viitoarelor configurări sociale, asupra atitudinilor față de lume, și mai ales față de ființa umană, ca eu distinct și ca „celălalt”.

Autorul plasează interesul maxim, punctul de tensiune al acreditării și discreditării sistemelor de valorizare în acest nucleu central al ființei, a cărei definire și consistență se construiește în raportul dintre fermitatea structurantă a imponderabilului spiritual și dramatismul și seducția materialității corporale, sediu al apetiturilor și vicisitudinilor existențiale, al „voinței de putere” nietzscheene, al agonului dintre principiile (freudiene) ale plăcerii și morții, și al curiozității cognitive raționale, imaginative și empiriste, la limita hybrisului, producătoare de tehnologii sofisticate cu consecințe imprevizibile și nu lipsite de riscuri. Acestei complexități a viziunii actualizate atât de nuanțat, divergente de-a lungul istoriei lumii occidentale asupra ființei umane, perspectiva modernă și mai ales avangardistă și postavangardistă îi accentuează valoarea ambiguă, discutabilă, declinantă, subminativă de obiect de studiu, de posesie, de dispută, valoare politică și comercială. Această convingere este fondată și susținută de frecventarea unor prestigioase bibliografii din științele sociale și psihosociale, teoria politicilor culturale și a managementului cultural, din teoria comunicării și a artei, având la bază desigur suporturile filosofice ale diverselor direcții din a căror confruntare și dialectică s-a configurat faciesul complex european.

Esențială pentru definirea (și, în primul rând, pentru structurarea) acestor civilizații/societăți/culturi, este, în proiectul său hermenetic, relația dintre cele două componente ale ființei integrale, ale omului social: spiritul ca versant al aspirației spre transcendență și materialitatea corporală a ființei, solidară materialității universului manifest disponibil obiectivării, cercetării, transformării și posesiei. Prima tendință este responsabilă de comportamentul religios și configurează tipologiile culturale dependente de revelație, deci fondate pe instrumentarul credinței, pe certitudinile și stabilitatea valorilor, (inclusiv etice și morale) pe garanția divină a ordinii, a salvării, a eternității (a ieșirii din regimul temporal). Toate formele culturale urmăresc aderența la proiectul specific al transcenderii lumii materiale, al ordinii și adevărului monolit, producând estetici ale categoriilor majore – frumosul, tragicul, sublimul sau măcar armonia, măsura, echilibrul. De asemenea, autorul acreditează valorile morale aderente adevărului absolut echivalent sau garant al binelui. Tipologiile interesate de exploatarea lumii materiale, deci susținute de instrumentarele obiectivării, de învestirea libertății cu autoritatea liberei cugetări iluministe și cu valențe sociale pe fondul empiric al relaționării cu lumea,

produc forme de interpretare interesate de multiplicitatea manifestării, de complexitatea sistemelor de relaționare, de dinamismul temporal, deci de istorie și de subiect ca instanță obiectivă și obiectivabilă,

premiză.

Structura lucrării are la bază patru mari capitole, introduse de un argument care enunță atitudinea motivantă a demersului său analitic și critic, precum și perspectiva sa asupra relației dintre secularizarea culturii și disoluția sistemelor etic și moral cu consecințe asupra proiectului estetic, abordând problematica morții artei, strategiile de desolidarizare ale artei de principiile corpusului estetic, refacerea unei continuități tautologice între artă și realitate, dar nu prin categoria estetică a frumosului, ci prin actul cotidian existențial, proiectul autonomiei estetice și revirimentul angajamentului social ca politizare profundă a actului artistic, solidar mișcărilor sociale subminative și destructurante adresate principiilor axiologice tradiționale.

În primul capitol este abordată relația dintre conceptul de spiritualitate - urmărit în devenirea sa istorică și în tensiunile interpretative ale acestor sisteme de gândire - și producțiile culturale/artistice și, inherent, efectele lor sociale, în geneza și condiționarea conștiinței europene moderne. Având în vedere că studiul se referă strict la cultura occidentală cu fondul și arealul său aculturat european, cercetarea debutează cu analiza abordărilor problematice spiritului în sintezele filozofice și teologice ale celor două mari culturi antice fondatoare – cel elin (unde sunt dezbătute soluțiile lui Platon și Aristotel, care susțin gândirea medievală, ca tensiune conceptuală și de metodă) și cea indeoeuropeană, bazată pe nucleul pur iudaic veterotestamentar. Sunt puse în discuție și aspectele morale ale acestor proiecte teoretice și consecințele lor asupra reprezentării artistice.

Al doilea capitol este dedicat avangardelor secolului trecut, cu o referire la originea modernismului încă solidar conceptului de avangardă, din secolul XIX, care, prin impresionism repune în dezbateră tema mimesisului și a calității frumuseții, substituit devalorizat/dezbrățat al frumosului. Fondul filozofic al ideologiilor rupturii, revoltei, subminării dezvoltate de avangardă și tensiunile din cadrul blocului eterogen ca intenție și solidarități teoretice al modernismului și avangardei sunt comentate urmărind „marea dezbateră” ulterioară, din teoria artei de stânga (fără a integra însă opiniile spațiului estic, care ar face obiectul unei alte cercetări consistente și oricum fără consecințe asupra artei occidentale) și de dreapta, cele care accentuează caracterul elitist al avangardei în opoziție cu arta vulgară, de masă și a masei, cu fundamentul ei sentimental și gustul pentru kitsch, din viziunea lui Clement Greenberg, sau, caracterul populist, de natură subculturală, al pop'art-ului. Pe de altă parte, declinul valorii originalului și autorității vocii auctoriale, anunțate de Walter Benjamin, ca o consecință a presiunii noilor tehnologii de reproducere și producere a operei de artă așa cum le analizează Adorno și Horkheimer, acreditând noua condiție – precară – a dimensiunii estetice, gravitează în jurul revirimentului inaugurat de emergența obiectului ready made în arealul artei. Dezbateră este susținută prin vocile autoritare ale lui Max Kosloff, Bürger, Poggioli, Krauss, Rosenberg, Schapiro. O importantă parte a capitolului este dedicată lui Marcel Duchamp și evoluției ideilor sale despre artă. Capitolul se încheie urmărind diferitele forme de neoavangardă și nuanțele ideologiilor ce le pun în mișcare, înregistrând efectele radicale asupra conceptului de artă și asupra moștenirii ei în postmodernism, inclusiv ruptura cu publicul (ce confirmă

substratul său elitist), precum și declinarea oricărei responsabilități față de convențiile tradiționale, inclusiv morale.

Capitolele trei și patru sunt dedicate tendințelor de politizare a artei care se solidarizează cu mișcările sociale protestatare din lumea occidentală postbelică. Perioada de început a războiului rece este monopolizată de arta abstract lirică în opoziție declarată cu realismul socialist al Europei de Est, definind accepția abstracționismului ca limbaj al libertății, ca manifestare a subiectivismului maxim, independent de moștenirile codurilor tradiționale, de convențiile sociale, al unei generalități presociale în comunicare cu fondul preuman. Autorul urmărește schimbarea obiectivelor și suporturilor ideologice ce stau la baza programelor estetice ale artei angajate în acest activism, de la revendicarea unei egalități de drepturi sociale la provocantele impuneri ale expunerii corporalității ca sediu, instrument și obiect al experiențelor sexuale, cu grade tot mai reduse de normalitate – de la explicitul și morbiditatea formelor heterosexuale la diversele deviații homoerotice, sadomasochiste și pedofile.

În aceste ultime capitole, autorul se referă și la raportul acestor direcții artistice controversate cu publicul, pe care îl consideră – și își susține convingerea cu citate din texte teoretice și juridice autorizate – ca fiind, dincolo de programele avangardiste, dacă nu un partener, în orice caz, un factor important de luat în considerare atunci când se decide nu dreptul la creație, ci dreptul la expunere publică a imaginilor/acțiunilor obscene, cu un exces de violență sau ce induc seducția violenței, în aceeași măsură ca și imaginile cu conținut rasist, discriminator. Un caz, cum este pseudoartistul austriac Gunther von Hagens, care utilizează cadavre reale tratate cu substanțe ce le mențin plasticitatea, în compoziții banale, macabre, erotice sau groțesti, inaugurând chiar comercializarea fragmentelor corporale astfel mumificate, pune dramatic în dezbatere atitudinea față de corpul uman, în fond, față de identitatea materială a celuiilalt, deschizând drumul spre orice raportare morbidă la imaginea ființei.

Autorul menționează și procesele intentate unor artiști ca Mapplethorpe, Serrano sau opoziții la expunerea lucrărilor provocante cum i s-a întâmplat lui Judy Chicago, ca și dezbaterile în Congresul american și în cadrul consiliilor unor primării din centrele vizate pentru expunerea artiștilor cu estetici controversate. În capitolul de concluzii, la rândul său consistent, acesta concluzionează asupra drepturilor privitorului la aceeași libertate de expresie și securitate socială ca și artistul și propune o strategie de mediere între libertatea artistului la expresie și libertatea și dreptul la scutirea de ofense grave a publicului. Această strategie se bazează pe luarea în considerare competentă și echilibrată a consecințelor unei permisivități fără limite, având în vedere că raportul libertate de expresie-cenzură ar trebui substituit cu raportul libertate de expresie-creație-responsabilitate etică a artistului, considerând etica drept o evoluție în perspectivă teoretică asupra moralei. În această ordine de idei, el propune o strategie de responsabilizare a universului cultural care să nu lezeze libertatea creatoare, dar să reintroducă, dacă nu în temeiul actului critic, dimensiunea valorii estetice și judecarea consecințelor asupra comunității restrânse sau globale. Ca o utopie deloc extravagantă, el vede necesară această revalorizare a actualizării dimensiunii tradiționale a moralei, bazate pe virtute, și a atenției la valențele și mesajul sacralului. Acest program cu etapele sale, scopul reasumării funcției educative a artei și etapele implementării unei politici culturale etice este în fond motivația demersului teoretic, fiind totodată și rezultatul analizei ample și foarte aplicate a fenomenelor problematice și controversate care fac conținutul ideologiilor estetice ale unui segment important al culturii globale.

Proiectul propus ca și discursul critic, care îl motivează, sunt susținute de o informație densă, de frecventarea unei bibliografii complexe și foarte bine selectate, inclusiv din zona politicilor culturale. Întreaga construcție a discursului, de la elaborarea structurii la urmărirea laborioasă și riguroasă a conflictelor, tensiunilor, clivajelor și juxtapunerilor programelor ideologice ale artei moderne și de avangardă, cu recurențele și metamorfozele lor în postmodernism, neoavangardă, transavangardă și arta

high-tech, dovedesc o remarcabilă maturitate, pondere și pertință interpretativă ce nu trădează gravitatea angajamentului etic motivant.

Prof. univ. dr. Alexandra Titu

Introducere

Problematica abordării artistice contemporane ridică o serie de probleme legate de rolul artei în societate (îm măsura în care mai are un astfel de rol), de limitele etice (dacă mai are astfel de limite), de funcția socio-pedagogică (dacă își mai asumă o astfel de funcție) și, nu în ultimul rând, de definirea artei ca domeniu în sine.

Prin prisma acțiunilor avangardiste recurente de-a lungul secolului XX, noțiunea de artă a ajuns atât de volatilă, încât nu se mai distinge de alte domenii de activitate sau practici sociale, devenind o încadrare opțională a artistului, susținută mai apoi, în mod paradoxal, de instituția artistică. Astfel, domeniul artei devine un cerc închis, din punct de vedere al încadrării artistice, rupt de orice comunicare cu publicul și paralel față de nevoile reale ale acestuia.

Apare aici și problema discursului criticii, care aparent nu mai critică sau nu mai este în măsură să critice sau, chiar mai mult, poate nici nu mai consideră necesar să departajeze valori, astfel că trivialul și excrementul este acceptat alături de opere ale marilor maeștri, sub pretextul că fiecare își are locul și rolul lui.

Remarcile formulate altădată accidental din afara lumii artei, sunt considerate astăzi adevărate dileme filozofice, în tot mai multe cercuri din spectrul artei: Cine poate spune ce este arta? Ce vor considera generațiile viitoare ca semnificativ, din punct de vedere artistic? Ceea ce este kitsch, pornografie sau blasfemie pentru cineva, poate fi artă pentru altcineva, astfel că, într-un cadru democratic și în spiritul toleranței și diversității, se dă curs unei libertăți de exprimare abuzive, care duce uneori până la lezarea drepturilor cetățenești.

Nivelul scăzut de reprezentare și prezentare a culturii majore și, totodată, favorizarea unei tendințe spre mediocritate intelectuală, în mediile de presă, ne-a pus înaintea o perspectivă sumbră, în ce privește înțelegerea, în primul rând, a importanței actului cultural-artistic autentic și concepția asupra artei, în general, pe care publicul larg, îndeosebi cel tânăr, o privește ca pe o activitate închisă, elitistă, privilegiată, care nu corespunde absolut deloc nici așteptărilor și nici percepțiilor acestuia despre artă, frumos sau creație.

Perspectiva, conform căreia cultura are capacitatea, autoritatea și responsabilitatea de a crea și stabili contextul experienței sociale, tipologia comportamentală, relațiile interumane și celelalte aspecte ale realității, care implică atitudinea față de lume, în general, și față de ființa umană, în special, nu mai constituie o preocupare, astfel că problema rolului artei și a funcțiilor ei riscă să se formalizeze până la nivelul unei științe de laborator, constituind apanajul celor puțini inițiați și fiind protejată de examinarea privirilor profane. În acest context, ideea unei cercetări, care să urmărească traseul devenirii artei, percepția acesteia în diferite circumstanțe culturale condiționate politico-filozofic, dar și funcțiile ei, mai mult sau mai puțin asumate, se constituie, din punctul nostru de vedere, într-o necesitate, pe care ne-o asumăm, pentru a contribui, în mod avizat, la reactualizarea funcției etice și a celei socio-pedagogice ale artei, precum și la deschiderea actului artistic spre posibilitățile de receptare ale publicului larg, contribuind în același timp la formarea acestuia. Ne referim aici și la încercarea de a cuprinde, în cadrul semnificației culturale, ființa umană, în general,

indiferent de pregătire, vârstă, sex, statut, etnie, religie sau mediu cultural de proveniență, și la realizarea drepturilor culturale ale acestora. Semnificația socială și justificarea politicii culturale se bazează pe democrație și diversitate, pe de-o parte, și etosul libertății și cel al responsabilității, pe de altă parte și, de aceea, artistul, în demersul său, ar trebui să țină cont de etica și valorile comunitare, ca aspect al incluziunii culturale. Democrația, în contextul politicilor culturale, presupune, considerăm noi, aspirația spre disponibilitatea și accesibilitatea unei includeri în avutul cultural al comunității locale sau, după caz, globale.

Deciziile, în cadrul politicilor culturale, presupun alegerea între diferite premise etice, alegere care nu poate fi făcută pe baza unor idei utopice de relativizare absolută a valorilor, ci doar pe baza analizei unor dimensiuni etice alternative. Problemele etice din artă și cultură au fost, în bună parte, legate de libertatea de expresie și cenzură. O libertate de expresie nelimitată, în absența oricărei cenzuri, presupune un nivel ridicat de responsabilitate etico-socială, care, dacă nu există, poate genera conflicte, pe fondul unor reprezentări ofensatoare la adresa comunității, a unor grupări confesionale etc. Etica politicilor culturale, în acest sens, nu are în vedere doar drepturile anumitor minorități, ci este preocupată, de realizarea drepturilor culturale ale fiecărei ființe umane. În cadrul politicilor culturale, valoarea artei și a culturii poate deriva din valoarea intrinsecă a artei de înaltă calitate, cu valoare socio-istorică, sau din beneficiile etice și culturale aduse individului sau comunității.

Pentru înțelegerea acestor fenomene și aspecte, și pentru aflarea unor răspunsuri, care să ajute la conturarea unor soluții, considerăm necesară analiza factorilor istorici, filozofici și culturali, care au însoțit acest traseu al fenomenalității artei în spațiul occidental, pornind de la fondul creștin al abordării artistice. În consecință, această lucrare își propune studiul desacralizării artei dintr-o perspectivă axiologică, ținând cont de punctele de cotitură și de bazele conceptuale care au marcat evoluția ei, în lumea occidentală, până în acest moment, cu accent asupra condiției artei contemporane, abordate cu preponderență în spiritul filozofilor materialiste, existențialiști și umaniste, și care, desprinse de relația cu sacralul, se dovedesc, în general, lipsite de substanță, din punct de vedere artistic. Termenul *desacralizare* vizează, în acest context, desprinderea de esența fenomenului religios, care constituie baza medierii cu sacralul.

Printr-o riguroasă cercetare obiectivă, vom căuta să arătăm că această condiție a artei (problema morții artei) apare ca o consecință a declinului moral, cauzat de mutațiile ideologice, prin desprindere de baza religioasă. Vom apela în cercetarea noastră atât la metoda formelor critice și a teoriei comparative, cât și la analiza factorilor contextuali, care au generat anumite tipuri de abordări artistice sau conflicte culturale. Vom arăta astfel că arta secondează declinul moral, constituind uneori chiar factor inițiator al dezintegrării morale, pe fondul forțării limitelor, al desființării tabuurilor și al relativizării valorilor socio-culturale. Vom încerca să prezentăm analitic cadrul socio-cultural al declinului imaginii angajate cultural, urmărind, în același timp, și mutațiile pe plan ideologic, cu rol în determinarea acestui cadru. Avem aici în vedere și o perspectivă filozofică a spiritualului, care constituie fondul epistemologic al abordării religioase și, în ultimă instanță, al desprinderii de religie.

Vom căuta de asemenea să arătăm că, odată cu eliberarea artei de sacru, respectiv de religios, ea devine disponibilă pentru orice compromis estetic, moral, social și politic. Astfel, în primul capitol, vom căuta să conturăm fondul spiritual de propagare a imaginii artistice, urmărind evoluția gândirii filozofice și percepția imaginii artistice corelate acestei gândiri. Vom încerca să arătăm, în acest context, că: a) tendința de secularizare a imaginii, pe fondul unei abordări realiste, apare în perioada scolasticii târzii, pe alte considerente decât cele iconoclaste, iar secularizarea propriu-zisă se conturează prin demersul Reformei; b) Renașterea, ca fenomen, constituie baza de plecare a abordării artistice umaniste și a gândirii libere; c) iluminismul constituie un punct de turnură determinant pentru modernitate și postmodernitate, ca mutație la nivel etic și ca abordare a

umanului; d) modernitatea înlocuiește funcția religioasă a artei cu alte sarcini, elimină sacrul și creează premisele constituirii artei într-un domeniu autosuficient; e) abordarea spiritualității creștine, în artă, este înlocuită cu alte tipuri de spiritualitate, pe fondul nevoii interioare a artistului și a somațiilor societății.

În capitolul II, vom face o cercetare a perioadei moderne și contemporane, din perspectiva termenului avangardă, și vom urmări cadrul de propagare al gândirii poststructuraliste. Obiectivele acestei cercetări sunt: a) stabilirea semnificației termenului *avangardă* și interpretarea lui în contextul cultural, social și politic; b) analiza rolului jucat de avangardă în evoluția artei și recurența manifestării acestei atitudini, în contextul culturii occidentale; c) analiza conceptului de *antiartă* și modul în care antiarta este asimilată artei; d) influența gândirii poststructuraliste asupra culturii și implicit asupra abordării artistice.

În capitolul III, vom prezenta abordarea artistică din perspectiva activismului identitar, a sexualității homoerotice și a acțiunilor artistice controversate, din punct de vedere al moralei publice, manifestate într-un spirit poststructuralist și cu un pronunțat caracter avangardist. Vom căuta să arătăm aici că: a) demersul artistic feminist constituie o mișcare dispartă, cu viziuni diferite asupra problematicii feminine și asupra abordării imaginii feminine în artă; b) anumite fașțiuni feministe se constituie într-un instrument politic antagonic masculinității, cu tentă exclusivistă, forțând limitele moralității sociale și celebrând relațiile homoerotice; c) într-un cadru democratic, chiar un demers politic legitim de restricționare a exprimării artistice, este perceput ca cenzură; d) politizarea discursului artistic face din pornografie, via sprijin mediatic, artă majoră; e) problema autonomiei artei și a artistului, ca privilegiat moral și juridic, trebuie reglementată în cadrul unor politici culturale etice; f) dacă responsabilitatea artistică nu există, o oarecare formă de control a exprimării artistice controversate este emergentă, ea manifestându-se în cele din urmă sub forma deciziei juridice.

În capitolul IV vom urmări perspectiva abordării artistice raportate la tehnosciență și utilizarea corpului uman ca mediu al expresiei artistice. Intenționăm să arătăm, în acest context, că: a) tendința de transcendere a corporalității se realizează prin știință și tehnică, și nu prin elevare spirituală; b) inițiativa artistică o precede, de multe ori hazardat, pe cea științifică, în efectuarea anumitor experimente, în virtutea libertății de exprimare a artistului și a lipsei unei deontologii, constituind, în același timp, și o provocare la adresa demersului științific; c) în limita posibilităților științifice, nu mai există tabuuri privind modificarea corpului uman și utilizarea lui în acțiuni artistice; d) viziunea postumană și transumană celebrează robotizarea omului, de această dată nu doar socio-cultural, ci literalmente fizic; e) lumea științifică nu este încă pregătită, cel puțin din punct de vedere etic, de a ține pasul cu abordarea artistică, ceea ce constituie un alt aspect al moralității artei.

Problema secularizării morale sau a proiectării eticii într-un spirit umanist pare ireversibilă la nivel politic. Dar, ca parte de atitudine, se impune nevoia de implementare a unor politici culturale etice, care să garanteze participarea tuturor cetățenilor la actul cultural, să stabilească criterii și limite ale expresiei artistice, prin crearea unui cadru de responsabilizare sau prin autocenzură, ținând cont că democrația nu înseamnă doar libertate, ci și responsabilitate și restricții, iar arta, ca parte sensibilă a acestei realități, ar trebui să contribuie la elevarea spiritului uman și nu la estropierea lui, astfel ca și artistul să ajungă la nivelul de înțelegere, că nu se poate face chiar orice în numele artei, ea având un rol structurant și catartice, fiind, în ultimă instanță, factor de coagulare și echilibrare socială.

Capitolul I
PERSPECTIVA SPIRITUALĂ ȘI IMAGINEA
ARTISTICĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ

1. O ISTORIOGRAFIE FILOZOFICĂ A SPIRITUALULUI

1.1. Filozofia greacă și proiecțiile ei în creștinism

Indiferent de cultură sau spațiu geografic, ideea de spiritualitate este legată invariabil de metafizic. Spiritul reprezintă intangibilul, îi poți vedea efectele, dar, științific vorbind, nu știi de unde vine și încotro se îndreaptă. El se află dintotdeauna la limita capacității umane de cunoaștere, constituind obiectul multor cercetări, teorii și, de ce nu, speculații. Depășind o anumită atitudine agnostică¹ însă, trebuie spus că această problemă conduce gândirea în chiar miezul misterului ființei noastre omenești, pentru că de mii de ani omul s-a definit pe sine prin ceva ce nu este corporal, prin ceva ce nu poate fi văzut, auzit, pipăit sau mirosit, prin ceva ce nu are dimensiuni și nici proprietăți spațiale, o entitate care nu poate fi localizată și nici măsurată, concepută ca fiind simplă și imaterială. Încă din vechime, omul își identifică propria sa ființă și esență cu o realitate care se află în legătură cu corpul, dar care este diferită de acesta. Este o situație paradoxală, deoarece această realitate nu poate fi pusă în evidență, la fel cum procedăm cu celelalte realități perceptibile sau materiale ale lumii. Astfel că sondarea acestei perspective, care se sustrage cunoașterii științifice în vigoare, a constituit și încă mai constituie obiectul cercetării filozofice.

Pentru Platon sufletul este nemuritor și de origine divină², iar, conform unei legi universale, acesta se coboară într-un trup muritor, de care abia moartea îl eliberează iarăși. Ideea dualității trup-suflet³, care apare în repetate rânduri la

¹C. G. Jung, *Psihanaliza fenomenelor religioase*, Ed. Aropa, București, 1998, pp. 47-48: „În ciuda tuturor cunoștințelor pe care le avem despre înțelesul său, știm noi oare ce este acela spirit! Sau, măcar, suntem noi siguri că atunci când folosim acest cuvânt înțelegem cu toții același lucru? Cuvântul spirit este atât de ambiguu și de suspect... Nu este el, oare, multivoc? Același termen desemnează o idee nereprezentabilă, transcendentă, cu semnificație universală; iar mai banal, o noțiune analogă celeia a cuvântului englezesc "mind"; el desemnează totodată vivacitatea intelectuală; apoi o fantomă și, de asemenea, un complex inconștient care provoacă fenomenele spiritiștilor...”

² Platon, *Phaidon* în *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p.84: „...Din tot ce am spus până acum putem să tragem următoarea încheiere: că sufletul seamănă cât se poate de mult cu ceea ce este divin, nemuritor, inteligibil, cu o unică Formă (Idee), indisolubil și mereu neschimbător în identitatea cu sine și că, dimpotrivă, trupul seamănă cât se poate de mult cu ceea ce este omenească, muritor, cu forme multiple, neaccesibil gândirii, supus disoluției și niciodată identic cu sine.”

³ *Ibidem*, p. 82: „...Noi, ca întreg, suntem alcătuiți pe de o parte din trup, pe de alta din suflet.”

Platon, presupune o abordare distinctă a fiecărei părți. Asocierea dintre ele (la Platon nu poate fi vorba de o unire, acestea fiind antagonice) este nefastă pentru suflet, deoarece trupul împiedică ființa umană să atingă adevărata cunoaștere, iar moartea este privită, la un moment dat, ca o izbăvire a sufletului de trup:

„Și când gândește el (sufletul) cel mai bine? Când nu îi vine nici o tulburare nici de la auz, nici de la văz, nici de la suferință, nici de la vreo plăcere, de la nimic din toate acestea; când rămâne, atât cât este cu putință, singur el cu sine, când lasă trupul să își vadă de-ale sale și când, iarăși, atât cât este cu putință, se desface de orice legătură și de orice apropiere de el, pentru a năzuî către realitate.”⁴

„Există fără îndoială, în cercetarea lucrurilor, o cale care să ne poată scoate la lumină, pe noi și gândul nostru: ideea că, atâta vreme cât avem un trup și cât sufletul nostru se află plămădit laolaltă cu asemenea năpastă, năzuința noastră, adică dobândirea adevărului, nu va fi îndestulată vreodată, într-adevăr, în nesfârșite chipuri ne muncеște trupul datorită obligației de a-l hrăni, iar dacă se adaugă și vreo boală, iată-ne împiedicați în vânătoarea noastră de realitate. Trupul ne pângărește cu iubiri și poște, cu spaime, cu tot felul de năluciri, cu fleacuri fără număr, astfel încât de răul lui, cum vine vorba, nu mai ajungem niciodată să «gândim» cu-adevărat.”⁵

Platon susține, spre deosebire de misticism, că demnitatea sufletului uman constă în facultatea acestuia de a cunoaște, aceasta reprezentând și factorul distinctiv, în raport cu lumea animală. Prin intermediul acestei facultăți, sufletul poate intui eternitatea și poate pătrunde adevărata realitate, respectiv lumea ideilor. Prin simțurile fizice însă nu se poate dobândi adevărata cunoaștere, astfel că acest rol îi revine sufletului⁶, care mijlocește relația dintre cele două lumi. Fiind de origine divină, el nutrește o afinitate profundă față de idei, fără a se confunda însă cu acestea. Sufletul este acela care sesizează ideile, mai ales în sensul noțiunii de viață, adevăr, dreptate, bine, frumos etc. Dar, în timp ce ideile au un caracter continuu, în afara sferei senzației, sufletul este condiționat de un corp, care îi contrastează natura divină, fiind supus poftelor și pasiunilor. Atrăgându-l în vârtejul preocupărilor mărunte/inferioare, corpul îl face să-și uite originea înaltă și menirea adevărată, întunecându-i perspectiva existenței veșnice. Evadarea din această stare este posibilă, doar în momentul în care sufletul, dând curs năzuinței după veșnicie, reușește să se elibereze de lumea senzorială și să-și îndrepte privirea

⁴ Platon, *op.cit.*, p. 61.

⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁶ *Ibidem*, p. 61: „Dacă trecem la însăși dobândirea înțelegerii adevărului, spune-mi: ce crezi, dacă în cursul unei cercetări îi cerem trupului concursul, ne este el oare piedică sau ajutor? Adică, de pildă: este un anume grad de adevăr în ce ne dau vederea și auzul, când până și poezii ne tot spun că nimic nu este întocmai așa cum auzim sau cum vedem? Or, dacă printre simțurile legate de trup nici măcar acestea două nu sunt nici sigure și nici exacte, cu atât mai puțin sunt celelalte, care, nu încap îndoială, le sunt acestora inferioare.”

spre adevărata realitate/existență. Pentru suflet, momentul acestei schimbări este decisiv, deoarece marchează începutul elevării și al îndumnezeirii sale, prin procesul dialectic al cunoașterii divinului, toate celelalte preocupări fiind considerate nesemnificative.

Relevant este și faptul că Platon caută să dovedească, într-un mod rațional, că sufletul, în sens personal, este nemuritor. Socrate este cel care susține discursiv această convingere, în momentul în care dă curs imboldului spre veșnicie.⁷ Este cunoscut faptul, că Platon a preluat ideea nemuririi sufletului din mistica orfică-pitagoreică, meritul său constă însă în încercarea de a dovedi această nemurire, prin intermediul dialecticii.

În reflecțiile sale asupra sufletului uman, Platon face și anumite analogii vizuale, cu reverberații psihologice relativ originale, pentru timpul lui. În *Phaidros*, el aseamnă sufletul cu o cvadrigă trasă de doi cai conduși de un vizitiu. Unul dintre cai este de origine divină, iar celălalt de origine profană. Exponentul divinului urmează voios îndemnul vizitiului, urmând calea elevată a adevărului, frumosului și binelui, iar celălalt, dimpotrivă, este tributار materialității, fiind orientat mereu spre lumea senzorială, ceea ce face ca vizitiul (rațiunea) să depună eforturi considerabile, pentru reorientarea lui.⁸ După această analogie, putem deduce că, la Platon, sufletul se compune, din trei facultăți: vizitiul, care reprezintă rațiunea, calul cel bun, care reprezintă voința, curajul, virtutea, și calul cel rău reprezentat de pofte, ca parte negativă a sufletului. Din această perspectivă, sufletul are trei facultăți: 1) facultatea de a gândi, rațiunea, care se află în cap; 2) facultatea afectelor și a sentimentelor, care își are locul în piept și 3) facultatea poftelor, care se află în pânțe.

Aristotel respinge concepția pl tonică despre suflet. Pentru el, sufletul este viață, reprezentând principiul vieții. Analogic vorbind, din această perspectivă, corpul se raportează la suflet, la fel ca materia la formă, astfel că, după Aristotel, sufletul este „prima entelehie a corpului organic-vital”. Sufletul este „prima entelehie”, pentru că el este „*primordiala entelehie – realitate în act – a unui corp natural care posedă viața ca potență*”.⁹ O definiție a sufletului, la modul general, ar suna astfel: „realitatea în act primordială a unui corp natural, înzestrat cu organe”. De aceea, „nici nu e nevoie să cercetăm, dacă sufletul și corpul sunt una, precum nu cercetăm dacă ceara e una cu chipul imprimat în ea”.¹⁰ Sufletul apare astfel ca o substanță, anume „cea potrivit cu rațiunea de a fi a lucrului”; el nu este însă „esența și rațiunea de a fi” a unui corp artificial, ci a unui corp natural

⁷ Platon, *Phaidon* sau *Despre suflet*, București, Tip. Convorbiri Literare, 1919, pp. 12-13.

⁸ Idem, *Phaidros* în *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp. 442-443.

⁹ Aristotel, *Despre suflet*, Editura Științifică, București, 1969, p. 50.

¹⁰ *Ibidem*.

anumit, care poartă în sine principiul mișcării, ca și al stării pe loc; sufletul nu este deci separabil de corp, în acest sens.¹¹ El este „principiul lumii vegetale și animale” și se definește prin: hrănire, simțire, gândire, mișcare. Nu corpul este „entelehia sufletului”, ci acesta din urmă este entelehia unui anumit corp natural, contrar opiniei lui Platon. Deci, sufletul este „o entelehie specifică și rațiunea de a fi a ceea ce are o potență de a fi într-un fel anumit.”¹²

Aristotel privește sufletul ca fiind esența corpului, deoarece fără suflet corpul este doar materie lipsită de viață. În calitate de formă a corpului, sufletul se constituie totodată și în scopul acestuia, pentru că scopul corpului este realizarea vieții sale. Aceasta nu presupune însă că corpul ar determina sufletul, ci, dimpotrivă, sufletul este cel care determină și limitează corpul, opinie ce face ca perspectiva aristotelică să fie plasată în opoziție atât față de abordarea materialistă, cât și față de cea spiritualistă, care consideră sufletul ca fiind o substanță opusă calitativ corpului.

Aristotel face și el o împărțire a sufletului similară cu cea a lui Platon, dar îi conferă un alt sens. Raportul dintre materie și formă apare și aici, sufletul manifestându-se tot în organisme, ca un mod al funcțiunii: ca suflet vegetativ, care este principiul vieții în general, sau suflet apetitiv, pe care-l posedă numai plantele; suflet senzorial, simțire, care la animale se adaugă sufletului vegetativ, și suflet rațional, pe care-l posedă numai omul și la care se adaugă celelalte două: sufletul vegetativ și cel senzorial.¹³ Sufletul rațional nu dispăre, prin moarte, și nu este asimilat corpului, ci le determină pe celelalte două, rolul său fiind gândirea, rațiunea, judecata. În aceasta constă scopul și sensul vieții omului, conform eticii aristotelice.

La Aristotel, funcțiile psihice nu sunt numai funcții ale sufletului, ci ale complexului corp-suflet. Este important de menționat, în acest context, că Aristotel a avut meritul de a pune în valoare cunoștințele verificabile, din punct de vedere științific, în teoriile predecesorilor săi despre viața sufletească, eliminând tot ceea ce era pură speculație, astfel că, după unii autori, el este cel care a „întemeiat psihologia ca știință”.¹⁴

O atenție deosebită este acordată analizei senzației și percepției, precum și simțurilor, analiză cu largi implicații teoretico-gnoseologice. Dacă Platon scoate senzația din cercul adevărului, Aristotel distinge anumite grade de obiectivitate a senzațiilor. Clivajul dintre inteligibil și senzație/simțuri, prezent la Platon, nu există la Aristotel, deoarece ambele sfere contribuie, în egală măsură, la procesul cunoașterii.

¹¹ Aristotel, *op. cit.*, p. 51.

¹² *Ibidem*, p. 54.

¹³ *Ibidem*, p. 55.

¹⁴ M. Ralea și C. I. Botez, *Istoria psihologiei*, Editura Academiei R.P.R., București, 1958, p. 71.

Capacitatea de gândire/înțelegere se regăsește în forma sufletului, caracteristică doar ființei umane, fiind percepută de Aristotel ca intelect, rațiune și conștiință, cuprinse toate sub noțiunea de spirit.¹⁵ Spiritul funcționează independent de organism/corp și este propriu sufletului uman, fiind în măsură de a accesa, prin gândire, și realități simple/indivizibile. Sufletul senzorial și cel vegetativ sunt subordonate corpului, având un destin comun. Spiritul însă (care reprezintă rațiunea) este, în totalitatea lui, etern/nemuritor. El este „forma formei” și, ca atare, activitate pură - ca și spiritul divin - ceea ce îl face să fie veșnic¹⁶.

Pe lângă argumentul cosmologic (corespunzător abordării teleologice a antichității), care susține existența unei Cauze Primare, în economia mișcării și a existenței lumii, la Aristotel se găsește formulat și argumentul ontologic, conform căruia divinitatea este forma pură, actualitatea absolută și, de aceea, este imperios să existe, deoarece existența sa este parte intrinsecă a conceptului său.

În concepția lui Plotin, totul se naște din Unul prin emanație. Fiind în Sine desăvârșit, El se revarsă, rezultând produsul, care, la rândul lui, se întoarce în chip absolut spre Unul, spre Bine. Binele reflectă viața sa în lume, fără ca prin aceasta să piardă din putere și frumusețe.¹⁷ Acest proces nu presupune un caracter istoric sau fizic, ci supratemporal. Formele vieții sunt produse din eternitate și se întorc mereu în eternitate. Dumnezeu acționează sau, mai exact, El trebuie să se manifeste în lume, să se prefacă în lume, deoarece aceasta aparține naturii Lui, păstrându-și însă esența propriei lui ființe.¹⁸

Pentru Plotin, lumea senzorială nu reprezintă decât o copie a adevăratei realități, un simbol și o metaforă a Eternului. După cum menționam mai sus, Unul divin este prezent în toate lucrurile, pe de o parte, dăinuie în sine, iar, pe de alta, constituie forța care generează formele și legile de manifestare a lucrurilor. Divinul este astfel prezent în lume și toate lucrurile participă la divin. Aceasta nu presupune că El se împarte, fiindcă ceea ce este spiritual nu poate fi împărțit. El se manifestă în lume prin forțele spirituale. Sufletul poate de asemenea să intre într-un raport intim și cu lumea ideală, care emană din divinitate. Pentru ca omul să poată fi elevat în lumea spiritului, el trebuie să fie „pneumatic”. Sufletul este atras de Eros spre lumea ideală, moment în care el începe să se înalțe progresiv, atingând forme ale idealului tot mai intense, năzuința lui fiind spre Forma absolută. Pentru a ajunge la această Formă, la unitatea desăvârșită cu Unul/Divinul, sufletul trebuie să parcurgă anumite stări extatice; prin urmare,

¹⁵ Aristotel, *Metafizica*, Ed. Humanitas, București, 2001, XII, 1070 b, 36.

¹⁶ *Ibidem*, I, 7.

¹⁷ *The Philosophy of Plotinus*, Appleton-Century-Crofts, Inc., New York, 1950, p. 24.

¹⁸ M. Ralea și C. I. Botez, *op. cit.*, p. 151.

calea, prin care Absolutul poate fi sesizat, nu este dialectica sau gândirea discursivă, ci extazul, prin care cel ce intuiește și obiectul intuit devin una.¹⁹

La Plotin apare și ideea nostalgiei Binelui, care persistă în suflet, deoarece sufletul este, în esența sa, bun, dar sălășluind într-un corp fizic, el este maculat de către materie. Premisa salvării sufletului constă, după Plotin, în originea lui divină.²⁰ În concepția lui, sufletul este calea pe care omul poate ajunge la spirit, iar grație spiritului acesta se unește cu originea lui divină. Sufletul este locul unde se află rațiunea, corpul este locul afectelor și al pasiunilor. De aici contradicțiile dintre corp și suflet. Pentru Plotin, pasiunile constituie originea răului și, de aceea, toți cei care nu ascultă de îndemnul sufletului/rațiunii, ci se află sub dictatul pasiunilor, sunt stăpâniți de rău.

„Sufletul nu este liber, atunci când, prin propria lui alegere, nu-și urmează impulsurile interioare corespunzătoare, respectiv acelea care îl ajută să nu piardă controlul. Atunci însă, când ascultă de călăuză lui interioară, rațiunea pură, neatinsă de pasiuni, poate fi numit liber și independent.”²¹

Sufletul este, pentru Plotin, o substanță imaterială, detașabilă de corp; el este veșnic, indivizibil, simplu și întreg în fiecare parte a corpului, chiar dacă începutul activității lui se află în creier. Atipică, în acest context, este opinia lui Plotin legată de raportul corp-suflet, conform căreia nu sufletul ar fi în corp, ci corpul în suflet, ca organ al acestuia, dat fiind că sufletul este cel ce face posibile funcțiile corpului.

Plotin face referire și la sufletul lumii, în relație cu timpul. Sufletul lumii este cel care generează timpul, prin activitate formativă și mișcare. Durata timpului o constituie viața ce se desfășoară în limitele acestuia, astfel că timpul ar putea fi definit ca „viața sufletului” aflat într-o dinamică succesivă. Ca analogie, timpul este o imagine a eternității, după cum lumea senzorială este o imagine a lumii spirituale. După cum eternitatea nu există în afara vieții spiritului, nici timpul nu există în afara sufletului, fiind o apariție a acestuia. Atunci când activitatea sufletului încetează, nu mai rămâne decât eternitatea.

În textul biblic, ființa umană este prezentată ca unitate tripartită, compusă din spirit, suflet și corp fizic.²² Putem înțelege deci, că în prima fază a existenței lui pe pământ, omul era doar o formă constituită din elementele telurice, numită

¹⁹ M. Ralea și C. I. Botez, *op. cit.*, p. 151.

²⁰ *The Philosophy of Plotinus, op. cit.*, pp. 69-70.

²¹ *Ibidem*, pp. 68-69.

²² Biblia, Genesa 2:7: „Dumnezeu l-a făcut pe om din țărâna pământului, i-a suflat în nări suflare de viață, și omul s-a făcut astfel un suflet viu”. Ideea de unitate tripartită a ființei umane o susține și apostolul Pavel, în 1 Tesaloniceni 15:23: „...Dubul vostru, sufletul vostru și trupul vostru...”

*corp*²³, o sculptură din lut, iar, în momentul în care Divinul investește din *spiritul*²⁴ Său, această formă se animează, în sensul noțiunii de viață, devenind un *suflet*²⁵ viu. Deducem astfel că sufletul reprezintă o sumă de funcțiuni rezultată în urma unirii suflului sau spiritului divin cu corpul teluric, care la acest nivel se identifică cu acesta pentru a se putea desfășura într-o lume pământească, iar moartea nu se manifestă la nivelul trupului, ea survenind doar după „căderea în păcat”.²⁶ În acest sens, Solomon explică fenomenul morții, ca pe o retragere a spiritului divin, care aduce corpul fizic la starea inițială, de sculptură din lut, menită să se întoarcă la sursă.²⁷ Tot ceea ce rămâne în urma acestui proces, este sufletul, care reprezintă persoana cu trăirile, amintirile, năzuințele, gândirea și voința ei, dar care trece într-o altă dimensiune, fiind desprins de mijlocirea trupului generată de spiritul divin, care a fost luat înapoi.²⁸

Termenul ebraic *nephesh* reprezintă atât sufletul, cât și respirația, el fiind unul din conceptele cheie ale spiritualității mediteraneene în filozofia presocratică, introdus prin scrierile ebraice talmudice și mistice în literatura creștină, iar mai târziu în cea islamică. Deseori, *nephesh* este pus în antiteză cu *ruach*, adică sufletul versus spirit sau, conform filozofiei grecești, *psyche* versus *pneuma*.

La origine, *nephesh* a desemnat, ce-i drept, doar respirația, fiind în relație, într-un fel sau altul, cu ceea ce este trupesc, pământesc, de jos, uneori chiar cu răul și întunericul. Efortul însă și năzuința lui este înspre în sus. *Ruach* aparține deja divinului, înălțării, luminii. *Nephesh* însă trebuie să caute lumina, și, ca în orice căutare, lupta și suferința nu lipsesc nici aici.

Din doctrina neo-platonică, creștinismul a preluat aspectele legate de ființa divină și revelație. Augustin afirmă unitatea absolută și spiritualitatea sufletului uman. El respinge teza aristotelică a unui suflet vegetativ și a unui suflet senzitiv. „Sufletul este simplu în esență și multiplu în operațiile sale,”²⁹ iar, pe lângă cele cinci simțuri, el mai este înzestrat cu o capacitate de percepție senzorială, care este comună la animale și care judecă obiectul propriu-zis al tuturor simțurilor. Sufletul intelectual are trei funcții: ființa, înțelegerea și iubirea, care corespund la

²³ În originalul ebraic, *basar*, iar în traducerea greacă, *soma*.

²⁴ În originalul ebraic, *ruah*, tradus în greacă cu *pneuma*.

²⁵ În originalul ebraic, *nephesh*, tradus în greacă cu *psyche*.

²⁶ Vezi *Biblia*., Genesa 6:3. Apare aici afirmația divinității cu privire la condiția omului după căderea în păcat: „Duhul Meu nu va rămâne pururea în om, căci și omul nu este decât carne păcătoasă”.

²⁷ *Eclesiastul* 12:7: „...Până nu se întoarce țărâna în pământ, cum a fost, și până nu se întoarce duhul la Dumnezeu, care l-a dat”.

²⁸ În *Apocalipsa* 6: 9,10, apare imaginea sufletelor martirilor, care se odihnesc sub altar, continuându-și însă relația de dialog cu divinitatea, începută în trup prin rugăciune.

²⁹ Augustin, *De Trinitate*, lib. III, cap. II.

trei facultăți: memoria intelectuală, inteligența și voința. Între cele trei primează voința, care la oameni semnifică iubirea. Omul are voința liberă.

La fel ca la Plotin, și la Augustin sufletul se desfășoară în timp,³⁰ natura lui fiind superioară celei corporale, pentru că este apropiată de substanța divină. Din unirea dintre spirit și corp rezultă acțiunea reciprocă dintre ele, acțiune care nu este altceva decât viața/sufletul.³¹ Acest dualism spirit-corp formulat de Augustin, chiar dacă regăsit și la unii înaintași de-ai săi, va rămâne una dintre tezele de bază ale filozofiei creștine și ale gândirii scolastice medievale. Prin acest dualism, se admite interacțiunea dintre cele două substanțe și acțiunea spiritului asupra materiei, conform viziunii religioase asupra reînvierii și nemuririi.³²

Astfel, se poate explica intervenția îngerilor și demonilor, creând cadrul de propagare a elementului magic și a minunilor. Corpul este considerat ca un instrument al sufletului, care se supune dispozițiilor acestuia.

Pentru cunoașterea proceselor psihice, Augustin promovează metoda numită mai târziu introspecție. Psihologia augustiniană se încadrează astfel în sfera faptelor de conștiință. Prin observație interioară el conferă sufletului trei funcțiuni: intelectul (gândire și judecată), voința și memoria.³³

Augustin distinge și trei feluri de rău: metafizic, fizic și moral, fiecare dintre acestea presupune o deficiență în cadrul ființei umane, o alunecare spre neființă. Răul metafizic reprezintă lipsa de perfecțiune datorată unei naturi date și, de aceea, nu este un rău în sine. Din acest punct de vedere, toate creaturile sunt rele, pentru că nu sunt în măsură să atingă perfecțiunea absolută, întruchipată doar de Dumnezeu. Răul fizic constă în privarea de perfecțiune, datorită naturii, de ex., orbirea este privarea de vedere a unei ființe care, conform exigențelor naturii sale, ar trebui să vadă. Singurul rău adevărat este răul moral: păcatul, ca acțiune care contravine voii lui Dumnezeu. Cauza răului moral nu este Dumnezeu, care reprezintă sfințenia desăvârșită, și nici materia, cum ar spune adepții lui Platon, pentru că materia este creația lui Dumnezeu și, de aceea, este bună. Nici voința, ca facultate a sufletului uman, nu este rea, pentru că și ea a fost creată de Dumnezeu. Cauza răului moral o reprezintă facultatea voinței libere, prin care omul poate devia de la ordinea corectă, pentru a se împotrivi voii lui Dumnezeu. O astfel de împotrivire constituie realitatea răului moral – o realitate metafizică negativă în sensul decăderii din ordinea stabilită de Dumnezeu și, ca atare, o decădere a ființei sau o alunecare spre neființă. Păcatul, tocmai datorită

³⁰ Augustin, *De generi ad Litteram*, lib. VIII, cap. XX.

³¹ Idem, *De Civitate Dei*, lib. XI, cap. XXVII.

³² Idem, *On the Immortality of the Soul* (Despre imortalitatea sufletului), 1938, tradusă din latină de George G. Leckie, ed. D. Appleton-Century Company, Inc., cap. I, IX.

³³ M. Ralea și C. I. Botez, *op. cit.*, p. 154.

faptului că este o decădere a ființei, aduce cu el propria lui pedeapsă. Păcătuiind, omul își lezează propria lui ființă, pentru că decade din ceea ce ar trebui să fie. Ca rezultat al acestei decăderi există suferința pe care el trebuie s-o îndure, reflectată și prin muștrările de conștiință.

Augustin a fost considerat ca unul dintre cei mai mari părinți ai Bisericii, „un Platon creștin, a cărui filosofie a influențat, alături de cea a lui Pseudo-Dionisie, gândirea occidentală până în Renaștere și epoca modernă.”³⁴

În urma decăderii Imperiului Roman, în contextul apariției orânduirii feudale, cultura se adăpostește în școli, care funcționează pe lângă mănăstiri și catedrale, creând premisele formării unei noi filozofii, numită scolastică. Această doctrină contopește filozofia cu teologia. După cum spunea Hegel, în această perioadă „filosofia și religia au un același conținut, același scop, același interes... Explicând religia, filozofia se explică pe sine, explicându-se pe sine, ea explică religia.”³⁵ La baza acestei filozofii stă dogma, ca adevăr dat și imuabil.

Un moment cheie, al secolului al XII-lea, îl reprezintă introducerea teoriei hilomorfe³⁶ a lui Aristotel, ca disciplină de învățământ³⁷. Chiar dacă este vorba de un hilomorfism interpretat în lumina filozofiei platonice, percepția asupra ființei umane va suferi mutații determinante, începând cu acest moment.

Cu începere din secolul al XIII-lea, scolastica se caracterizează prin efortul susținut de a-l încorpora în sistemul gândirii teologice pe Aristotel, chiar dacă ajustat și adaptat la interesele Bisericii. Punctul de încercare îl constituie aici găsirea unui formule de gândire suficient de largi, pentru ca alături de Augustin să fie cuprins și Aristotel, de la care se preia, în mod deosebit, silogismul, ca instrument de demonstrație, pus în slujba raționalizării dogmelor. Astfel, lăsând problema universalelor să treacă pe un plan secundar, noua preocupare a scolasticii va fi de a adapta aristotelismul, în așa fel, încât să se păstreze totodată și platonismul augustinian, ca ideologie însușită definitiv de teologie.

Primul care se remarcă prin efortul depus de a-l încorpora pe Aristotel edificiului conceptual al teologiei este Albertus Magnus (1193-1280), călugăr dominican, dar rolul cel mai important, în acest sens, îl are Toma d'Aquino (1225-1274), discipolul acestuia, care prin lucrarea sa, *Summa theologiae*, devine filozoful oficial al bisericii catolice. Interpretându-l pe Aristotel, din perspectivă teologică, el susține un realism moderat, care va constitui, totodată, și poziția oficială a catolicismului. Toma d'Aquino se pronunță împotriva realismul radical de tip

³⁴ M. Ralea și C. I. Botez, *op. cit.*, p. 155.

³⁵ *Ibidem*, p. 156.

³⁶ Conform acestei teorii, corpul este alcătuit din materie primă și formă substanțială.

³⁷ Prima școală medievală, care introduce această teorie, este L'École de Chartres, întrecută ca importanță doar de cea din Paris.

platonician, susținând că ideile generale există în trei ipostaze: înaintea lucrurilor – în rațiunea divină, în lucruri și după lucruri – în gândirea omenească, prin aceasta, scolastica epuizându-și întreaga sa potență spirituală.

Revelația, care constituia mijlocul fundamental de cunoaștere al patristicii și scolasticii timpurii, iese din rigida sa opoziție față de rațiunea umană, iar divorțul dintre filozofie și teologie intră pe rol. Prin aceasta, Toma d'Aquino inițiază, mai mult sau mai puțin conștient, și o acțiune de subminare a scolasticii din interior. În cadrul acelor limite, în care este închisă credința, e introdusă rațiunea, ca un cal troian, deoarece dogma nu a fost negată explicit, creându-se astfel premisele unei ideologii care să ducă, în ultimă instanță, via Renaștere, la un raționalism care să pună la îndoială existența însăși a divinității.

1.2. Metafizica gândirii moderne

Descartes este promotorul unui nou stil de gândire care va avea continuitate, până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Gândirea modernă, ca fond de abordare, se integrează unei idei fundamentale descoperite de Descartes: ideea de subiectivitate. Pe plan filozofic, această idee a luat forma întemeierii Eu-lui ca gândire și a deducerii sistematice a tuturor consecințelor privitoare la existența lumii. Punctul central al preocupărilor lui Descartes, adoptat în contextul gândirii moderne, îl constituie problema valorii cunoștințelor noastre despre lume, respectiv existență, deoarece atunci când ne referim la lume, avem în vedere cunoștințele noastre despre lume și nu lumea ca atare, ceea ce presupune o imagine conceptuală a ei. Această imagine are valențe diferite, în perioade diferite, deoarece se raportează la contextul și nivelul cunoștințelor.

Descartes își propune să reformeze principiile cunoașterii, pentru a găsi un punct sigur de plecare, pe baza căruia să poată reîntemeia toate cunoștințele noastre referitoare la lume. Silogismul cartezian *dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum*, care introduce îndoiala ca operator logic și ontologic, devine o premisă a gândirii moderne, iar procesul cunoașterii suferă, în consecință, anumite mutații la nivel teleologic, orientarea nemaifiind spre *finiță*, ca în abordarea platoniciană, ci spre *devenire*. Îndoiala metodică, ca punct de plecare în cunoașterea științifică, constituie un aspect pozitiv, în metafizica lui Descartes. De la îndoială, filozoful francez ajunge la gândire și, implicit, la existență. Astfel, raționamentul cartezian *dubito ergo cogito; cogito ergo sum* se fundamentează pe o contradicție în argumentare, inversând raportul real dintre gândire și existență.

Definind umanitatea prin gândire și considerând că omul este substanță gânditoare, Descartes redeschide problema raportului dintre corp și suflet, problemă pe care gândirea antică a dezbătut-o timp de secole. El are o abordare

separată a trupului față de suflet și vede trupul ca pe o mașinărie cu piesele aferente funcționării sale, iar sufletul rațional, care se găsește în această mașinărie, își are

*„sediul principal în creier, și se va afla acolo ca și fântânerul care trebuie să se găsească în locul în care se întâlnesc toate tuburile mașinăriei acesteia, când vrea să declanșeze, să oprească sau să schimbe în vreun fel mișcările lor.”*³⁸

El oferă chiar și detalii tehnico-medice ale modului în care sufletul unit cu trupul are anumite senzații.³⁹ Acest lucru vine în contradicție cu viziunea gânditorilor scolastici, care nu vedeau omul ca pe un compus, în care sufletul și trupul să participe în egală măsură la definirea esenței umane. Pentru scolastici, corpul nu era decât un adăpost temporar al spiritului de natură divină, el fiind disprețuit ca supus ispitelor și căderii în păcat, astfel că o reconciliere voită între trup și suflet era greu de imaginat.⁴⁰

Descartes mai stabilește și totalitatea funcțiilor corporale, atribuind sufletului facultatea gândirii, care poate genera acțiuni sau pasiuni. Acțiunile reprezintă, după Descartes, voințele noastre, iar pasiuni pot fi numite tot soiul de percepții sau de cunoștințe care ne parvin prin intermediul lucrurilor pe care acestea le reprezintă. Prin urmare, Descartes vede omul ca pe un compus alcătuit din două substanțe distincte, ireductibile și nemiscibile.⁴¹

*„După ce am examinat astfel toate funcțiile care-i aparțin numai corpului, este lesne să ne dăm seama că nu mai rămâne în noi nimic ce ar trebui să fie atribuit sufletului nostru, în afară de gândurile noastre, acestea fiind în principal de două feluri, anume unele sunt acțiuni ale sufletului, altele pasiuni ale sufletului. Cele pe care le numesc acțiuni ale sufletului sunt toate voințele noastre... dimpotrivă, pot fi numite pasiuni ale sufletului toate felurile de percepții sau de cunoștințe care se află în noi...”*⁴²

Spre sfârșitul vieții însă, interesul tot mai acut pentru științele umane și mai ales pentru morală, cu toate implicațiile ei psihologice, l-a dus pe filozof la un alt stadiu de percepție a proceselor vitale. Corpul omenesc nu-i mai apare ca o simplă mașinărie, ci și ca un *primum movens* al multora dintre pasiuni, iar sufletul nu mai constituie pentru el doar receptaculul ideilor, ci și sediul pasiunilor stârnite de corpul material.⁴³

³⁸ René Descartes, *Lumea*, Ed. IRI, București, 2003, p.120.

³⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁰ René Descartes, *Pasiunile sufletului*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 18.

⁴¹ *Ibidem*, p.17.

⁴² *Ibidem*, p. 65.

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

În toată perioada modernității, se vor căuta soluții pentru rezolvarea problemelor fundamentale ale filozofiei, prin implicarea celor trei planuri: logic, epistemologic și ontologic. Două mari viziuni își dispută supremația, în arena dezbaterilor filozofice, ambele grefate pe platonism și aristotelism – universalismul augustinian și conceptualismul tomist. În economia acestor dezbateri, raportul dintre credință și rațiune este hotărâtor, pentru demonstrarea existenței lui Dumnezeu. Argumentul ontologic are la bază comparația dintre ființa gândită și ființa reală și întărește afirmația potrivit căreia credința generează mari perspective în înțelegerea *Logosului* creștin.

Immanuel Kant (1724-1804) sondează posibilitățile de cunoaștere ale unei metafizici, care pretinde că este nu doar o formă de cunoaștere a lumii, ci mai degrabă cunoașterea prin excelență, având ca obiective, Dumnezeu, nemurirea (sufletul), libertatea. Deoarece aceste cunoștințe nu provin din experiență, filozoful le privește ca pure și le raportează la cunoștințele obținute de știință, prin matematica și fizica teoretică.⁴⁴ Kant afirmă că „sunt trei izvoare originare (capacități sau facultăți ale sufletului) care conțin condițiile posibilității oricărei cunoașteri și care, la rândul lor, nu pot fi derivate din nicio altă facultate a simțirii, anume: simțul, imaginația și apersepția.”⁴⁵

Dacă în domeniul științific, judecățile specifice nu sunt contestate ca fiind neadevărate, cunoștințele din sfera metafizicii se află într-un permanent regim de contestare. Răspunsul, pe care Kant îl caută, prin analiza structurii interne a cunoștințelor, vizează tocmai posibilitatea încadrării metafizicii în spectrul științific. În acest proces, el face o distincție clară între judecățile analitice și cele sintetice. Prin judecățile analitice, se ajunge la cunoașterea lucrurilor știute anterior, astfel că ele nu contribuie la sporirea cunoașterii, fiind, în același timp, necesare și universale, calitate identificată de Kant cu termenul *a priori*. Judecățile analitice sunt considerate a fi *a priori*, deoarece sunt general valabile, indiferent de modul în care va evolua experiența. Adevărul lor poate fi stabilit doar prin inspecție logică, fiindcă acestea se impun gândirii noastre, iar noi nu putem admite contrariul lor.⁴⁶

Pe de altă parte, judecățile sintetice sunt toate *a posteriori*, adică condiționate de experiență.⁴⁷ Experiența le poate confirma sau infirma și, de aceea, sunt incidentale, nu universale. În dinamica evoluției experienței, ceea ce este adevărat, la un moment dat, poate fi dovedit ca fals, ulterior.

Dat fiind că știința produce cunoștințe despre realitate și se află în progresie, pe de-o parte, iar, pe de altă parte, enunțurile ei sunt universale, ea nu poate îngloba nici judecățile analitice – explicative, nici pe cele sintetice –

⁴⁴ I. Kant, *Critica rațiunii pure*, Ed. IRI, București, 1998, pp. 25-26, 46, 56-58, 280.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 25-27, 50, 64-65.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 26-27, 75.

incidentale.⁴⁸ Astfel că, în analiza lui, Kant descoperă un nou tip de judecăți, respectiv judecăți sintetice a priori, care, rezumând experiența, au în același timp și proprietatea de a fi universale și necesare.⁴⁹

Pentru a înțelege natura judecăților sintetice a priori, trebuie să facem distincția kantiană dintre materia și forma unei judecăți/cunoștințe. Kant susține că o judecată este rezultatul sintezei dintre datele percepției senzoriale și gândire. Conținutul judecății este deci de factură sensibilă, iar forma este de factură intelectuală. Cunoașterea este astfel o sinteză între sensibilitate și intelect.⁵⁰ Această distincție, între materia și forma cunoașterii, este prezentă și la Aristotel, care pornește de la determinarea raportului dintre materia și forma existenței, pentru a ajunge la esența și posibilitatea cunoașterii, în timp ce Kant urmărește problema factorilor gândirii și ai cunoașterii. Pentru Aristotel, adevărul este concordanța dintre gândire și lucru, dintre cunoaștere și obiectul acesteia, în timp ce pentru Kant, gândirea este aceea care prescrie obiectului legile ei.⁵¹

Rațiunea nu este, propriu-zis, o facultate de cunoaștere, pentru că funcția ei nu este constitutivă, ci regulativă, în sensul că ea indică drumul pe care trebuie să-l urmeze cunoașterea. Iar această facultate este structurată intrinsec de ceea ce Kant numește *ideile rațiunii*, spre care se îndreaptă gândirea noastră, în căutarea unor sinteze mai înalte, ele constituind obiectul metafizicii.⁵² Asupra lor noi nu putem avea o cunoaștere similară celei științifice deoarece ele nu pot fi niciodată obiect al experienței, în acest sens. Astfel că ideile nu sunt cognoscibile și nu aparțin spațiului cunoașterii, ci credinței. Ele nu țin de domeniul rațiunii teoretice, ci de domeniul rațiunii practice.⁵³ Pentru a depăși acest impas, Kant recurge la suprimarea științei, pentru a face loc credinței.⁵⁴

În persoana lui Hegel (1770-1831), argumentarea ontologică are, pe unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai ei din perioada postkantiană. Acest gen de argumentare se impune ca o concluzie necesară a sistemului, conform căruia ființa pură - *Das reine Sein* - nu e altceva decât cea mai înaltă formă a cugetării, iar cea mai înaltă formă de cugetare se identifică cu Absolutul divin. Problema Divinității sau a Absolutului, fiind preocuparea comună atât a teologiei, cât și a filozofiei, nu numai la Kant sau Hegel, ci, în genere, la toți filozofii, fie raționaliști, fie idealști, începând cu Platon, va găsi în Hegel pe unul dintre metafizicienii care a fundat, pe această idee, cel mai complet sistem raționalist.

⁴⁸ I. Kant, *Critica*, *op.cit.*, pp. 56-57.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 28-31, 54-55, 69, 80-81, 92.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 59, 107.

⁵¹ *Ibidem*, p. 46, 82-83.

⁵² *Ibidem*, pp. 150-151, 227-228, 239-243, 283.

⁵³ *Ibidem*, pp. 311-312.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 313.

Hegel nu este numai un cugetător cu simple aderențe și simple simpatii pentru religia creștină, ci creștinismul lui este cheia de înțelegere a filozofiei lui.⁵⁵ Religia și filozofia au la Hegel același obiect:

„Filosofia are drept scop cunoașterea adevărului, prin urmare cunoașterea lui Dumnezeu, Dumnezeu fiind supremul adevăr. Rostul unic al filozofiei, care este identică teologiei, este de a evidenția rațiunea religiei: iar dacă i se aduce filozofiei obiecția că ea se suprapune, astfel, religiei, obiecția e falsă, întrucât filozofia are același conținut ca și religia, numai ca filozofia îl redă sub forma cugetării, pe când religia sub forma reprezentării.”⁵⁶

Hegel operează în construirea sistemului său: ființă și esență, concept și reprezentare, realitate și idee etc., cu termeni care trebuie înțeleși în sensul și conținutul pe care el însuși li-l atribuie, deoarece numai astfel se poate înțelege sensul cugetării lui.⁵⁷ Astfel, termenul *ființă*, ca simplu aspect existențial, este la Hegel ființă în sine, lipsită de orice conținut, identică cu non-ființă, ca formă supremă de nedeterminare.⁵⁸ Prin stabilirea raportului de echivalență între ființă și non-ființă, rezultă enunțul afirmativ, că ființa este identică cu non-ființa, iar acest „este” copulativ implică o primă determinare, respectiv o afirmare făcută asupra ei. Apare, prin urmare, un adevăr și o nouă poziție a ființării și, în același timp, o sinteză a celor două poziții anterioare și contrare: existența și inexistența, într-o a treia poziție, aceea a devenirii, deoarece, în devenire, ceea ce nu este, este, și ceea ce este, nu mai este. Sesizarea acestui prim act al existenței, ca prim moment de manifestare a Spiritului/Logosului, cuprinde în sine nu numai toată desfășurarea realității existente, ci și dialectica acestei deveniri/fenomenalități, de la ființarea total nedeterminată, ca simplu fapt de conștiință, și până la existența absolută, care e și cea mai determinată, fiind Spiritul absolut sau Dumnezeu. Prin această primă determinare, introdusă în *ființa în sine*, se face nu numai transformarea ființei în devenire, dar și a ființei în esență. *Ființa în sine* devine acum *ființa pentru sine*, deci obiect, adică ceva mijlocit față de existența pură și ceva determinat față de existența nedeterminată.⁵⁹

Sinteza dintre ființă și esență formează conceptul, care, cu cât este mai determinat, cu atât este mai concret și, deci, mai apropiat de realitate, de viață. În înțeles hegelian, deci, conceptele nu sunt pure abstracții. Ele nu îndepărtează, ci apropie ideile de viață. Conceptele nu sunt, la Hegel, simple scheme logico-formale, ci entități veritabile sau forțe creatoare, care fac să se desfășoare tot procesul

⁵⁵ Ștefan Vianu, *Metafizica spiritului de la Aristotel la Hegel*, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 15.

⁵⁶ Hegel, *Religionsphilosophie*, vol. I, p. 19.

⁵⁷ Idem, *Jenaer Schriften*, Frankfurt am Main, Ed. Suhrkamp, 1970, p. 550.

⁵⁸ Idem, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main, Ed. Suhrkamp, p. 45.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 47.

realității, prin întreitul joc dialectic al tezei, antitezei și sintezei, ridicându-se progresiv, de la ființa pură, până la ideea absolută, Dumnezeu, sursa și scopul suprem al întregii realități și al întregii existențe.⁶⁰ Aceasta este dialectica ideilor, care creează, în virtutea acestei desfășurări interioare a conceptelor, întreaga realitate, atât pe cea subiectivă, din lumea ideilor, cât și pe cea obiectivă, din lumea naturii.

Dacă lucrurile concrete nu sunt decât idei obiectivizate, iar lumea existențelor concrete nu e altceva decât reflexul determinărilor interioare ale ideilor, atunci formele interioare, izvorâte din dialectica spiritului, reprezintă categorii ale realității. Procesul existențial rezumă, astfel, trecerea spiritului absolut prin spiritul nostru subiectiv, în formele obiective ale naturii, pentru ca, respiritualizate, să se reîntoarcă la conștiința de sine și apoi la cea de Dumnezeu.

Dumnezeu reprezintă, la Hegel, forma supremă a existenței, nedeterminată de nimic, decât de Sine însuși, creând existența determinată, prin procesul său de autodesfășurare, ca permanentă ascensiune spirituală spre cunoașterea Lui.⁶¹ Spre deosebire de Kant, Hegel consideră posibilă o cunoaștere teoretică a Divinului și face din problema absolutului tema de fond a căutărilor sale.

Sub influența lui Platon și a lui Kant, și Arthur Schopenhauer (1788-1860) se situează, în problema teoriei cunoașterii, pe poziția idealismului, concepție în cadrul căreia acesta își susține propriile sale vederi, combătând filozofia lui Hegel.⁶² Bazat pe achizițiile științelor naturale, el dezvoltă un punct de vedere original asupra fiziologiei percepției. După Schopenhauer, lumea exterioară există numai în măsura în care este percepută și prezentă în conștiința omului, deci ca *reprezentare*.⁶³ El nu este totuși întru totul de acord cu Kant, care consideră că lucrul în sine ar fi mai presus de orice experiență senzorială și în consecință nu ar putea fi cunoscut. Schopenhauer susține că *voința* stă la baza reprezentării lumii, având o puternică forță lipsită de rațiune și de scop.⁶⁴

Spre deosebire de Hegel, el consideră că lumea și istoria sunt lipsite de sens și de o țință finală. Voința stă nu numai la baza acțiunilor omului, ci determină întreaga realitate, organică sau anorganică. Voința se manifestă în lumea animală ca forță vitală și ca impuls spre procreare. Această teorie asupra primatului voinței asupra intelectului⁶⁵ reprezintă ideea centrală a filozofiei lui Schopenhauer și a avut, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea până în actualitate, o influență crescândă asupra gândirii filozofice.

⁶⁰ Ștefan Vianu, *op. cit.*, p.166.

⁶¹ Hegel, *Știința logicii*, Ed. Academiei, București, 1966, p. 826.

⁶² Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, Ed. Moldova, Iași, 1995, p. 11.

⁶³ Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, Ed. Moldova, Iași, 1995, p. VI.

⁶⁴ *Ibidem*, p. VIII.

⁶⁵ *Ibidem*, p. IX.

Voința este un impuls existențial care nu creează satisfacție, ci doar noi necesități, ce nu pot fi în întregime satisfăcute, devenind o sursă de suferință și, de aceea, nu poate exista o fericire de durată.⁶⁶ La un nivel superior, însă, omul se poate sustrage dictatului Voinței, reușind să se elibereze. Eliberarea de suferință se realizează prin *negarea Voinței*, care poate fi obținută prin contemplația artistică sau prin asceză, renunțare și meditație. Prin artă, omul scapă de sub dominația Voinței și devine un subiect pur și pasiv al cunoașterii.

Se consideră ca Schopenhauer ar fi fost precursorul lui Nietzsche, iar, prin lucrarea sa, *Lumea ca voință și reprezentare*, îl determină pe acesta din urmă să alăture conceptul de voință puterii, care devine esențială în afirmarea individului.

Nietzsche (1844-1900) este considerat precursorul postmodernismului, prin ideea că nu există un centru de la care se revendică toate valorile general umane. El este autorul care desființează conceptul de dogmă înțeleasă ca limită dincolo de care nu se mai poate trasa niciun orizont. De asemenea, fărâmițarea valorilor prin filiera nietzscheană s-a impus ca un concept major în curentul postmodernist. Nietzsche pornește, în căutarea lui, de la reevaluarea filozofiei și artei grecești, din perioada presocratică, în pofida clasicismului, văzut ca afirmare a viziunii raționale și, în consecință, decadent.

El critică valorile fundamentale ale societății, ajungând la negarea oricărui principiu ce ține de cenzura transcendentă și la afirmarea liberului arbitru ca destin imanent al omului.⁶⁷ Conceptul de „voință de putere” joacă un rol central în gândirea lui Nietzsche, în măsura în care acesta este pentru el - în sens metafizic - „un instrument pentru înțelegerea lumii”. El respinge totodată „*orice divorț între filozofie și artă, deoarece i se pare că o asemenea poziție ar implica refuzul de a gândi problema stilului*”.⁶⁸

Proiectul lui de reevaluare a conceptelor tradiționale ale metafizicii vizează abolirea valorilor idealiste, în special ale creștinismului. Voința de putere este analizată ca structură interioară a devenirii, ca „pathos fundamental”, și nu doar ca manifestare a unei forțe, concepție ce permite depășirea, nu eliminarea omului, abandonarea speranței într-o lume de dincolo, acceptarea vieții în ceea ce comportă ea, ca aspirație spre putere. Astfel, *supraomul* nietzschenian nu apare ca un „om atotputernic fizic și intelectual”, ci ca „o tendință în evoluție”. Heidegger îl definește astfel: „*Se numește Supraom acel om care, în mijlocul ființării, se raportează la ființarea care, ca atare, este voința de putere, iar, în fatalitatea ei, este eterna reîntoarcere a Identicalului*.”⁶⁹

⁶⁶ *Ibidem*, p. 239.

⁶⁷ Mihai I. Spărișu, *Resurecția lui Dionysos*, Ed. Univers, București, 1997, pp. 76-77.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Humanitas, București, 1996, p. 8.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 23.

Pornind de la premisa voinței de putere, Nietzsche dezvoltă o psihologie abisală, care pune pe prim plan lupta sau asocierea instinctelor, a impulsurilor și afectelor, conștiința nefiind decât perceperea tardivă a efectelor acestui joc al forțelor subconștiente. El dorește să restructureze societatea criticând aspectele culturii moderne, ale filozofiei oficiale universitare, negând ideile de civilizație și acelea ale democrației.⁷⁰ Pentru el, doar arta este singurul factor care justifică viața.⁷¹ În *Nașterea tragediei*, opune și asociază figurile *dionisiace* și cele *apolinice*, ambele născute din beția simțurilor. Prima este o beție a descărcării de energie, a doua o beție pur vizuală.

Heidegger acordă un interes deosebit celor șase „cuvinte fundamentale” nietzscheene: nihilism, transmutația tuturor valorilor primite, voința de putere, eterna reîntoarcere, Supraomul și moartea lui Dumnezeu, cuvinte care, în textul comentat, nu reprezintă filozofia propriu-zisă a lui Nietzsche, ci mai degrabă vocabularul nietzscheean, prin care Heidegger vorbește despre *metafizica epocii noastre*, despre epoca *tehnologiei*, pe care doctrina filozofului ar fi anticipat-o. După Heidegger, voința de putere, care afirmă „realitatea realului”, adică „ființa ființării”, presupune un „triumf al teleologiei”, nihilismul reprezentând metafizica însăși, ca omisiune a problemei Divinului, astfel că „*metafizica lui Platon nu e mai puțin nihilistă ca metafizica lui Nietzsche*”, iar tehnologia modernă apare ca „*un platonism răsturnat, o doctrină care elimină cealaltă lume, declarând-o vană*”.⁷² Omul contemporan, „*dislocat din esența sa, o compensează instalându-se în cucerirea pământului ca o planetă*”,⁷³ cucerire grevată pe o tehnologie al cărei impuls îl constituie dinamica voinței de putere. Astfel că nihilismul nu este decât voința de putere, care odată afirmată duce la negarea transcendenței și implicit a Divinului. Pentru a dovedi faptul, că metafizica lui Nietzsche este penultima etapă a procesului care conduce la voința de voință, Heidegger susține continuitatea absolută între marea tradiție a metafizicii și pozițiile nietzscheene, reducând gândirea lui Nietzsche la esența tradițională a metafizicii.⁷⁴

Michel Haar susține, pe de altă parte, că lectura lui Nietzsche nu intră în cadrele simple ale metafizicii, pentru că nu se poate concepe eterna reîntoarcere ca un mod factual de existență, când ea e prezentată dintotdeauna ca o revelație secretă, ca o nouă religie, și nici nu se poate face abstracție de critica pe care Nietzsche o face limbajului conceptual al metafizicii, când rostirea lui se caracterizează adesea printr-o manieră ludică. Pe de altă parte, nici Supraomul nu poate fi interpretat ca prototip al unei omeniri completamente conforme cu

⁷⁰ Mihai I. Spărișu, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 12.

⁷² *Ibidem*, p. 21.

⁷³ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 23.

esența fundamentală a tehnicii, potrivit cu esența economiei mașinaliste absolute, când imaginea Supraomului, travestit în cuceritor brutal și dominator, contravine textelor care-l prezintă ca blând, auster, izolat, lipsit de putere politică și nepreocupat de ea. „Valorile” nietzscheene – arta, adevărul – nu pot fi numiri deturnate pentru tehnică, spune Haar, iar un gânditor al ficțiunii și al jocului, cel care divinizează caracterul labirintic și haotic al existenței, este puțin probabil să fie tocmai acela care, încheind sistematicitatea hegeliană însăși, să anticipeze cel mai bine lumea roboților și a calculatoarelor.⁷⁵

Pentru unii exegeți, *Gott ist tot* este departe de a vehicula atitudinea Iluminismului ateu, cu totala respingere a existenței lui Dumnezeu și adversitatea pasională împotriva oricărui concept sau oricărei reprezentări a divinului, așa cum, de pildă, le conține îndemnul deicid al lui Voltaire: *Ecrasez l'infâme!*

Nevoia sau, mai curând, exigența născută din nostalgia Dumnezeului pierdut, trebuie să se manifeste de fapt sub forma divinizării omului, adică a divinizării proprii persoane, și să sfârșească prin credința, că misiunea filozofului este aceea de *a crea lumea*.⁷⁶ Din această perspectivă, Moartea lui Dumnezeu devine progresiv o chestiune privată între Dumnezeu și om, până în clipa în care „omul se descoperă pe sine ca ucigaș al lui Dumnezeu”, exprimându-și volitiv asumarea acestei noi poveri și a consecinței logice, care de curge de aici: să devină el însuși dumnezeu.⁷⁷

Atunci când își definește nihilismul drept o „răsturnare a tuturor valorilor”, Nietzsche urmărește să distrugă fundamentul raționalist al oricărei axiologii, el încearcă, adică, să pună capăt substituirii realului prin conceptul abstract. Rămânând însă prizonieră evaluărilor axiologice, metafizica antiraționalistă duce raționalismul la extrem, după cum și ateismul anti-metafizic se ocupă, chiar mai mult decât teismul, de persoana lui Dumnezeu.

Preluând ideea de alienare a omului de la Ludwig Feuerbach (1804-1872), care, în *Esențialul Creștinismului*, declară că Dumnezeu a fost inventat de om ca proiecție a propriilor lui idealuri, ajungând astfel alienat de propria sa persoană, Karl Marx (1818-1883) aplică această idee proprietății private, care îi face pe oameni să lucreze doar pentru ei înșiși, susține el, și nu pentru bunăstarea întregii specii.

La fel ca Feuerbach, Marx provine din școala hegeliană scindată într-o orientare de stânga și una de dreapta, el interpretând sistemul hegelian într-o manieră materialistă, iar istoria umanității ca pe o desfășurare a materiei și nu a spiritului, fiind, în același timp, influențat și de materialismul științific.

⁷⁵ Michel Haar, *Le Chant de la Terre*, Herne, 1985, pp. 174-175, în Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 29.

Marx este fondatorul materialismului istoric, iar materialismul dialectic, care reprezintă baza filozofică, este esențialmente contribuția lui Friedrich Engels (1820-1895).⁷⁸ Acest sistem filozofic, respectiv materialismul dialectic, constituie veriga de legătură între dialectica hegeliană și materialismul secolului al XIX-lea. Metafizica acestui materialism considera lumea materială ca fiind singura reală, iar mintea umană ca produs al unui organ material – creierul. Contrastul dintre materie și conștiință nu are nicio valoare, decât pentru epistemologie; în realitate, nu există decât materia. Materialismul dialectic aduce de asemenea critici vechilor școli materialiste, fără a viza însă materialismul în sine, ci lipsa elementului dialectic și a unei concepții adecvate asupra evoluției.⁷⁹ După ideologia materialist-dialectică, această evoluție constă într-o serie de revoluții – mici transformări cantitative în esența unui lucru, care produc tensiune, ajungând la o stare conflictuală, care durează până la momentul în care elementele noi devin destul de puternice pentru a distruge echilibrul, rezultând astfel o nouă calitate din transformările cantitative anterioare. Aceasta reprezintă paradigma teză-antiteză-sinteză.

Lumea trebuie astfel concepută ca un tot unitar și nu ca o gazdă a unor entități fără legătură între ele, cum spun marxistii că ar vedea-o metafizica tradițională. Monismul dialecticienilor materialști are două sensuri: ei văd lumea ca realitate unică (dincolo de ea nu mai există nimic, deci nici Dumnezeu), iar principiul ei ca fiind omogen, orice formă de dualism sau pluralism este exclusă ca falsă. Mintea sau conștiința nu este altceva decât un epifenomen, o copie sau reflecție a materiei. Conștiința nu poate exista fără un corp și este un produs al creierului. Ea nu determină materia, ci este determinată de aceasta, ducând astfel la o psihologie materialistă și deterministă.⁸⁰

Credința în progresul științific se substituie religiei, iar în cazul unor gânditori pozitiviști, precum sociologul francez Auguste Comte și reprezentanții de mai târziu ai marxismului, se ajunge la reconstituirea unui cult propriu al umanității, în contul căruia se plasează, desigur, celebrarea umanului, a umanității, ca „esență supremă”, în cadrul unor ritualuri și sărbători „religioase” proprii. Omul fizic este, deci, măsura tuturor lucrurilor, iar împlinirea lui spirituală trebuie înțeleasă ca o optimizare a existenței lui curente, chiar cu implicarea unor factori culturali, însă fără vreo anume raportare la metafizic sau divinitate.

⁷⁸ Vezi Friedrich Engels, *Dezvoltarea socialismului de la utopie la știință*, în K. Marx, F. Engels, *Opere alese în două volume*, ediția a 3-a, vol. 2, 1967, Editura Politică, pp. 80-139.

⁷⁹ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, pp. 104-109.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 106-107.

2. IMAGINEA ARTISTICĂ - ÎNTRE RELIGIOS ȘI SECULAR

2.1. Confluența dintre spiritual și material în arta medievală

Oamenii de cultură ai Evului Mediu au fost puternic influențați, în orice sferă a gândirii, de înaintașii lor greci și romani. În sfera esteticii și teoriei artei, principalele concepte sunt moștenite de la filozofi ca Pitagora, Platon, Plotin, Pseudo-Dionisie, Augustin și Vitruvius. Toate ideile provenite din aceste surse, dacă nu erau deja creștine la origini, aveau să dobândească o pronunțată nuanță creștină.

Un alt factor de influență, trecut deseori cu vederea, l-a constituit supraviețuirea fizică a clădirilor și artefactelor clasice, în special în partea italică și în teritoriile mediteraneene, dar și dăinuirea, cel puțin în parte, a deprinderilor necesare, pentru realizarea unor producții similare. Aceste deprinderi erau actualizate periodic, prin contactul cu Bizanțul, iar, mai târziu, cu civilizația islamică, la fel de scilpitoare, din punct de vedere artistic. O influență mai aparte o constituie motivele artistice importate în lumea clasică de civilizațiile barbare, începând cu secolul al V-lea.

Adepții lui Pitagora au fost cei care au afirmat primii, că întreaga natură, inclusiv lucrările de artă, au la bază o structură matematică. Această credință a dobândit o semnificație deosebită, în perioada medievală, deoarece era compatibilă cu concepția creștină conform căreia Dumnezeu, Creatorul Universului, este rațiunea supremă și sursa rațiunii. În plus, era în concordanță și cu rădăcinile iudaice ale creștinismului, deoarece, în vechile scrieri sfinte, apare profilul atotputernic al Creatorului care a „rânduit toate cu măsură, socoteală și cumpănire”.⁸¹ Dumnezeu este astfel primul și cel mai mare artist, creator al bogăției și frumuseții cerului și pământului, iar omul-artist este angajat într-o lucrare analoagă celei divine, utilizându-și rațiunea în activitatea lui, la fel ca Dumnezeu.

Omul-artist însă nu se ridică la nivelul perfecțiunii divine, cea a Artistului suprem. Operele lui de artă, constituind produsul unei rațiuni inferioare limitate, se află sub nivelul obiectelor naturale, în ordinea ontologică. Această concepție coincide și cu modul în care este interpretat Platon, în contextul Evului Mediu. Scrierile lui, prin medierea lui Augustin și a neoplatoniștilor, joacă un rol determinant în gândirea medievală.

Metafora lui Dumnezeu ca artist sau arhitect presupune aici că opera de artă umană trebuie să se conformeze acelorași principii, fiind un produs al cunoașterii, care implică cunoștințe matematice, precum și măiestrie manuală. Această concepție asupra artei, ca activitate atât cognitivă, cât și manuală, este

⁸¹ *Septuaginta* 4/II, Înțelepciunea lui Solomon 11:20, Colegiul Noua Europă, Polirom: București, Iași, 2007, p. 206.

inerentă în perspectiva teocentrică medievală, fiind repetată constant de-a lungul perioadei scolastice.

Neoplatonismul, cu contribuția specială a lui Pseudo-Dionisie și Augustin, apare ca singura direcție majoră de influență a filozofiei și teologiei medievale, până la resurecția peripatetismului, în secolul al XIII-lea, și chiar după aceea. Toma d'Aquino, de exemplu, a fost în egală măsură platonician și aristotelian.

Plotin consideră arta ca pe o modalitate de a reproduce sau capta, într-o formă vizibilă, frumosul și adevărul lumii invizibile. Opera de artă este, în acest context, o transpunere, în ordinea materială, a înțelegerii și cunoașterii artistului. Aceste elemente în sine decurg din Spiritul Lumii și, în ultimă instanță, din Unul, care se află dincolo de ființă. Dacă substituim Unul lui Plotin cu Dumnezeu, avem în față imaginea neoplatonismului creștin a lui Pseudo-Dionisie, din secolul al V-lea. În mod repetitiv, de-a lungul Evului Mediu, indiferent de suspiciunile arborate în dreptul artei de ascetici sau de rigoriști, apărarea ei rezidă în credința că frumosul artistic și frumosul natural au un caracter continuu, iar frumusețea celor două este o revelație a ordinii divine, atât pentru simțuri, cât și pentru intelect.

Această teorie asupra naturii artei a fost susținută de tocmai dezvoltarea în sine a artelor vizuale. Încă în arta bizantină, apare o anumită poetică, care vede în pictură un mijloc de reprezentare a unei lumii spirituale ideale și neschimbătoare, ascunsă aparențelor. Pe măsură ce această orientare se consolidează, perspectiva și colorația realistă sunt abandonate și înlocuite treptat cu un imobilism, cu figuri rigide și culori strălucitoare. Această evoluție s-a dovedit bine asimilată de rigorile iconografiei creștine, expresia ei caracteristică fiind redată în mozaic. Astfel, în secolul al VI-lea, rolul artelor vizuale nu mai era de a reprezenta frumusețea fizică, ci acela de a găsi analogii pictoriale sau sculpturale, pentru existența spirituală.

Mai târziu, în secolul al IX-lea, Carol cel Mare, conducătorul marelui imperiu barbar, intenționează să restaureze civilizația clasică în occident, polarizând în jurul lui, pentru acest scop, erudiți însemnați ai acelei vremi. Apare, în acest context, o lucrare scrisă, *Libri Carolini*, cu autor incert, în care se discută detaliat despre natura și funcțiile artelor vizuale. Impulsul acestei apariții îl constituie mișcarea iconoclastă din est.

Iconoclasmul apare ca mișcare orientată spre distrugerea imaginilor de factură religioasă, și ia naștere dintr-un complex de factori sociali, culturali, politici, pe fondul tensiunilor religioase specifice Imperiului Bizantin.⁸²

⁸² Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 512: „Cultul imaginilor a fost interzis oficial de împăratul Constantin al V-lea, în 726, și anatemizat de sinodul iconoclast de la Constantinopol, în 754, principalul argument teologic fiind idolatria implicată în glorificarea icoanelor. Al II-lea sinod iconoclast, cel din 815, a respins cultul imaginilor în numele bisericii. Căci este, spuneau

Efectul acestei mișcări a fost unul de durată pentru abordarea ulterioară în artele vizuale din iudaism și islam. Iconoclaștii creștini aveau două credințe fundamentale: 1) practicile frecvente de venerare a imaginilor religioase sunt idolatre⁸³ și 2) orice încercare de a-l reprezenta pe Dumnezeu sau aspecte ale divinului, sub formă de imagini vizuale, este blasfematorie, deoarece gândul, că Îi poate fi reprezentată natura, în formă materială, este o insultă adusă Persoanei lui.

Iconoclasmul a dobândit autoritate, în cursul secolelor VIII și IX, atât în Constantinopol, cât și în Imperiu, în ciuda opoziției iconofile⁸⁴, din care făcea parte și Ioan Damaschinul, iar consecințele s-au reflectat în distrugerea, aproape în totalitate, a artei bizantine create până la acel moment.

Dacă iconoclaștii considerau că euharistia reprezintă adevărata imagine a lui Hristos, fiind pătrunsă de Duhul Sfânt și, spre deosebire de icoană, posedă atât o dimensiune divină, cât și una materială, Pseudo-Dionisie considera că în urma întrupării, imaginea lui Dumnezeu a fost făcută vizibilă, la nivel uman, iar euharistia nu este imaginea lui Hristos, ci Hristos însuși.⁸⁵

În vestul imperiului, nu a existat o influență practică a iconoclasmului, din acea perioadă, astfel că arta religioasă nu a fost distrusă, dar unele intelectuale s-au transmis fără îndoială, generând reacții din partea papilor, care au condamnat iconoclasmul, motivând că imaginea este utilă pentru elevarea minții credinciosului spre contemplarea reverențioasă a realităților semnificate de aceasta. Al doilea Conciliu de la Niceea, din 787 d.H., are pe ordinea de zi și denunțarea mișcării iconoclaste. Carol cel Mare, care avea propria lui agendă, dincolo de concilii sau de dispozițiile papale, susține iconoclasmul și condamnă venerarea imaginii.

Autorul tratatului, *Libri Carolini*, a cărui ținută era să critice și să combată Conciliul de la Niceea – sarcină îndeplinită cu tenacitate – a formulat de asemenea și ceea ce s-ar putea numi o apologie tranșantă pentru arta religioasă. În concluzie,

iconoclaștii, imposibil să zugrăvești chipul lui Hristos, fără a subînțelege și faptul că reprezintă și natura sa divină (ceea ce este o blasfemie) sau fără să separe cele două naturi inseparabile ale lui Hristos (ceea ce ar fi o erezie)... ”.

⁸³ Obiceiurile și practicile păgâne erau încă răspândite, la acea vreme, iar acuzațiile de idolatrie erau, de multe ori, justificate. (n.n.)

⁸⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 512: „Teologia iconofilă cea mai sistematică a fost elaborată de Ioan Damaschinul (675-749) și Theodor Studitul (759- 826). Sprijinindu-se pe Dionisie (Pseudo-) Areopagitul, cei doi autori subliniază continuitatea între spiritual și material.”

⁸⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 511: „Spiritualismul excesiv al iconoclaștilor ne amintește de vechii gnostici, care considerau că trupul lui Hristos nu era fizic, ci celest. Ca urmare a întrupării, imaginea lui Hristos a fost făcută vizibilă, anulându-se astfel interdicția Vechiului Testament de a figura vreodată divinul. Așadar, aceia, ce neagă că Hristos poate fi reprezentat de o icoană, neagă implicit realitatea întrupării. Totuși... imaginea nu este identică în esență și în substanță cu modelul său. Imaginea este o asemuire care, deși oglindește modelul, își menține deosebirea față de acesta. Prin urmare, iconoclaștii se fac vinovați de blasfemie când consideră euharistia o imagine; căci, identică atât în esență, cât și în substanță cu Hristos, euharistia este Hristos, nu imaginea lui.”

cartea afirmă mai întâi că lumea sensurilor, care include și reprezentările vizuale, are o valoare intrinsecă. Probabil inferioară lumii invizibile a spiritului, ea este fără îndoială un dar divin și nu trebuie respinsă sau distrusă. Se mai afirmă apoi, că arta are un anumit grad de ceea ce numim noi azi autonomie. Adică, o imagine poate fi bună sau rea ca reprezentare, chiar dacă conținutul ei este imoral sau fals. De asemenea, arta trebuie întotdeauna să prezinte adevărul. O operă de artă poate fi considerată reușită, ca formă, dar nereușită în ce privește conținutul: bună, datorită excelenței reprezentăționale, și rea, datorită obiectului/subiectului reprezentat.

Gânditorii medievali, influențați puternic de platonismul augustinian, considerau că toate formele de excelență se uneau, în cele din urmă, într-o perfecțiune transcendentă a ființei. Această credință în unificarea tuturor valorilor funcționa ca instrument de cizelare a judecăților artistice și estetice.

Tot în această perioadă, s-a discutat despre funcțiile socio-psihologice ale artei, concluzionând existența a trei astfel de funcții: 1) funcția educațională, manifestată prin reprezentările vizuale ale întâmplărilor biblice și ale vieților sfinților, care constituiau o metodă de instruire a populației analfabete; 2) funcția evocativă, conform căreia imaginile religioase amintesc, în permanență, de viața spirituală, de scopul suprem și destinul omenirii; și 3) funcția ornamentală, care constă în împodobirea Casei lui Dumnezeu, prin frumusețea acestor imagini.

Aceste trei funcții constituie motivarea de referință a artelor vizuale, în Evul Mediu, cu mențiunea că toate sunt grefate pe o strânsă legătură dintre artă și religie, în ce privește tematica abordată, locația și scopul. Într-o manieră mai instrumentalistă, s-ar putea spune că arta a fost apreciată, înainte de toate, pentru utilitatea ei față de religie. Trebuie să amintim însă, că asimilarea utilului noțiunii de adevăr și frumos era în concordanță cu ontologia medievală a valorilor. Oricum, natura esențială a artei, conform percepției neoplatonice, a fost aceea de a reda în formă senzorială reflecția frumuseții divine. Ca atare, utilizarea ei ca ornament în închinare nu putea fi decât naturală, de vreme ce reflecta frumusețea divină.

În secolul al X-lea, mișcarea cluniacă devine promotorul inițiativei de construire a unor noi biserici, pe scară largă, toate în stil romanesc, călugării de la Cluny reintroducând, în locașul de cult, practica ornamentării cu sculpturi. La început, caracterizate printr-un stil de reprezentare static, lipsit de context, după modelul celor utilizate în manuscrisele iluminate, sculpturile dobândesc curând un înalt grad de realism tridimensional, încorporând de asemenea și un anumit misticism numerologic.⁸⁶ Tot în această perioadă, artiștii medievali încep să dezvolte, în modul cel mai serios, un repertoriu extins de simboluri vizuale. Animale, flori, insecte, păsări și plante, dobândesc funcția de semnificant al unor

⁸⁶ Un exemplu elocvent ar fi aranjamentele sculpturale bazate pe cifra patru: patru evangheliști, patru virtuți principale, patru râuri în paradis, patru anotimpuri etc.

anumite persoane și întâmplări, virtuți și vicii, parabole și povestiri scripturale.⁸⁷ Fiecare element natural, care poate fi reprezentat vizual, dobândește astfel conotații simbolice (norii, de exemplu, reprezintă imaginea Dumnezeuului nevăzut).

Emergența acestui simbolism poate fi explicată prin prisma credinței medievale într-o analogie universală a tuturor lucrurilor, pe care am amintit-o mai sus. Din această perspectivă, asemănarea dintre o plantă și o virtute, o pasăre și un sfânt sau o culoare și un sentiment, nu era deloc neobișnuită. Semnificații introduși în limbajul contemporan nu erau stabiliți în mod arbitrar, ci erau bine motivați. Se urmărea formarea unui limbaj natural, și nu a unui conglomerat de coduri, accesibile doar celor care le-au învățat. Pe de altă parte, apare și nevoia de a face artele vizuale accesibile și inteligibile, pentru toată lumea. Apare astfel, din nou, rolul intenționat de a instrui și educa prin artă, dat fiind că simbolurile sunt mult mai sugestive și eficiente, din acest punct de vedere, decât o descriere textuală a dogmei sau a învățăturii ce decurge din ea.

Punctul de maxim, în arta Evului Mediu, este atins de stilul gotic, termen introdus de Giorgio Vasari, în 1550, ca aluzie la cultura barbară, considerată inferioară, a triburilor germanice gotice. Numit și ogival, acest stil se naște din arta romanică, în a doua jumătate a secolului al XII-lea sub influența cruciadelor, a scolasticii și a misticismului religios. Dacă în perioada romanică, cele mai importante biserici, care s-au clădit, erau abațiile, gloria stilului gotic o reprezintă catedralele. Una dintre primele mari structuri gotice o reprezintă Catedrala Chartres. Cei care au contribuit însă masiv la răspândirea acestui stil în Europa, au fost călugării cistercieni. Ordinul cistercian nu pare, la prima vedere, unul al inovării arhitecturale, dar în concepția cisterciană apare imperativul renunțării la ostentație, lux și podoabe inutile, care trebuie evitate în contextul unei vieți monahale. Bisericile cisterciene trebuiau, în consecință, să fie niște structuri simple și austere, și, dintr-un anumit punct de vedere erau, în sensul că nu conțineau picturi sau sculpturi reprezentative. Totuși, vitraliul era permis, iar cistercienii excelau în acest tip de artă medievală. În schimbul gravurilor și ornamentației, ei se concentrează pe o puritate austeră a liniei și proporției.

Estetica cisterciană se afla la un anumit pol al sensibilității estetice medievale. Celălalt pol este reprezentat, în mod spectaculos, de Suger, abatele de St. Denis, cunoscut unei audiențe mai largi, decât în mod obișnuit, prin medierea lui Erwin Panofsky. Relatarea lui Suger asupra reconstrucției bisericii St. Denis, ajunsă până la noi, încorporează virtual toate aspectele sensibilității estetice

⁸⁷ Porumbelul, de exemplu, care și-a păstrat simbolică și astăzi, semnifica pacea, Sfântul Duh, purificarea sau sfârșitul potopului lui Noe; mielul îl simboliza pe Hristos; scaielele, înfrustarea lumescă etc. În acest context, apare imaginea sfântului Petru ținând chei sau un pește în mână, iar sf. Pavel apare cu o sabie sau cu un sul epistolar.

medievale.⁸⁸ El subscris metafizicii neoplatoniene, adoptând, în special, metafora luminii, caracteristică lui Pseudo-Dionisie. Acest aspect corespunde instinctelor lui artistice, iar prezentarea noii biserici, în viziunea lui, abundă în referințe ale modului în care materialele strălucitoare reflectă lumina unei lumi mai înalte.

În perioada scolastică, apar și numeroase scrieri filozofice despre frumos, dintre care unele sunt chiar relevante pentru teoria artei. Cei mai proeminenți reprezentanți ai scolasticii, din acest punct de vedere, Bonaventure și d'Aquino, au discutat despre frumusețea imaginii vizuale, în termenii proprietăților ei senzuale și mimetice. Referindu-se la raportul dintre suflet și imagine, Toma d'Aquino spune:

„... mișcarea sufletului spre o imagine este dublă; una se îndreaptă spre imagine întrucât ea însăși este o realitate; alta se îndreaptă spre imagine întrucât ea este imaginea altei realități. Între aceste două mișcări există următoarea diferență, că prima mișcare este diferită de aceea care se îndreaptă spre realitatea reprezentată, iar a doua, care se îndreaptă spre imagine, întrucât este imagine, este identică cu aceea care se îndreaptă spre realitatea reprezentată.”⁸⁹

Referitor la frumusețea imaginii, Bonaventure scrie: *„O imagine este frumoasă, atunci când este bine desenată. Mai este frumoasă și atunci când își reprezintă obiectul bine.”⁹⁰* În acest sens, d'Aquino subscris: *„... O imagine este frumoasă, dacă redă ceva, în mod perfect, chiar dacă ceva urât.”⁹¹*

Putem remarca aici două lucruri. În primul rând, frumosul artistic nu este explicat ca reflecție materială a divinului sau a frumuseții invizibile, ci ca proprietate a obiectelor materiale produse de măiestria umană. În al doilea rând, ambii filozofi par să subscris unei abordări care corespunde realismului artistic. Acest tip de artă nu mai caută să capteze spiritualul în material, ci caută să surprindă esența unui obiect material (obiectul reprezentat) într-un alt obiect material.

Arta secolului al XIII-lea se distinge dramatic de cea bizantină. Poate că fără să realizeze, Bonaventure și d'Aquino descriu arta vizuală a timpului lor, nu doar așa cum era ea în realitate – o artă care tinde spre realism – ci, chiar mai important, așa cum o percepeau ei, prin propria lor experiență senzorială, adică, o artă apreciată pentru proprietățile ei inerente de adevăr și frumos, fără referire la o lume transcendentă a idealului divin. Acest moment marchează nu doar o schimbare în domeniul artelor, ci și în percepțiile și sensibilitățile oamenilor.

⁸⁸ Vezi Suger, *Abbot Suger: On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, trad. de Erwin Panofsky, Princeton University Press, 1946.

⁸⁹ Toma d'Aquino, *Summa Theologiae*, vol. III, 25, 3.

⁹⁰ Bonaventure, 1902, *Opera omnia*, 10 volume, Florence: Quaracchi, în vol. I, *Sententiae*, p. 31.

⁹¹ Toma d'Aquino, *op. cit.*, vol. I, 39, 8c.

2.2. Perspectiva iconică în contextul conflictului religios

Doctrina principală a Bisericii asupra imaginilor vizuale a constituit baza pentru teoria artei din perioada Renașterii. Această doctrină religioasă nu s-a schimbat, dar accentul, pus de Evul Mediu târziu asupra umanului și asupra suferințelor lui Hristos, a însemnat că imaginile sunt utilizate, din ce în ce mai mult, ca suport meditațional, pentru o formă de devoțiune imaginativă și intensiv empatetică. Mai mult chiar, în pofida insistențelor venite din partea teologilor catolici, care susțineau că imaginile trebuieenerate pentru ceea ce reprezintă, mai degrabă decât pentru obiectul în sine, practica religioasă a Evului Mediu târziu a obscurat limita dintre respectul cuvenit față de icoane și idolatrie. Imaginile au ajuns să fie cinstite cu coroane de flori, aducându-li-se închinare cu plecăciuni și sărutări; multe dintre ele erau considerate ca făcătoare de minuni, constituind deseori destinații de pelerinaj.⁹²

Astfel, în partea de nord, reformiștii s-au străduit să scape creștinismul de astfel de practici, pe care le considerau idolatre. Martin Luther (1483-1546), care a inițiat mișcarea Reformei, în Wittenberg, în 1517, condamnă atât idolatria, cât și iconoclasmul. El susține că imaginile nu sunt nici bune, nici rele, în ele însele, observând însă că modul lor de utilizare generează două probleme: cheltuieli excesive pentru decorarea bisericilor și închinare neadecvată. Convingerea lui este că nu se poate dobândi nici un merit, prin închinare sau adresare de rugăciuni icoanelor, dar nici prin distrugerea lor; el condamnă mișcarea iconoclastă, ca fiind un catalizator periculos pentru ordinea publică. Luther tolerează, în biserici, prezența imaginilor cu rol didactic, din considerent pentru cei slabi.

Spre deosebire de Luther, alți reformiști consideră eradicarea imaginilor ca pe o condiție esențială de reformare a creștinismului. Tratatul lui Andreas Karlstadt cu privire la înlăturarea imaginilor, *Von Abtuhung der Bylder* (Despre eradicarea imaginilor, Wittenberg, 1521), inițiază primul episod iconoclast al Reformei. În timp ce Luther împiedică revoluția lui Karlstadt, teologia iconoclastă a lui Ulrich Zwingli (1484-1531), Heinrich Bullinger (1504-75) și, cel mai proeminent, Jean Calvin (1509-64), îndeamnă la îndepărtarea și distrugerea imaginilor de cult, afectând, din acest punct de vedere, Elveția, Germania, Franța, Țările de Jos, Anglia și Scandinavia.

Reformiștii combăteau imaginea pe bază scripturală, scoțând în evidență interdicția biblică⁹³ și faptul că, atât apostolul Pavel, cât și ceilalți părinți ai bisericii primare, au dezaprobat utilizarea imaginilor în închinare. Ei considerau imaginile religioase, ca fiind introduse ulterior și implementate de Biserică, prin încălcarea interdicției biblice, a îndemnului patristic și a practicilor creștinismului primar.

⁹² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 511.

⁹³ *Biblia*, Exodul 20: 4-5: „Să nu-ți faci chip cioplit.”

În ce privește imaginea în sine, reformiștii condamnav prezența crescândă a modelelor clasice, în descrierea figurilor sacre. În lipsa de claritate și de bună-cuviință, pe care o întrezăresc în pictură, ei își afirmă teama față de potențialul generator de credințe și gânduri false. Dincolo de toate acestea, ei consideră artele vizuale un mijloc inadecvat, pentru transpunerea și difuzarea unei religii revelate inițial, prin cuvântul lui Dumnezeu și nu prin imagini. Altfel spus, între icoană și cuvânt ar fi un raport nu complementar, ci contradictoriu, deoarece cuvântul provine dintr-o altă lume.⁹⁴

Justificarea demersurilor iconoclaste provenea, în parte, și din acțiunea de canonizare și sanctificare a imaginilor, pe care anumite concilii le decretau, chiar dacă dând curs imboldului spre vizibilitate motivat de evenimentul întrupării.⁹⁵ În Biserica Catolică, s-a păstrat până astăzi principiul potrivit căruia icoana actualizează prin culori ceea ce Cartea Sfântă actualizează prin cuvinte.⁹⁶

Teologii reformiști se pronunță însă pentru eliminarea pașnică a imaginilor, pe care le descriu cu insistență, ca obiecte inanimate, care fură cinstirea ce i se cuvine doar lui Dumnezeu. Cu toate acestea, scrierile și cuvântările lor au inspirat atacuri brutale, care tratau imaginea ca pe o ființă animată, supunând-o torturii și umilinței publice.

Contrareforma apare atât ca mișcare apologetică, de apărare a credinței, cât și ca reacție la Reforma protestantă, printr-un demers reformativ cu caracter disciplinar și doctrinar, pentru trezirea credinței și a elanului misionar.⁹⁷ Caracterul apologetic, manifestat în revigorarea Bisericii Catolice, și reacția la Reforma protestantă, legată de evoluția sa spirituală, sunt operate în două perioade de timp: perioada pre-reformei și perioada ulterioară Conciliului de la Trent.⁹⁸

⁹⁴ Sante Babolin, *Icona e Conoscenza. Preliminari d'una teologia iconica*, Gregoriana Libreria Editrice, Roma, 1990, pp. 121-151.

⁹⁵ Concilium Constantinopolitanum IV, Can. III, în *Concilium Oecumenicorum Decreta*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1991, p. 168: „*Stabilim ca înaintea icoanei sacre a Domnului nostru Isus Cristos să se facă un gest de prosternare la fel cum se face în fața cărții Sfintelor Evanghelii. Așa după cum, într-adevăr, toți primesc mântuirea din cuvintele care se găsesc în ele, într-un mod asemănător toți, fie învățați, fie analfabeți, primesc partea lor de beneficiu din energia iconică a culorilor care sunt la îndemâna lor; deoarece ceea ce cuvântul vestește și actualizează prin sunete, tot aceea imaginea vestește și actualizează prin culori*”.

⁹⁶ Această temă a fost dezvoltată de Papa Ioan Paul al II-lea într-o scrisoare apostolică dedicată aniversării a celui de-al doilea centenar de la încheierea Conciliului al II-lea de la Niceea: „*Așa cum lectura cărților materiale ne îngăduie să înțelegem cuvântul cel viu al Domnului, în mod asemănător arătarea unei icoane pictate îngăduie, celor care o contemple, apropierea de misterele mântuirii prin vedere. Ceea ce într-o parte se exprimă prin cerneală și hârtie, în cealaltă parte, în icoană, se exprimă prin diferite culori și prin alte materiale*”. Vezi Giovanni Paolo II, *Lettera apostolica Duodecimum Saeculum*, 4 dicembre 1987, n. 10, în: *Enchiridion Vaticanum*, vol. 10, Edizioni Dehoniane, Bologna 1989, p. 1609.

⁹⁷ André Corvisier, *Précis d'histoire moderne*, PUF, Paris, 1971, p. 79.

⁹⁸ Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, PUF, Paris, 1971, p. 33.

Contraacțiunea criticismului reformist, materializată în Conciliul de la Trent, din 1564, care marchează începutul Contrareformei, insistă asupra caracterului didactic, mnemonic și inspirațional al imaginilor, afirmând totodată, că acestea nu trebuie adorate în sine/obiectual, repetând astfel discursul conceptual tradițional. În cadrul conciliului se solicită de asemenea suprimarea tuturor abuzurilor și a practicilor superstițioase, iar controlul asupra decorațiunilor bisericești îi este încredințat episcopului local.

Hotărârile rezultate în urma dezbaterilor, se pare că au avut mai multă influență în Spania, unde autoritățile religioase dețineau un control strict asupra imaginilor, decât în Italia. În Sevilla, de exemplu, una dintre metropolele de seamă ale Europei, la acea vreme, Inchiziția se îngrijea ca un inspector să viziteze regulat bisericile și să ofere îndrumări, în privința imaginilor. De vreme ce în Contrareforma din Italia nu existau astfel de proceduri, ideile religioase apar constant în literatura de specialitate, respectiv în scrierile de teoria artei, din a doua parte a secolului al XVI-lea.⁹⁹

Scriitorii catolici susțin însă că acest lucru este un act de iresponsabilitate, din partea artiștilor, mai degrabă decât deficiență doctrinară a Bisericii, fapt ce a determinat reacția criticismului nordic. Pentru a pune capăt abuzurilor, aceștia au asigurat prescripții detaliate, în scopul descrierii corecte a subiectelor religioase. Recomandările iconografice ocupă astfel o bună parte din *De Picturis et imaginibus sacris* (Despre pictură și imagini sacre), a lui Johannes Van der Meulen, și sunt proeminente în tratatele lui Gilio, Paleotti sau Comanini, precum și în scrieri seculare, ca cele ale pictorilor Gian Paolo Lomazzo și Giovan Battista Armenini.¹⁰⁰ În Spania, apare, în 1649, *Arte de la Pintura*¹⁰¹ (Arta picturii), un compendiu al ideilor seculare și religioase asupra artei, care se impune ca manual de iconografie utilizat de mulți artiști spanioli.

Giovan Andrea Gilio oferă un model tipic al acestui gen de literatură, în *Dialogo degli Errori e degli Abusi de' Pittori*. La fel ca mulți alți catolici adepți ai polemicii, Gilio este, în primul rând, preocupat de claritatea imaginilor pictate și mai puțin de stilul execuției. El observă astfel că pictorii fac anumite greșeli, în

⁹⁹ Câteva lucrări de referință, în acest sens, sunt: Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Discurs asupra imaginilor sacre și profane), Bologna, 1564; Giovan Andrea Gilio, *Dialogo degli Errori e degli Abusi de' Pittori circa l'Istorie* (Dialog asupra erorilor și abuzurilor comise de pictori asupra istoriei), Camerino, 1582; Romano Alberti, *Della nobiltà della pittura* (Noblețea picturii), Roma, 1585 sau Gregorio Comanini, *Il Figino overo del fine della pittura* (Figino sau despre scopul picturii), Mantua, 1591.

¹⁰⁰ Gian Paolo Lomazzo publică, în 1585, la Milano, *Trattato dell'Arte de la Pittura* (Tratat asupra artei picturii), iar Giovan Battista Armenini publică, *De' veri Precetti della Pittura* (Adevăratele principii ale picturii), în 1586, la Ravenna.

¹⁰¹ Scrierea acestei lucrări este începută în ultima parte a secolului al XVI-lea, de către pictorul Franceso Pacheco, dar este publicată într-o formă finală abia în 1649, la Sevilla.

măsură să genereze idei eronate. Ei reprezintă, de exemplu, sfinți ascetici ca pe niște călugări durdulii, cu bujori în obraji; pe Sfântul Sebastian martirizat, fără intervenția clară a unor săgeți; sau pe Sfântul Laurențiu arzând, fără nici un semn de arsură. Într-o manieră mai pedantă, Gilio observă că Ioan Evanghelistul apare la picioarele crucii ca un adolescent, în condițiile în care el avea, la momentul crucificării, cel puțin 30 de ani, iar Maria Magdalena este ilustrată ca prostituată, cu toate că renunțase deja la această profesie.

Gilio nu se opune licenței artistice, atâta vreme cât este respectat decorumul povestirii reprezentate. În acest sens, el obiectează împotriva lucrărilor, cum este *Biciuirea lui Hristos*¹⁰², a lui Sebastiano del Piombo, în care

„loviturile par a fi administrate cu un bici din sfoară de bumbac, ca în glumă, în loc să fie aplicate cu o funie groasă plină de noduri, sau alte lucruri mai cumplite. Iar, cu o astfel de demonstrație, nimeni nu va putea învăța să înțeleagă amărăciunea suferinței lui Hristos... și celelate chinuri îndurate¹⁰³.”

Gilio vrea, în schimb, să vadă un „*Hristos chinuit, sângerând, acoperit de scuipături, zdrobit și desfigurat*.”¹⁰⁴

Arta spaniolă, și în special sculptura policromă, abundă în astfel de imagini, atât de tipice literaturii devoționale medievale și renașcentiste. Acestea însă nu corespund cu viziunea italiană de bază asupra reprezentării Patimilor. Gilio era conștient de acest lucru și chiar se adresează pictorilor în acest sens: „*De multe ori am discutat cu pictorii despre această problemă. Toți mi-au dat același răspuns, că o astfel de abordare este împotriva decorumului artei lor*.”¹⁰⁵

Astfel că și în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, artiștii italieni lucrau după convenții, care nu îndeplineau întotdeauna cerințele didactice ale artei religioase. În parte, acest fenomen poate fi explicat de influența ideilor seculare asupra artei, care încep să se dezvolte încă din secolul al XV-lea, fiind materializate în imagini după 1540. Cu toate că dezvoltarea unei teorii umaniste a artei generează anumite incompatibilități între criteriile seculare și cele religioase, această teorie servește, în multe moduri, scopului imaginilor culturale. De fapt, însuși Leon Battista Alberti, fondatorul teoriei umaniste a artei, a făcut parte din rândul clericilor.

¹⁰² În original, *Dei Flagellum*, este o pictură în ulei executată de del Piombo, în 1521, pe unul din pereții Capellei Borgherini, biserica San Pietro in Montorio, din Roma.

¹⁰³ Giovan Andrea Gilio, *Dialogo degli Errori e degli Abusi de' Pittori circa l'Istorie*, în Paula Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960, vol. 2, p. 40. (t.p.)

¹⁰⁴ *Ibidem*. (t.p.)

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 41. (t.p.)

Reforma, în sine, marchează o schimbare a formei de reprezentare rezultată dintr-o concepție diferită asupra caracterului slujirii divine și asupra utilizării imaginilor religioase. În acest context, apare un secularism al imaginii, iar arta de cult, cu funcțiile amintite în secțiunea anterioară este aproape inexistentă. Are loc, în schimb, o înflorire a portretisticii, a peisagisticii și a naturii moarte, evocând astfel imaginea care instaurează pictura ca propriul ei subiect.

Rezultatul direct al Contrareformei, manifestat în plan artistic, îl constituie Barocul, un stil care exagerează mișcarea și redă cu claritate detaliile, pentru a produce dramă, tensiune, exuberanță și grandoare. Acestea toate ca răspuns la solicitarea dispozițiilor conciliare, de a crea o artă care să impresioneze, fără a face rabat, de această dată, la calitățile expresive ale manifestării fizicului. Barocul reprezintă de asemenea unul dintre momentele cele mai sensibile la tragedie. Sunt abordate, în acest context, natura moartă și peisagistica, ca o prelungire a temelor sugerate de normele religioase. Conciliul de la Trent inițiază o revigorare a spiritualității catolice printr-un dublu accent, pus deopotrivă pe spiritual și pe material, pe experiența mistică transcendentă, combinată cu devoțiunea față de întrupare și sacrameinte în toată tangibilitatea lor. Esențialul Barocului, din acest punct de vedere, „*este acela de a tinde spre elanurile sufletului, depășind extazurile, plăcerile sau durerile trupului și, reciproc, de a preamări trupul – chivot al sufletului.*”¹⁰⁶ Arta barocă are calitatea de a fi în același timp transcendentă și carnală. În aspectul ei pozitiv, ea caută să se apropie de un echilibru principialmente creștin, dintre spiritual și fizic, dintre emoțional și rațional, încercând o armonie a contrariilor, care constituie o reală provocare atât pentru artă, în general, cât și pentru artist, deoarece implică un grad ridicat de finețe artistică, o bună cunoaștere a realității spirituale și un nivel de imaginație bine inspirat.

2.3. Disegno și idea

Arta renascentistă celebrează umanismul și lumea înconjurătoare, lăsând în umbră vechiul stil, mai spiritual, caracteristic Evului Mediu. Renașterea în sine reprezintă o revenire la clasicismul greco-roman, insistând asupra formelor ideale, asupra organizării spațiale, asupra analizei raționaliste și asupra unei perspective în centrul căreia se află omul. Mișcarea renascentistă a fost considerată, în mod obișnuit, ca reprezentând relansarea la un nivel calitativ superior a creației în domeniul artelor și literelor, prin redescoperirea și imitarea producțiilor culturii clasice antice grecești și romane. Această concepție este însă contestată de istoriografia secolului XX.

¹⁰⁶ Gilbert Durand, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 62.

Istoricul francez, Jean Delumeau, sugerează, bunăoară, renunțarea la ideea de „epocă întunecată” a Evului Mediu, arătând că reînvierea literelor și artelor antichității după secole de obscuritate intelectuală a fost, la acea vreme, un slogan-manifest al tinerei generații convinse de rolul ei de purtător al înnoirii fundamentale și al spiritului de regenerare.¹⁰⁷ Această atitudine constituie însă și un act de injustiție, deoarece nu se ține seama de subtilitățile gândirii scolastice sau de vigoarea școlii flamande timpurii, și se resping ca barbare realizările arhitecturii romanice și gotice. Argumentul deductiv este acela, că aspectele legate de creativitatea unei epoci pot fi supuse criticii, însă nu pot fi niciodată negate în totalitate.

Epoca, pentru care „omul este măsura tuturor lucrurilor”, în cadrul culturii europene, începe acum, fiind marcată de începutul umanismului și a subiectivismului modern, care contribuie dramatic la înlocuirea perspectivei divine cu una umană.

Arta seculară a Renașterii izvorăște din entuziasm pentru artă, mai degrabă decât pentru funcțiile ei. Se revizuieste acum poziția artelor vizuale în ierarhia artelor și științelor; se constituie rapoarte detaliate asupra creației artistice; se definește pictura, în termeni împrumutați din retorică și poezie, iar ideea de audiență este exprimată într-un limbaj neoplatonic.

Renașterea, în general, consideră că pictura și sculptura sunt arte liberale, spre deosebire de tradiția medievală, care le vedea ca pe arte mecanice, aceasta presupunând activități prestate de oameni angajați cu un statut social modest. Artele liberale constituie baza educației medievale și renaștentiste elevate. Ele cuprind două părți: *trivium*, alcătuit din gramatică, retorică și dialectică – și *quadrivium*, din care făceau parte geometria, aritmetica, muzica și astronomia.

Obținerea statutului liberal pentru arte, se pare că a avut loc în contextul orașului-stat italian din secolele XIV – XV. La curțile principilor din aceste orașe, artiști ca Leonardo, Filarete sau Mantegna, aveau aceleași privilegii și recompense financiare ca și poeții, matematicienii sau astronomii. Mai mult, din secolul al XV-lea, monumentele publice create de artiști ca Donatello, Masaccio, Brunelleschi sau Michelangelo, a ridicat prestigiul artistului la nivel de cetățean-erou, ajungând pe picior de egalitate cu scriitorii, filozofii și demnitarii.

Cu toate acestea, în contextul renaștentist, concepția picturii ca activitate intelectuală demnă de oameni cu rang rămâne mai mult o aspirație, decât o realitate. Chiar dacă pictura este considerată un subiect pretabil de discuție, în cercurile înalte, iar desenul o îndemânare vrednică de o persoană distinsă, istoria arată că nici un artist renaștentist nu a provenit dintr-o familie de aristocrați.

¹⁰⁷ Vezi Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris: Arthaud, 1993, Introducerea.

Aceste aspirații intelectuale i-au făcut pe teoreticieni să pună accentul pe partea conceptuală a picturii și să ignore aspectele tehnice. Leon Battista Alberti definește pictura ca fiind o secțiune transversală a piramidei vizuale – altfel spus, o porțiune de câmp imaginar aflat între ochi și obiectul perceput.¹⁰⁸ Definițiile ulterioare ale picturii se axează mai mult pe intelect, decât pe ochi. După cum confirmă secolul al XVI-lea, pictura este, în primul rând, o imagine mintală concepută în imaginația artistului, înainte de a fi transpusă pe pânză.

Sursele renascentiste descriu acest proces prin doctrina aristotelică a spiritului, adoptată încă din Evul Mediu. Această doctrină afirmă că nu există posibilitatea cunoașterii, fără apelul la senzații. În acest context, există patru facultăți care fac legătura dintre lumea interioară și cea exterioară: *simțul practic*, *fantezia*, *imaginația* și *memoria*. A percepe înseamnă a recepta impresii senzoriale prin intermediul *simțului practic*, pe care să le păstrăm în *fantezie*, procesându-le, cu ajutorul *imaginației* și gândirii raționale, până la stadiul de imagini mintale inteligibile, pe care să le stocăm apoi în *memorie*, pentru a fi recuperate ulterior. Această explicație a percepției și cogniției constituie metoda după care pictorul își va compune, în mod natural, pictura, înainte de a o reproduce cu mijloace tehnice. Un pasaj din tratatul pictorului Romano Alberti, descrie acest proces în următorii termeni:

„Pictorul nu poate crea nici o formă sau figură... dacă această formă sau figură nu a fost imaginată și redusă la o imagine mintală (idee) prin rațiunea interioară. Iar, pentru a picta, ai nevoie de simțuri acute și o bună imaginație, prin care să poți cunoaște lucrurile pe care le vezi, astfel că, atunci când aceste lucruri nu mai sunt prezente, ci sunt transformate în imagini mintale, ele pot fi prezentate intelectului. În a doua etapă, intelectul, cu ajutorul puterii de judecată, unifică aceste lucruri, iar, în etapa a treia, intelectul transformă aceste imagini într-o compoziție încheiată, pe care o reprezintă mai apoi în pictură, prin intermediul capacității ei de a provoca mișcare în corp.”¹⁰⁹

Cea mai mare parte a tratatelor de artă, din timpul Renașterii, împart pasajul de la conceptualizare la execuție în trei etape, corespunzător primilor trei pași ai retoricii clasice. Astfel că, în timp ce manualele anticilor organizau compoziția discursului în *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* și *pronuntiatio*, tratatele renascentiste de artă fac referiri la pictură în termenii *invenției*, *dispoziției* și *culorii*. Și, dat fiind că patronii erau cei care alegeau subiectele, criticismul artei renascentiste se concentrează pe dispoziție, ca parte a picturii, în care ingeniozitatea artistului poate fi observată și evaluată cel mai bine.

¹⁰⁸ Vezi Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, în Cecil Grayson, *Opere volgari*, vol. 3, Ed. Bari, Lateiza, 1973. Publicată inițial în 1438.

¹⁰⁹ Romano Alberti, *Della Nobiltà della Pittura*, în Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Lateiza, 1962, vol. 3, p. 208. (t.p.)

Astfel de vederi asupra creației artistice au constituit fundamentul unor concepte cum sunt *disegno* și *idea*, care, ambele, fac referire la creația, compoziția și reprezentarea imaginilor mintale. În limba lui Dante, *disegno* înseamnă atât desen, cât și proiect, semnificație deja prezentă în sursele bibliografice ale secolului al XV-lea.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, termenul *disegno* devenise un principiu teoretic de unificare a practicilor picturii, sculpturii și arhitecturii, pe baza căruia, un grup de artiști florentini fondează, în 1563, *Accademia del Disegno*, prima academie de artă oficială.

O bună parte din artiștii Renașterii au fost experți în pictură, sculptură și arhitectură. Unul dintre acești artiști, pictorul și biograful Giorgio Vasari, oferă cea mai cunoscută definiție a termenului, în *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, 1568: „**Disegno** este o expresie și o declarație clară a conceptului păstrat în minte, care... a fost imaginat în intelect și produs în **idea**.”¹¹⁰

Astfel, practica rezultată din *disegno* implică două abilități mintale înrudite: vizualizarea și deducția. Vizualizarea presupune mai întâi construirea unei compoziții figurative în imaginație, iar apoi reproducerea ei. Din acest punct de vedere, procesul este asemănător cu exercițiile meditative, prin intermediul cărora, scrierile devoționale recomandau audienței monastice și laice exercițiul de imaginație, prin care aceasta asista la scene din viața lui Hristos. În cazul picturii însă, organizarea unei astfel de compoziții necesită abilitatea deducerii corecte a formei și poziției figurilor, în termeni de anatomie și proporție, pentru a le putea desena din imaginație.

În teoria artistică a secolului al XVI-lea, inventarea personajelor în diferite posturi, făcând aici abstracție de argumentul narativ, aproape că a devenit o disciplină în sine, prin copierea lucrărilor antice și moderne, precum și prin studierea și stăpânirea anatomiei umane. După cum observă Vasari,

„cel mai bine este să desenezi bărbați și femei nud, fixând astfel în memorie, prin exercițiu constant, mușchii torsului, spatelui, picioarelor, brațelor și genunchii, precum și structura osoasă. Atunci, poți fi sigur că, printr-un studiu asiduu, poți desena atitudini în orice poziție, cu ajutorul imaginației și fără model vizual. Apoi, prin observarea atentă a corpurilor disecate, poți ști exact cum sunt așezate oasele, mușchii, tendoanele și, de asemenea, ordinea și proprietățile anatomice, astfel încât plasarea membrelor și aranjarea mușchilor corpului, în figurile desenate, pot fi redată cu mai multă siguranță și corectitudine”.¹¹¹

Această concentrare asupra redării figurativului, tipică pentru teoria și arta Renașterii, constituie, în ultimă instanță, baza unei ierarhii a genurilor, care atinge dezvoltarea maximă în secolul al XVII-lea. În acest context, natura moartă,

¹¹⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, Ed. R. Bettarini & P. Barocchi, Florența, Sansoni, 1976, vol. I, p. 111. Publicată inițial în 1568. (t.p.)

¹¹¹ *Ibidem*, p. 115. (t.p.)

peisajul și portretul, bazate pe copia directă a modelului, sunt considerate inferioare pentru istoria sacră și profană, care pretindea, ca artistul să lucreze din imaginație. Rădăcinile acestei abordări se găsesc în *Trattato delle perfette proportioni*, a lui Vicenzio Danti, unul dintre elevii lui Michelangelo, care prezintă două moduri descriptive; *ritrarre*, copierea lucrurilor, așa cum apar ele vizual, și *imitare*, reprezentarea lucrurilor, după cum ar trebui să fie. El pune în contrast aceste două metode, în termenii facultăților sufletești implicate. În cazul lui *ritrarre*, artistul copiază mecanic ceea ce el percepe, utilizându-și doar facultățile de bază. *Imitare*, pe de altă parte, „*utilizează toate facultățile (potențe) intelectului și urmează cea mai nobilă cale a filozofiei, alcătuită din speculații și aprecieri asupra cauzelor lucrurilor.*”¹¹²

Federico Zuccaro, unul dintre cei mai proeminenți discipoli ai lui Danti, a mers până acolo, încât a stabilit *disegno* ca principiu de bază al gândirii pictoriale, divizându-l în tipuri corespondente fiecărei facultăți mintale. În ciuda acestei tendințe pronunțate spre intelectualizarea artei, la sfârșitul secolului al XVI-lea se remarcă totuși o revenire a abordării naturaliste, manifestată în aportul ridicat de ilustrații științifice, apariția preocupărilor pentru natura moartă și scena de gen, ca teme autonome.

O abordare distinctă a acestei perioade, relevantă pentru evoluția artei moderne și contemporane, o constituie mișcarea manieristă. Manierismul în sine apare ca o adevărată aventură a cunoașterii, fiind considerat un „nou stil independent, o nouă sensibilitate, o nouă ținută spirituală”.¹¹³

2.4. Epoca rațiunii

În dorința de a descătușa gândirea omenească de orice constrângere și autoritate exercitate din afară, Renașterea a lăsat moștenire epocii moderne îndemnul de a cultiva știința și de a dezvolta spiritul critic. Giovanni Pico della Mirandola, în *Discursul despre demnitatea omului*, chiar

„*fi face omului ca individ un portret în care el apare ca propriul său artizan, putând alege între ceea ce este mai bine și ceea ce este mai rău. Această 'ființă cerească' poate să se transforme într-o bestie sau într-un înger, după împrejurări, să opteze pentru carne sau pentru spirit, pentru rău sau pentru bine, pentru umbră sau pentru lumină. Sunt amestecate până la contopire accentele duble ale Greciei antice și ale Bibliei, fără a omite patristica*”.¹¹⁴

¹¹² Vicenzio Danti, *Trattato delle perfette proportioni*, în Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Lateiza, 1960, vol. 3, p. 265. Publicată inițial în 1567. (t.p.)

¹¹³ Gustav R. Hocke, *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 42.

¹¹⁴ Istoria Filosofiei 2, *Inventarea lumii moderne*, coord. Jacqueline Russ, trad. Alexandru Valentin, Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 130.

Tendențele înnoitoare ale Renașterii vor spori astfel de-a lungul întregului secol al XVII-lea, pentru a atinge o adevărată culme a dezvoltării lor în secolul al XVIII-lea, considerat și secolul luminilor. Strict cronologic, el se întinde de la pașnica revoluție engleză din 1688 și până la sângeroasa revoluție franceză din 1789, ambele revoluții consacrand cucerirea puterii politice de către noua clasă socială a burgheziei orășenești aflată în ascensiune. De aceea, secolul luminilor este mai întâi revoluționar, dar, în egală măsură, umanitarist și progresist. Chiar dacă ideologia de bază a fost lansată în spațiul englez, originalitatea formelor în care a fost aplicată în Franța, face ca secolul luminilor să apară ca un secol francez.

Printr-o formă stilistică caracterizată de eleganță și claritate, și printr-o notă de accentuat radicalism social, ideile iluministe conturate în Franța străbat continentul european, de la un capăt la altul, iar, din acest punct de vedere, putem vorbi, pe bună dreptate, de o Europă franceză a secolului al XVIII-lea.

Dezvoltarea impetuoasă a științelor, ca fenomen caracteristic de vârf al dimensiunii spirituale a lumii moderne, asociază într-o inseparabilă legătură doi termeni fundamentali pentru fizionomia intelectuală a acestui secol: rațiunea și natura, în contextul acestei legături. Știința nu apare decât ca și cunoaștere rațională a naturii, ridicată pe cea mai înaltă treaptă a sa. Astfel că, în manifestările exercițiului critic cu care este investită acum rațiunea, cu noua sa funcție socială, ea va respinge nu numai ceea ce este nerațional, dar și ceea ce este nenatural, acestea două confundându-se din perspectiva sa, până la un anumit punct. Exercițiul rațiunii apare pentru om ca fiind cel mai natural, mai îndreptățit, îndreptându-se atât împotriva tradițiilor trecutului, cât și a autorităților prezentului, acestea amândouă manifestându-se coercitiv în raport cu spiritul omenesc, îngrădindu-i libertatea de mișcare. Șirul de manifestări critice ale rațiunii primește și o investitură socială, prin care rațiunea însăși se lasă pătrunsă de idei și idealuri politice, coborând în arena confruntărilor date de ele și devenind cea mai de temut armă de atac. În domeniul artelor, se reclamă autonomia, eliberarea de orice angajamente religioase sau spirituale, celebrând doar aspectul rațional al umanității, care prin forța proprie reușește să obțină supremația asupra naturii și asupra propriului ei destin.

Lupta purtată de masele largi nemulțumite de supraviețuirea unor vechi instituții medievale – printre care Biserica și Regalitatea – avea rațiunea drept îndreptar, un fel de divinitate inspiratoare, prin prestanța sa în fața mulțimilor dornice de a înlătura vechiul,¹¹⁵ fiind cuprinsă aici și ideea de Dumnezeu, spiritual sau suflet.

În acest context, există și o asociere discursivă dintre creștinism și raționalism, impusă prin intervenția intelectualității occidentale, care a știut să

¹¹⁵ René Descartes, *Meditații metafizice*, Ed. Crater, București, 1997, p. XXXII.

extragă din chiar natura artificială a acestei întâlniri proiectul social capabil să așeze umanitatea europeană pe o orbită morală absolut diferită față de toată istoria anterioară. Faza inițială a acestui demers este semnalată în secolul al XVI-lea, dar este pusă în aplicare de gânditori optimiști ai secolelor XVII și XVIII. Termenul optimist se referă la ignorarea perspectivei conflictuale a acestei asocieri, mai ales că toate discursurile moderne producătoare de viziune etică și de acțiune cu conținut normativ își au originea aici. Renunțând la intentarea unui proces de intenție, putem considera că promotorii acestei coabitări, forțate ce-i drept, dintre o etică creștină secularizată, amputată progresiv de orice mesaj religios, limitată la sensurile și interpretările ei strict laice, și o nouă etică întemeiată pe cultul rațiunii umane, pe judecata individuală, pe încrederea în știința obiectivă și pe autonomia actului creativ, fie în domeniul artelor, fie în cel al teoriei științifice sau filozofice, nu au fost conștienți de faptul că, această unire nefirească va genera, peste câteva generații, conflicte, aparent insurmontabile în raporturile dintre conștiință și realitate.

3. ARTA MODERNĂ ȘI ÎNLOCUIREA PERSPECTIVEI RELIGIOASE

3.1. Modernismul și noile sarcini artistice

Se poate spune că modernismul apare ca necesitate de a construi semnificații/sensuri ieșite de sub autoritatea tradiției sau, mai exact, de sub presiunea criticii continue a convențiilor actualizate în practicile recente – convenții privitoare la culoare, linie, formă, spațiu etc. – cristalizate de sensuri codificate sau de familiaritatea simplelor aspecte culturale. Artă modernă se purifică de aceste convenții academiste, abstrăgându-se față de această autoritate arbitrară bazată pe rutină și norme stabilite, și caută să exploreze la nesfârșit limitele și esențele proprii ei proceduri.

Mișcarea modernistă pătrunde cu o uimitoare viteză în spațiul ortodox. Ea poate fi înțeleasă și ca o consecință a romantismului aflat la antipodul iluminismului. După toată poetica legată de progresul economic și tehnologic de la sfârșitul secolului al XIX-lea, civilizația a ajuns, mai mult ca niciodată, să necesite o mare purificare intelectuală și o insurgență artistică, pentru a răsturna dominația tot mai extinsă a paradigmelor rațiunii. Virulența inspirată, spiritul revoluționar declarat, încercarea nereținută de a distruge și înlocui, de a abolii și estompa, de a crea o nouă lume lipsită de regulile celei vechi, sunt toate caracteristici ale modernismului. Zelul modernist pare seducător și molipsitor, dacă avem în vedere normele autoritariene ale epocii. Ideea unui proces energic,

expresiv, apare mai importantă, decât rezultatul finisat al unor conotații literare învățate (perspectivă care duce la punerea în valoare și a artei celor neinițiați).

Dintr-un anumit punct de vedere însă, motivele modernismului, ca cele revoluționare și instigative, sunt mai puțin importante decât modul în care acesta a fost înțeles ulterior, sau chiar de primii lui apologeți. Într-un cadru de interpretare mai larg, proiectul modernismului este de a face din inovația stilistică un simbol al progresului spiritual. Primația stilului, ca marcă istorică a modernismului, apare în mai multe texte, care tratează perioada de la sfârșitul secolului al XIX-lea și până pe la mijlocul secolului XX. O reacție atipică a modernismului, ca expresie stilistică, este uneori generată de motive spirituale iluministe și ocazional sociale, așa cum a fost Bauhaus-ul sau Costructivismul.

Modernismul nu apare ca reacție împotriva triumfului industrial, pentru că moderniștii erau dornici de a se raporta termenilor vieții moderne, în toată noutatea ei. Revigorarea noutății reprezentate în culori și proporții exagerate, satisfacția față de intruziunea ritmului alert al vieții industriale, ritmurile întrerupte și perspectivele descompuse, plăcerea față de creșterea disproporționată și bizară a orașelor, fabulozitatea proiectelor gigantice de design în oțel (poduri, turnuri), toate acestea constituiau obiectul internalizării în manipularea stilistică a mediilor artistice. Nu era adecvat pentru un modernist ca doar să reprezinte cu acuratețe noile și incitante structuri fizice din jurul lui. Necesitatea cerea reflectarea impactului acestor realizări, în special prin procesul artistic. O redare realistă a unui pod nu ar fi putut transmite eficient puterea structurii ca simbol al progresului. O astfel de reprezentare era mai degrabă adecvată pentru redarea laturii ingineresti a proiectului, decât varianta modernistă cu toate distorsiunile și exagerările ei; dar, ca simbol al progresului, întreaga capacitate a structurii trebuia celebrată prin transcenderea construcției ei materiale. Este susținut astfel motivul spontaneității și spiritul creativ al individului, care-i reflectă subiectivitatea unică. Denunțarea esteticii canonice a acționat în favoarea acestei subiectivități.

Ca atare, fiecare a fost modernist pentru propriile motive. Unii au căutat noi reguli pentru ei, alții au vrut libertate față de orice sistem, gândire sistematică și metode sau modalități stabilite de a privi sau construi lumea. Este practic imposibil de a însuma diversitatea de abordări și, de aceea, ne vom limita la o prezentare mai generală a evoluției fenomenului artistic.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, abordarea artistică suferă anumite mutații pe fondul noilor ideologii. Sarcinile, pe care arta le-a avut până acum, biserica și palatul, încep să treacă din ce în ce mai mult pe plan secund, făcând loc altor misiuni: grădina peisajeră, monumentul arhitectonic, muzeul, teatrul, expoziția și fabrica. Cele mai mari realizări ale artei, în acest context, nu au în vedere o funcție publică, ci apar ca artă pentru artă. Acest lucru este în parte

motivată și de faptul că noile angajamente ale artei nu mai sunt opere totale, care presupun niște obiective exacte și care indică artelor plastice un anumit loc într-un complex creațional, chiar dacă există anumite tendințe de constituire a teatrului într-o operă totală, dar pe alte considerente.

Începând din 1760, *grădina peisajeră*, ca formă de reprezentare artistică, cucerește întreaga Europă, atingând apogeul prin 1830, când întregi zone rurale sunt transformate în parcuri naturale.¹¹⁶ Ea constituie mai mult decât o nouă formă a grădinii, reprezentând chiar o revoluție împotriva hegemoniei arhitecturii, o nouă relație a omului cu natura și totodată o nouă concepție despre artă. Natura apare ca o forță spirituală, în sens panteistic, venind astfel în întâmpinarea unei nevoi etico-religioase a omului, pe fondul ideii că reprezintă o scripă de frumusețe metafizică sau un cadru original, dat fiind că, la început, natura era o grădină.

Din 1780 apare *monumentul arhitectonic* ca misiune artistică. El „*este expresia decisivă a unui refuz al barocului și al încercării de transmitere a unui clasicism de baroc târziu*”¹¹⁷, prin aceasta ajungându-se la întoarcerea spre formele elementare pure ale geometriei, cu suprafețe continue, forța maselor, liniștea solemnă și expresia eternului în prim-plan. „*La marile festivități oficiale ale revoluției franceze, monumentalizarea cuprinde și masele omenesti. În jurul cubului unui altar, oameni din popor și militari devin niște mari blocuri geometrice încremenite,*”¹¹⁸ lipsite de viață. Masificarea omului devine vizibilă, în premieră, în regia acestor manifestări oficiale.

În pictură, acestei tendințe spre monumentalitate îi corespunde o tendință de întoarcere la formele originare (imensitățile naturii, veșnicia muntelui, a mării etc.). În anumite lucrări, apar chiar și monumente de tip vechi, cum sunt mormintele și cimitirele, ca expresie a unui deism adresat unei divinități impersonale, un dumnezeu al filozofilor, ideea eternității și nemuririi.

Prin 1820, trecerea de la colecțiile particulare princiare la muzeul popular public a fost realizată.¹¹⁹ Muzeul apare aici ca una din cele mai progresiste instituții, iar, pentru această generație, arta devine ceva sacru, locul în care zeii vorbesc. Clădirea muzeului preia astfel elemente arhitecturale specifice lăcașurilor de cult, iar spațiul lui devine un loc de concentrare și pregătire a fiecăruia pentru tainele care-l așteaptă. El nu reprezintă un spațiu social, ci un spațiu de ieșire din social. Ideea sfințeniei artei apare ca ceva nou, și la fel noua viziune despre artist, ca fiind cel mai elevat dintre pământenii. Privit ca lăcaș de cult însă, muzeul nu

¹¹⁶ Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii*, Ed. Meridiane, București, 2001, p. 19: „Din 1760, grădina... cucerește întregul continent (...) parcurile franceze sunt transformate în grădini engleze, adesea cu cheltuieli considerabile, iar (...) prin 1830, zone întregi rurale sunt transformate în parcuri naturale.”

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

este templul unui anume zeu, ci un Panteon al artei în care creațiile diferitelor epoci și popoare sunt puse alături pe picior de egalitate, astfel că zeitățile mitologiilor antice și persoana lui Hristos, devin frați și dispar ca zeități. Acest gen de toleranță apare ca o condiție de bază a „bisericii estetice”, după cum a numit-o Hölderlin.

„Cel mai important sfânt este Humanus, ca un concept al umanității creatoare. Într-o atmosferă temperată, muzeul dizolvă toate religiile ca pe ceva depășit, transformându-le într-o nouă religie universală estetică, într-un panteism artistic opus panteismului naturii.”¹²⁰

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, misiunea de bază a artei o constituie *teatrul*, ca templu al tuturor artelor.¹²¹ Teatrul este o creație a epocii baroce. El se desprinde, ca și muzeul, din contextul arhitecturii de curte, devenind un edificiu autonom. Punctul de convergență al noilor tendințe se formează aici în jurul ideii de operă totală: ideea de teatru ca loc consacrat, electiv, putându-i-se astfel imputa pretenții de sacralitate. Văzută dinafară, această inovație constă de fapt într-o revenire la dinamică, la o reînnoită preferință pentru senzualitate, culoare și mișcare, la o nouă sinteză a simțurilor în viața artei. Opera de artă superioară este drama: ea poate exista, în toată plenitudinea ei, numai dacă fiecare gen artistic există plenar. Astfel „cele două mari triade ale artei, arhitectură–sculptură–pictură și muzică–dans–poezie, sunt luate în slujba operei totale a dramei și li se determină sarcinile.”¹²²

Primele probleme și misiuni ale arhitecturii ingineresti, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, își găsesc materializarea în *expoziție*. Expozițiile devin niște exponenți creatori ai noii activități în construcție. Ele nu constituie unica ei sarcină, dar este cea mai importantă, precum arhitectura artistică din domeniul teatrului. La fel ca și teatrul, expoziția constituie prilejul propagării unei noi viziuni cosmice, de această dată prin prisma elementului industrial.¹²³

Odată cu începutul secolului XX, orientările artei se îndreaptă către aspectele funcționale ale existenței. Artiștii de seamă creează fabrici, gări, iar mai târziu, aeroporturi, care, pe lângă funcționalitatea lor, exprimă un spirit specific și

¹²⁰ Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. 31.

¹²¹ *Ibidem*, p. 38: „Acest proces a început încă de la începutul secolului XVIII. Decisivă a fost însă perioada de după 1840, atât în domeniul arhitecturii, unde clădirile lui Semper vin cu o schimbare și creează tipul care va deveni hotărâtor, cât și noua concepție despre dramă, care a reușit să pătrundă prin operele și premisele teoretice ale lui Richard Wagner (...) Focarul noilor tendințe îl constituie ideea despre opera totală.”

¹²² *Ibidem*, p. 41.

¹²³ *Ibidem*, p. 46: „În expoziție își găsește, începând cu sfârșitul secolului XVIII, arhitectura inginerască în sticlă și fier în dezvoltare, primele ei probleme și îndatoriri (...) Ca și teatrul, expoziția, văzută în ansamblu, este o ocazie generală care, fără îndoială înrădăcinată într-un teren cât mai real posibil, are tendința să lase să se producă viziunea cosmosului aflat într-o nouă mișcare — așa cum îl vede epoca industriei. Istoria expoziției devine o istorie a clădirii din fier și sticlă.”

idealuri estetice precise, vizibile și în alte domenii ale vieții și artei. Prin Constructivism se încearcă introducerea sculpturii și picturii în sfera rațională a arhitecturii. Acest demers al potrivirii unor sarcini înalte cu altele inferioare nu poate fi înțeles decât făcând apel la entuziasmul și venerația cvasireligioasă față de idolul mașinii.¹²⁴

Muzeul apare ca un lăcaș de cult al artei care se manifestă ca o zeitate canibală, teatrul este considerat o formă supremă de reprezentare a artei, prin asimilarea lui unei opere totale, iar, în sfera expozițională, monumentul devine pură construcție, o glorie a spiritului uman care inventează și construiește. „În *suita atribuțiilor care preiau rolul conducător, lăsând în urmă palatul și biserica, se oglindește calea noilor zei, care au venit în locul Dumnezeului personal și al personalității divine.*”¹²⁵

Începând cu adorarea naturii, sub formă de grădină și imperiu al elementarului, aceasta reprezintă în sine veșnicia, prin caracterul său schimbător și înnoitor, dar și prin statornicia ei. Ei îi urmează adorarea artei, iarși sub două forme: muzeul, ca formă static-apolinică, și teatrul, ca formă dinamic-dionisiacă. În aceste condiții, estetismul devine religie. Alături se găsește sfera industriei și un cult mascat al spiritului prometeic. Omul își preaslăvește inventivitatea prin care crede că poate întrece și cuceri natura, iar, în final, celebrează creația acestei inventivități: mașina. La începutul secolului XX, se va șterge delimitarea dintre arhitectură și construcția de mașini. Capacitatea de a produce perfecțiunea și frumusețea absolută i se va atribui aici spiritului constructorului. Tot atunci, arta aplicată ajunge în prima linie a avangardei sovietice, iar până în 1929, noul Muzeu de Artă Modernă, sub conducerea lui Alfred Barr, urmează să fie casa „*artelor vizuale ale timpului nostru*”.¹²⁶

În artele plastice apar orientări care renunță să reprezinte altceva decât ceea ce este vizibil în mod nemijlocit. Orice semnificație de ordin metafizic, mitic sau alegoric, este înlăturată. Se poate vorbi de o imanență a imaginii, de un repaus al imaginii în simpla ei vizualitate.

De la ingineria civilă și designul industrial până la film, modă, mobilier și arhitectură, precum și artele mai familiare – pictura și sculptura – toate aveau să fie cuprinse sub această cupolă a artisticului. Pe scurt, arta ajunge una dintre multele forme de exprimare vizuală, nemaifiind forma prin care, alături de filozofie și religie, omul își distinge propria persoană.

¹²⁴ Le Corbusier în Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. 54: „*Mașina, fenomen modern, are ca efect o reformă a spiritului în univers. Să ne gândim că suntem, de secole, prima generație care vede mașina. Mașina ne oferă discuri, sfere, cilindri din oțel polisat, din oțel tăiat cu o precizie pe care natura nu ne-a arătat-o niciodată. Mașina este toată numai geometrie. Geometria este marea noastră creație și ne încântă. Omul (care creează mașini) acționează cu perfecțiune, ca un zeu.*”

¹²⁵ Hans Sedlmayr, *op. cit.*, 54.

¹²⁶ *On the history of the museum*: http://www.moma.org/about_moma/history/index.html, 15.04.2010.

3.2. Mutația formelor artistice și eliberarea de sacru

Chiar dacă perspectiva de abordare artistică se schimbă dramatic în perioada Renașterii, artiști, ca Giotto sau Duccio, introduc, încă din secolul al XIII-lea, artificialitatea optică, perspectiva, profunzimea și jocul clar-obscurului, aspecte care conferă artei un plus de rafinament, o direcționează tot mai mult spre reflectarea elementului ei imanent și mai puțin spre surprinderea directă a transcendentului. Elementul miraculos ajunge, la un moment dat, să se limiteze la execuția maiestooasă a unei anatomii sau a unui peisaj, iar comunicarea spirituală se estompează, viziunea esenței vieții face loc emoției, întristării și pornirilor violente ale sufletului.¹²⁷ Desprinderea artei de canoanele tradiționale îi conferă tot mai multă autonomie și subiectivism, ea nemaifiind astfel integrată misterului liturgic. Imaginile sfinților, chiar și ale îngerilor, apar tot mai materializate, cotidiene și contemporane artistului.

Din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, o serie de mari artiști, ca Bernini, Le Brun, Tiepolo ș.a., abordează teme creștine, lipsiți fiind însă de prezența sentimentului religios. Referitor la această situație, Evdokimov spune că „așa-numita artă sacră, prezentă în biserici, este cea mai lipsită de dimensiunea sacralului.”¹²⁸

Începând cu sfârșitul veacului al XVII-lea, arta pierde, în mod vizibil, legătura organică dintre conținut și formă, cufundându-se în abisul rupturilor. Ea cuprinde însă toate tendințele, confirmându-și complexitatea. Predilecția pentru anumite orientări îi dă o nouă înfățișare ajungând până la abstracția pură. Prin această nouă abordare, cunoașterea se desparte de contemplație, deoarece atitudinea nu mai este de comuniune rugativă.

*„Se renunță la aprofundarea vieții lăuntrice, care duce până la întâlnirea transcendentului și, în el, a întregii realități fremătând de viață, în folosul lui <a ști pentru a putea> și al creșterii acestei puteri asupra lucrurilor din această lume. În acest caz, ființa se golește de conținutul ei esențial (...) se desacralizează (...) și conștiința nu mai descoperă Dasein-ul, a fi acolo, decât pentru a-l revela într-o moarte.”*¹²⁹

Pentru conștiința modernă, obiectul nu mai există sub forma lui unică, ci îmbracă diferite aspecte, în funcție de viziunea artistului. Înainte de dispariția lui însă, ca într-o ultimă agonie, el apare distorsionat și convulsionat. Descompunerea ajunge cuvântul de ordine, de la conținut și până la elementele feței, totul se

¹²⁷ Paul Evdochimov, *Artă icoanei – o teologie a frumuseții*, trad. Grigore Moga și Petru Moga, Meridiane, București, 1993, p. 68: „Când un crucifix, prin realismul său voit, impresionează sistemul nervos, misterul de negrit al Crucii își pierde puterea tainică, se șterge. Când arta uită limba sacră a simbolurilor și a prezențelor și tratează în mod plastic subiecte religioase, sufletul transcendentului nu o mai pătrunde.”

¹²⁸ Le Bouyer, *Les Catholiques occidentaux et la liturgie byzantine*, în Paul Evdochimov, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁹ Paul Evdochimov, *op. cit.*, p. 69.

atomizează. Dacă mai înainte, artistul răspundea interogării lucrurilor, reprezentându-le sensul, candoarea, și făcându-le să trăiască, acum acestea cad pradă viziunii lui dezintegrante. Artistul „*se face complicele vechii răzvrătiri, care vrea să se elibereze, în primul rând de Sens și de orice principiu normativ.*”¹³⁰ Acest gen de libertate însă nu vizează descătușarea ființei, în sensul aderării la un centru de referință, ci, deși imposibil, urmărește desprinderea de orice bază, inclusiv de divinitate ca factor de referință, care garantează, în ultimă instanță, libertatea persoanei,¹³¹ ajungând până la izolarea într-un univers al însingurării, respingerii și disperării.

Imaginea picturii din secolele XIX și XX este considerată a fi mai haotică, decât arhitectura sau sculptura, semnalând orientarea epocii. În acest context, se pot distinge trei abordări dominante: una care descompune microcosmosul tabloului, una care urmărește redarea oniricului/absurdului și una preocupată de caracterul plat al imaginii.

Întoarcerea spre haosul primordial face ca materia să se dizolve, să-și piardă contururile. Goya, de exemplu, surprinde, în *Saturn*, dezintegrarea substanței umane, iar odată cu el, apar și elementele unui univers al absurdului, dezgolit și fără pretexte. Seria *Viselor* și a *Nebuniilor* este considerată a fi mijlocul, prin care se poate înțelege, nu doar opera lui, ci și esența artei moderne. Urmărind fondul acestei situații, prin prisma unei naturi umane dedublate, observăm că Omul lui Goya este bântuit de monștri care ies din subconștient. Scopul proiectelor lui nu pare însă moralizator, deoarece viziunile lui provin din alte zone decât cele morale, reprezentând un limbaj universal, nu alegorii sau metafore ce pot fi descifrate. Tema generală a acestor lucrări este universul infernului, care există chiar în om, el nemăreprezentând un domeniu închis al lumii de dincolo, ci este imanent, se află în interiorul lumii. Apare astfel o nouă concepție asupra omului, care este demonizat dincolo de înfățișarea lui, expus cu tot universul lui forțelor demonice.

Omul nu este însă părăsit doar într-un univers al demonilor, ci și în natură. Această situație este redată cel mai bine de picturile lui Caspar David Friedrich, care au un și un sens alegoric. Chiar dacă Friedrich nu este un inovator al formei, ceea ce aduce el nou este preocuparea pentru tematica interioară, așa cum se poate vedea în imaginea inedită a ghețarilor care emană o rigiditate de moarte, în mijlocul cărora stă îngropată o corabie, într-o îngrozitoare singurătate, simbolizând condiția teribilă a omului însingurat, așa cum este chinuit de viziuni

¹³⁰ Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 71.

¹³¹ Nikolai Berdiaev, *Sensul sclaviei și libertatea omului*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 30: „Existența persoanei are drept condiție libertatea. Misterul libertății este misterul persoanei (...) Dumnezeu este un garant al libertății persoanei și îl ferește pe om de aservirea de puterea naturii, a societății, a regatului lui Cezar și a lumii obiectivității. Tot ceea ce privește persoana aparține lumii spiritului, și nu lumii obiective. Și nicio categorie a lumii obiective nu se aplică acestor raporturi existențiale interioare. În zădar vom căuta în lumea obiectivă un adevărat centru existențial.”

sinistre omul din operele lui Goya. Corabia lui Friedrich se numește *Speranța*, sensul alegoric fiind astfel clarificat. Relația omului cu universul a devenit rigidă, căldura umană a dispărut, iar omul își exprimă suferința de a fi părăsit de Dumnezeu, la fel ca în *Crucea de pe munte*, unde Dumnezeu și-a întors fața de la om, reflecția ei nemaifiind vizibilă, decât în natură.

Odată cu Cézanne, se schimbă și percepția asupra obiectului picturii. El vrea să redea în imagine ceea ce văzul pur, eliberat de orice influențe intelectuale sau emoționale, găsește în lumea vizibilului. Astfel, totul arată ca ceva nou, iar lucrurile cotidiene au, în mod bizar, o anumită prospețime originală. Pe de altă parte însă, omul ajunge să fie privit în sine ca un obiect, redus la dimensiunile unui element tehnic. Se trece de aici la prezentarea analitică a omului văzut din mai multe puncte, ducând la deformări caricaturale ale figurii umane, imposibil de recunoscut.¹³²

Impresionismul și expresionismul transmit reacția subiectivă a artistului, imaginea trecută prin filtrul lui retinal. Circumstanțialul, ocazionalul, reprezentat emotiv este vizat de acest gen de pictură. La Georges Seurat și Paul Signac, aprecierea științifică a unei terțe culori este analizată pe pânză în puncte mici din prima și a doua culoare pură, combinându-se pe retină, pentru a produce o versiune sintetică a culorii care stă la baza motivului. Orice sens al noutății transmise prin subiectele lor, este dramatizat de o ciudățenie sistematică a tehnicii picturale. Picturile moderne sunt, de aceea, atipice și chiar bizare: ele reflectă indirect, prin celebrarea interioară a tehnicii utilizate, haosul organizat oximoronic al lumii moderne, raportat la „veșnicele” perspective stabile ale lumii premoderne.

Imaginea omului nu apare mai liniștitor nici la Picasso. Cu o optică ocultă, cubismul descompune realitatea vie în elementele sale geometrice, reconstruind tabloul cerebral. Picasso descompune volumul și spațiul ocupat de un obiect într-o rețea de cuburi sau alte figuri geometrice analoage, observă caracteristicile formei obiectului, apoi le exagerează și le recombina. El este foarte hotărât să redea obiectele așa cum sunt, și nu așa cum par a fi; ca urmare, obiectele din picturile lui devin de nerecunoscut. Acest gen de realism este atât de lipsit de compromisuri, încât devine abstract. Figura reală se dizolvă prin analiza lui Picasso, lăsând în urmă deformări ermetice sau structuri matematice.

Suprarealismul desființează această lume și inventează alta „*mergând până la a schița o aură existențială*”.¹³³ Arta se eliberează de orice convenționalism tradițional, ajungând „ba teurgică, ba în puterile magice ale incantației sau în false transcendențe”. Ea devine astfel

¹³² Într-o abordare antropologică, Vladimir Lossky redefinesc conceptul de persoană, pornind de la diferențele dintre ființa umană și persoana divină, conferindu-i anumite categorii numerice, dar păstrând legătura simbiotică de asemănare cu Creatorul. Vezi Vladimir Lossky, *După chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 116.

¹³³ Paul Evdochimov, *Arta icoanei*, p. 71.

*„moda măștilor negre, a puterii transformatoare a mescalinei, a imitațiilor falsului simbolism ocult, a compozițiilor care au ca sursă de inspirație betonul armat, a atomului și rachetei (...) a sculpturii în fier (...) E înspăimântătoarea libertate a artistului de a reprezenta lumea prin chipul sufletului său pustiu, libertate care merge până la viziunea unei latrine în care viermuiesc monștri dezarticulați. Peste tot surprinzi (...) disoluția formelor și dispariția conținutului precis, a subiectului, a feței...”*¹³⁴

Arta informală se desprinde de orice suport ontologic, negând obiectului orice concretitudine. În locul obiectului apare pata de culoare, pe care artistul o încarcă cu semnificații doar de el înțelese. Kandinsky, Malevici, Mondrian și alții dau curs unei înclinații tainice spre muzicalitate, creând improvizații, compoziții și simfonii cromatice. Malevici caută intensitatea supremă în absență, o formă apriorică pură, fără subiect și obiect, o abstractizare dusă la extrem.¹³⁵

*„Când mă aflu cufundat în pictura mea, nu-mi dau seama de ceea ce fac... Nu eziț să fac schimbări, să distrug imaginea, căci pictura are o viață proprie. Mă silesc să o las să se exteriorizeze”*¹³⁶, afirmă Jackson Pollock, iar *„gestul făcut pe pânză a fost unul de eliberare de orice valori – politice, estetice, morale,”*¹³⁷ susține criticul Harold Rosenberg.

În același ton, deși cu o abordare diferită, André Breton scrie că *„miraculosul este întotdeauna frumos, indiferent ce fel de miraculos ar fi; de fapt, numai miraculosul este frumos”*¹³⁸, iar, pentru a atinge acest „miraculos” el găsește metoda potrivită: automatismul, care nu este altceva, decât o *„dictare a gândului, fără vreun control al rațiunii și lipsit de orice preocupare estetică ori morală.”*¹³⁹

Pentru Mondrian,

„denaturalizarea, fiind unul dintre punctele esențiale ale progresului uman, este (...) de primă importanță în arta neoplastică. Forța picturii neoplastice constă în aceea, că a demonstrat, din punct de vedere plastic, necesitatea denaturalizării. Ea a denaturalizat și elementele constitutive și compoziția acestora. Aceasta este adevărata rațiune de a fi a picturii cu adevărat abstracte. A denaturaliza înseamnă a abstractiza. Prin abstractizare se ajunge la expresia pur abstractă. A denaturaliza înseamnă a aprofunda”.¹⁴⁰

În cadrul procesului de transformare a imaginii, toate posibilitățile de reprezentare alternativă apar uneori în opera unui singur artist. În experimentele lui, Paul Klee le probează oarecum sistematic:

¹³⁴ Paul Evdochimov, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹³⁶ Marcel Brion, *Arta abstractă*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 271.

¹³⁷ Jackson Pollock, *Wikipedia*, Critical Debate.

¹³⁸ André Breton în Gustav R. Hocke, *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 38.

¹³⁹ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 298.

¹⁴⁰ Marcel Brion, *op. cit.*, p. 113.

„Am încercat desenul pur, am încercat pictura pură de clar-obscur și, coloristic vorbind, am încercat toate operațiunile parțiale, spre care mă putea orienta spectrul solar al culorilor. Astfel am prelucrat tipurile de pictură în clar-obscur, grele de culoare, de pictură în culori complementare, de pictură pestriță și de pictură total colorată... Apoi am încercat toate sintezele posibile dintre două tipuri, combinându-le din nou și din nou, dar întotdeauna cu păstrarea, pe cât posibil, a culturii elementului de puritate.”¹⁴¹

Prin această cultură a elementului de puritate, el celebrează autonomia artistică, făcând, în același timp, aluzie și la un moment originar, la anumite forme primordiale în care s-ar fi exprimat la început omul, liber de orice încorsetări sociale, politice, religioase sau culturale.

3.3. Spiritualitate și ocultism în abordarea modernistă

Dacă din timpurile preistorice, arta a slujit ca secundant în procesul căutărilor spirituale, codificând miturile și ritualurile antice pentru a accesa supranaturalul, acest lucru îi caracterizează, într-un fel sau altul, și pe artiștii moderni și contemporani. Dar, în această preocupare, ei fac apel, în cea mai mare parte, la conținuturile spirituale oculte, în condițiile în care creația de inspirație religioasă, care să sondeze cu seriozitate teme de factură religioasă, a avut un declin alert în secolul XX, datorat, în bună parte, discursului formal al criticii, puterii pieței capitaliste și academizării perene a avangardei.

C. G. Jung a fost unul dintre primii teoreticieni care au elaborat un model pentru înțelegerea spiritualității într-un context secular. El a emis teza existenței subconștientului colectiv, ca depozit congenital universal al sentimentelor reprimite și al experiențelor psihice, care stau la baza tuturor manifestărilor.¹⁴² Conform lui Jung, pentru a reconcilia aceste trăiri subiective cu experiențele obiective din lume, oamenii primitivi au creat arhetipuri – manifestări conștiente ale conținutului subconștient primordial – transpuse în mituri și basme.¹⁴³ În măsura în care atât miturile, cât și basmele provin din conținutul subconștient, care iese deseori la suprafață prin vise sau halucinații, diferența dintre cele două genuri a fost inițial greu de stabilit. Totuși, prin faptul că aceste povești s-au format prin transmitere pe cale orală în timp, miturile și basmele au dobândit, încetul cu încetul, înfățișări culturale diferite.

Evidența arată că, în orientarea de bază a artei moderne occidentale, componenta spirituală autentică a fost minimalizată și deseori ignorată. Creștinismul tradițional părea prea învechit, prea comun, prea puțin spectaculos

¹⁴¹ Paul Klee în Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii*, Ed. Meridiane, București, 2001, p. 80.

¹⁴² C. G. Jung, *Psihanaliza fenomenelor religioase*, Ed. Aropa, București, 1998, p. 75.

¹⁴³ *Ibidem*.

și, cel mai grav, prea strâns asociat cu blestemul materialismului burghez, pentru a fi în măsură să ofere o soluție viabilă la criza spiritualității artistice. În consecință, unii artiști au devenit atei sau agnostici, iar alții, (probabil cea mai mare parte) au experimentat tot felul de forme alternative de spiritualism, așa cum este teozofia, antropozofia, rosicrucianismul, misticismul sau orientalismul religios.

Menționam, la începutul acestei secțiuni, că, în general, proiectul modernismului este de a face din inovația stilistică un simbol al progresului spiritual, cel puțin ca intenție declarată, artiștii moderni fiind mai mult preocupați de transcenderea formelor fizice, decât de reprezentarea lor. Privind lucrurile dintr-o anumită perspectivă însă, spiritualitatea artei moderne, în cultura occidentală, e legată de un neopăgânism mistic, care înlocuiește viziunea creștină asupra lumii. Unii pictori caută să redea experiențe dobândite în ședințe de spiritism, iar alții caută senzații extatice apelând la supranatural sau dau, pur și simplu, curs filozofiei nietzscheene, cufundându-se în beție și halucinogene.¹⁴⁴

Eugène Delacroix declară, la un moment dat, că cele mai bune tablouri ale lui le-a pictat pe când suferea de meningită, iar primele tablouri ale lui De Chirico se pare că au fost pictate sub influența unor tulburări cinestezice, după cum afirmă Apollinaire.¹⁴⁵ Pe de altă parte, legătura dintre arta abstractă și curentele spiritualist-oculte de la începutul secolului XX nu este un lucru inedit¹⁴⁶, unii chiar considerând acest fond mistic, ca fiind o caracteristică principală a modernismului.¹⁴⁷

În foarte multe cazuri, această spiritualitate „cultă”, elaborată pe fondul noilor vechi orientări, s-a manifestat împotriva preceptelor religioase creștine, iar artiștii au arătat un interes deosebit pentru abordările artistice ale tuturor culturilor păgâne, africane, pre-columbiene, amerindiene etc., și chiar le-au preluat ca model.

În ceea ce spunea Kandinsky, cum că înclinarea spre primitivitate va fi de scurtă durată, pentru că sufletul nostru se deosebește de cel al primitivilor, fiind marcat de îndoieli și suferințe generate de filozofia materialistă,¹⁴⁸ se pare că s-a înșelat. Primitivismul încă mai constituie o sursă de inspirație pentru mulți artiști.

¹⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, op. cit., p. 9: „Pentru ca să existe artă, pentru ca să existe într-un fel oarecare o activitate și o viziune estetică, o condiție fiziologică este de neînlăturat beția. Trebuie mai întâi ca beția să fi intensificat excitabilitatea întregii mașini: nu începe artă fără aceasta.”

¹⁴⁵ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 296 (nota).

¹⁴⁶ În catalogul expoziției *Spiritualul în artă: Pictura abstractă, 1890-1985*, din New York, 1985, Maurice Tuchman scrie: „Această expoziție demonstrează că nașterea și dezvoltarea artei abstracte sunt legate inextricabil de curentul ideilor spiritualiste din Europa sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX”.

¹⁴⁷ Linda Dalrymple Henderson scrie în editorialul la numărul de iarnă din 1985 al revistei *College Art Journal*, Princeton University: „Apariția la sfârșitul secolului al XIX-lea a unor noi teorii despre realitate și despre sine a creat o breșă pentru pătrunderea ideilor mistice și oculte care pot fi din ce în ce mai mult identificate ca fiind caracteristica principală a modernismului în sine.”

¹⁴⁸ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994, p. 16.

Atât în sculptură, cât și în pictură, delimitarea față de simpla imagistică a primitivilor, a naivilor și a bolnavilor psihic, devine laxă, pentru că li se atribuie acestor oameni, la care se crede că poate fi găsit un spirit originar, capacitatea de a crea lucruri mai desăvârșite și mai frumoase decât ar putea-o face omul cultivat, care este perceput ca un pervers.

Interesul, pentru lucrările artiștilor autodidacți, s-a manifestat la început ca antidot împotriva dispariției percepute a spiritului creativ. Prin diferitele sale manifestări din ultimul secol – de la arta naivă până la arta brută sau outsider art – paradigma artistului autoformat a servit ca depozitar al idealurilor de intensitate și autenticitate a expresiei. În privința acestei abordări apar însă două probleme semnificative: în primul rând se presupune că artiștii pregătiți în instituțiile artistice nu sunt capabili să dezvolte creativitate vizionară, iar în al doilea rând se denigrează în mod implicit conținutul spiritual ca fiind domeniul alienațiilor mintal și al neintegrărilor social.

„Necesitatea interioară”¹⁴⁹, despre care vorbea Wassily Kandinsky, este suplinită, în acest context, de căutări ezoterice, în scopul elevării spiritului artistului. „*Pictura este o artă, iar arta, în ansamblu, nu este un simplu mod de a crea fără scop lucruri care se pierd în gol, ci o forță cu finalități, trebuind să slujească dezvoltării și rafinării sufletului omenesc*”¹⁵⁰, susține Kandinsky.

Pe de altă parte, Kandinsky speră că, după o perioadă de schimbări radicale și frământări, aceste forțe dispartate vor da naștere, în cele din urmă, unei mărețe ere a spiritualului. Țelul său este de a crea un nou gen de artă monumentală adecvată acelei epoci. El consideră că există două modalități de a investi arta cu autenticitate spirituală: a) „realismul total” (pe care îl vede ca absența totală a artificului) și b) „abstracția totală” (ca fiind absența subiectului recognoscibil).¹⁵¹ Realismul total, teoretic vorbind, a fost reprezentat de naivi, cum ar fi Henri Rousseau, în vreme ce calea aleasă de Kandinsky a fost abstracția, deoarece promitea o renunțare la materialism mai eficientă.

Dacă nu toți artiștii, de început de secol XX, au fost pregătiți să meargă atât de departe ca și Kandinsky în renunțarea la reprezentationalism, toți artiștii moderni au împărtășit dorința de a revigora arta prin inventarea unui nou limbaj artistic, pictorial. Cu acest nou limbaj, vechile teme – indiferent dacă sunt mistice, religioase sau seculare – puteau fi văzute într-o altă lumină.

Anumite tendințe conflictuale mistice, care i-au caracterizat pe artiștii modernității și avangardei, se pot distinge inclusiv în conceptul nazist de „rasă pură”. Atât tendințele antifasciste, cât și cele anticomuniste, de după război, au

¹⁴⁹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 111.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 105.

alimentat o artă lipsită de conținut, percepută ca antiteză la arta figurativă a orientării de stânga din anii '20 și '30. Chiar dacă primii moderniști nu și-au ascuns preocupările pentru spiritual, faptul că ei au apelat la un limbaj formal esoteric a făcut ca spiritualismul lor să fie mai puțin înțeles de cei neinițiați. Artă abstractă, în special, presupunea o creație deschisă unei multitudini de interpretări, iar pe măsura progresului din secolul XX, aceste interpretări s-au depărtat de spiritual.

3.4. Considerente etice

Premodernitatea europeană, în toată evoluția ei istorică, este guvernată de eticile creștine, iar diferențele dintre etica catolică și cea protestantă au generat comportamente culturale și mentalități atât opuse, cât și complementare, explicând astfel dinamica specifică a modernității vestice, față de care modernitatea estică europeană devine alternativă și pentru că moștenește fundamental, dar nu exclusiv, etica ortodoxă, cu un ritm cultural și o filozofie a vieții de multe ori disjunctă sau pur și simplu paralelă față de etica protestantă sau față de cea catolică.

Filozofia iluministă însă presupune, deloc lipsită de optimism, că, între modelul creștin și modelul raționalist-critic, poate exista o continuitate logică, dacă iubirea de Dumnezeu, ca lege absolută iudeo-creștină, este exclusă din normele sociale, care organizează viața publică, și e poziționată în zona normelor opționale, de tip individual, care ordonează și controlează doar viața privată. Montaigne, Descartes, Montesquieu sau Immanuel Kant, de pildă, nu își imaginează o lume fără Dumnezeu, ci o lume al cărei centru viu nu mai este voința divină, ci voința omului.

De exemplu, Montaigne valorizează, în *Eseuri*, exclusiv sufletul în stare „să aleagă și să deosebească cu de la sine putere”¹⁵², revendicând autonomia rațiunii și a judecății individuale, împotriva oricărei tradiții sau memorii colective: „Dintre îndeletnicirile liberale, să începem cu cea care ne face liberi”¹⁵³. Libertatea conștiinței și exprimarea liberă a voinței, de care omul singur poate dispune, reprezintă nucleul eticii moderne propuse de iluminiști, a cărei substanță, de acum înainte, nu mai este creștină, ci umanistă.

Pico de la Mirandola, în *Demnitatea omului*, constituie un adevărat manifest al spiritului umanist, care anunță optimismul noii etici și aroganța autoritară a vizionarismului revoluționar, prin care omul modern va ocupa lumea, asumând-o inflexibil drept lume a sa, în care el însuși poate deveni tot ceea ce singur hotărăște. Putem, de aceea, să ne întoarcem la versiunea pe care acesta o dă mitului lui Prometeu ca la o proiecție emblematică a imaginarului etic modern.

¹⁵² Michel de Montaigne, *Essais*, PUF-Quadrige, Paris, 1992, vol. I, p. 150.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 159.

În textul lui Mirandola, Dumnezeu i se adresează omului astfel:

„Dacă nu ți-am dat, Adame, nici un loc hotărât, nici o înfățișare numai a ta, nici vreun dar numai al tău, este pentru ca să ai și să te bucuri după dorința și placul tău de locul și înfățișarea, și darurile pe care ți le vei fi dorit. Pentru celelalte animale, firea lor statornicită este ținută în frâu de legi prestabilite de noi: pe tine nu te ține în frâu nici o opreliște și doar propria ta judecată, căreia te-am încredințat, te va ajuta să îți statornicești firea. (...) Nu te-am făcut nici ființă cerească, nici ființă pământească, nici muritor, nici nemuritor, și asta spre a putea, înzestrat, ca să spui așa, cu puterea de dreaptă judecată și de mare cinstire, să te dai după o formă, tu însuși, să îți afli singur înfățișarea care ar putea să te mulțumească.”¹⁵⁴

Omul din relatarea mitică a lui Mirandola primește libertatea și autodeterminarea chiar de la Dumnezeu, iar această perspectivă asupra condiției umane joacă foarte bine rolul de liant între etica creștină secularizată și etica umanistă a modernității.

Cultul libertății individului și al autodeterminării conștiinței, orgoliul detașării față de orice altă voință decât cea proprie, încrederea în rațiunea umană, înstrăinarea față de orice expresie a rațiunii divine, asumarea dialogului cu Divinitatea de pe poziții de egalitate interogativ-critice, scepticismul, care respinge orice intervenție arbitrară în destinul omului, dincolo de limitele legilor fizice, subordonarea naturii cu toate formele ei de existență, credința în puterea și mai ales în responsabilitatea omului de a legitima singur formele de guvernare social-politică și de a construi legile obiective care dau cursul istoriei – toate sunt principii ordonatoare ale eticii umanist-iluministe, care modelează întreaga lume modernă și care dau conținutul a ceea ce numim azi om modern.

Secularizarea eticii creștine, adusă de iluminismul raționalist-critic, se exprimă efectiv prin excluderea iubirii de Dumnezeu, din lumea modernă, și înlocuirea întregului ei teritoriu prin iubirea aproapelui. Această a doua lege morală din mesajul creștin inspiră și legitimează principiile normative propuse de modernism, pentru a administra tot câmpul relațional al impactului dintre identitate și alteritate.

¹⁵⁴ Pico de la Mirandola, *De la dignité de l'homme*, Combas, Ed. de l'Éclat, 1993, pp. 7-9.

Capitolul II
ÎNTRE AVANGARDĂ ȘI POSTMODERNISM

1. AVANGARDA – CONCEPT ȘI PERSPECTIVE DE INTERPRETARE

1.1. Originea termenului și contextul cultural-politic

În eseu său din 1983, *Modernitatea – Un proiect incomplet*, Jürgen Habermas face remarci legate de avangardă, amintind încă o dată de proveniența militară a termenului:

„Modernitatea estetică este caracterizată de atitudini care își găsesc un punct comun de focalizare într-o conștiință temporală schimbată. Această conștiință temporală se exprimă prin metafore ca antegardă sau avangardă. Avangarda este înțeleasă aici ca o acțiune de invadare a unui teritoriu necunoscut, care se expune pericolelor conjuncturale, șochează pe toți cei întâlniți în cale și urmărește cucerirea unui viitor încă neocupat. Ea trebuie să se orienteze pe un teren, pe care nimeni nu pare să se fi aventurat încă.”¹

Referindu-se la rădăcinile militare ale noțiunii de avangardă artistică (orig. avant-garde), Habermas scoate în evidență modul în care prefixul acestei expresii nu se limitează doar la precedența temporală, ci și la cea spațială. Prefixul *avant* implicând astfel mișcarea grupului de armată aflat în fața restului de trupe.

Termenul *avant-garde* a fost pentru prima dată amintit în scrierile lui Henri de Saint-Simon, fost ofițer în armata revoluționară franceză. Viziunea lui, cu privire la reînnoirea societății, a fost centrată pe rolul avangardei tripartite, în care activează omul de știință, inginerul/tehnicianul și artistul, conlucrând la propagarea progresului și prosperității în cadrul societății. Considerat simplu propagandist al vederilor elaborate de ceilalți doi agenți ai avangardismului, artistului nu i s-a atribuit, la început, aceeași eficiență transformatoare, ca în trilogia lui Saint-Simon. În câțiva ani însă, artistul a fost promovat la același statut cu savantul și tehnicianul.²

Începând cu 1820, sub impulsul discipolilor lui Saint-Simon, s-a format, în Franța, o alianță între forțele politice și cele artistice, astfel că ecuația dintre

¹ Jürgen Habermas, “Modernity – An Incomplete Project”, în *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983, p. 5. (t.p.)

² Vezi Neil McWilliam, *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left 1830–1850*, Princeton: Princeton University Press, 1993.

progres și avangardă dobândește, în acest context, o formulare definitorie, și la fel concepția că progresul politic și cel artistic merg mână în mână. Eco-ul acestei credințe urma să se propage, de-a lungul secolului al XIX-lea, în scrierile utopice ale lui Charles Fourier și în discursul socio-anarhist al lui Pierre Paul Proudhon.

Avântul din spatele viziunii saint-simoniene era însă în contradicție cu separația dintre artă și politică sau dintre estetică și experiența cotidiană postulată în filozofia estetică a lui Kant sau Schiller, dominantă în contextul romantismului și, mai târziu, în concepțiile instituționalizate ale modernismului. Ca urmare, exista inițial o concurență între noțiunea de avangardă și concepția romantică, conform căreia artistul trebuia să fie independent de constrângerile sociale și politice (un promotor al dictonului „artă pentru artă”).

În cursul secolului al XIX-lea, paradigma artistului angajat interogării idealurilor politice, în practica lui artistică, era privită ca simplistă, iar arta cu un explicit conținut politic era socotită drept trădare a libertății artistice de expresie în fața exigențelor politice și a presiunilor sociale. Caracterul dominant al unui astfel de romantism, iar mai apoi idealurile moderniste, explică, în parte, de ce nu sunt „mari artiști saint-simoniști” în canoanele modernismului european.³

Între 1862 și 1864, Charles Baudelaire își planifica autobiografia sub tentativă de titlu *Mon Coeur mis à nu* (Inima mea dezvăluită). În notițele fragmentate ale acestei cărți, care n-a mai fost finalizată niciodată, Baudelaire scrie oarecum eliptic: „Despre preferința pasională a francezului pentru metafore militare. În această țară, orice metaforă poartă mustață.” După ce dă câteva exemple de metafore, el continuă cu un comentariu interesant, dar și evitat, în general, datorită izului xenofobic:

„Această slăbiciune pentru metaforele militare este un semn al naturilor nemilitante, dar care sunt făcute pentru disciplină – ca să spunem așa, pentru conformitate – naturi congenital domestice, belgiene, care pot gândi doar la unison.”⁴

Acest fragment, scris la momentul în care Manet își făcea intrarea în lumea artei pariziene, cu scandalurile expoziției din 1860, la care s-a prezentat cu *Olympia* și *Déjeuner sur l'herbe*, arată că, la acea vreme, termenul avangardă era încă strâns legat de practica literaturii (mai degrabă decât de cea a artelor vizuale), și considerat parte inextricabilă a angajamentului politic. Cei familiarizați cu criticile feministe ale tropilor evocând masculinitate (virilitate, dominație), ar putea fi

³ Neil McWilliam, *op. cit.*, pp. 116-22.

⁴ Charles Baudelaire, *My Heart Laid Bare and other Prose Writings* (c.1865), trad. Norman Cameron, introduced by Peter Quennell, New York: Vanguard Press, 1951, pp. 188-9. (t.p.) Fără îndoială, că aversiunea lui Baudelaire față de armată are legătură cu ura pe care o nutrea față de tatăl său vitreg, generalul Aupick. Vezi T. J. Clark, 1983, *More of the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves*, p. 141.

tentați să interpreteze denunțarea avangardei de către Baudelaire, ca pe „o metaforă cu mustață”, pe care francezii o prețuiesc, proiectând-o într-un protest vizionar împotriva masculinității avangardei militante.⁵

Ceea ce Baudelaire urmărește în domeniul militar, nu gravitează însă în jurul sexului (virilitatea armatei, testosteronul mustății etc.). Romanticii, ca el, disprețuiesc armata ca instituție care impune uniforme și conformitate. Pentru Baudelaire, o astfel de conformitate reprezintă numitorul comun dintre avangarda militară și cea militantă artistică. Mai departe, poetul corelează acest *esprit de corps* cu o formă congenitală de domesticare (un termen a cărui rădăcină latină *domus* poate implica mai mult decât sensul a ceva ce a fost îmblânzit, care nu mai este sălbatic, conferindu-i și conotația de casnic, aparținând unei sfere domestice populate din ce în ce mai mult de partea feminină, în timpul reformării granițelor dintre domeniul public și cel privat, în sec. XIX).

Remarcile lui Baudelaire articulează și o încadrare de gen ambiguă a termenului, în jurul referințelor spațiale. În opoziție cu asocierile curente, care îmbină avangarda cu atracția față de metropolă și cosmopolitanism, pentru Baudelaire, care a scris aceste notițe, în mijlocul autoexilării sale, deloc plăcute, în Bruxelles, avangarda nu pare a fi un fenomen al capitalei.⁶ În cadrul textului amintit, expresia „minți belgiene”, cu acest denunț al conformității și unisonului, servește două funcții. În primul rând, confirmă că avangarda, ca termen militar, se referea la acțiune în grup, un aspect al avangardei artistice neglijat de multe ori și chiar eliminat din istoria artei moderne, pentru a amplifica cultul originalității personale. Proliferarea manifestelor artistice, între 1886 și 1930, arată însă că avangarda a vizat acțiuni de grup, care au promovat și prescris o „formă colectivă de singularitate”.⁷ În al doilea rând, expresia în sine funcționează ca denumire surogat pentru burghezie. După cum observă Raymond Williams în *Politicile Modernismului*: „Burghezia reprezenta masa pe care artistul creativ trebuia fie să o ignore și să o izoleze, fie să o atace, să o ridiculizeze și să o șocheze tot mai mult.”⁸ Williams mai menționează că acest antagonism de clasă viza familia burgheză, care, deseori, „cu toate caracteristicile sale

⁵ Se pare că Duchamp cunoștea toate aceste aspecte, iar inițiativa lui de mai târziu, de a profana imaginea Mona Lisei, prin adăugarea mustății și a barbișonului, nu a fost deloc scoasă din context (n.n.).

⁶ Baudelaire a plecat la Bruxelles în speranța că va scăpa de creditori și va putea publica, fără să mai fie supus cenzurii, pe care o îndurase deja sub regimul celui de-al doilea imperiu. Dacă citim incriminările, pe care poetul le aduce Belgiei, în *Pauvre Belgique*, din 1864, observăm că acesta își vede țara autoexilului, ca pe un loc al resemnării.

⁷ Nathalie Heinich, “Les manifestes et l’avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier”, în *Le texte, l’œuvre, l’émotion*, Bruxelles: La lettre volée, 1994, p. 49.

⁸ Raymond Williams, *The Politics of the Avant-Garde. Against the New Conformists*, London and New York: Verso, 1989, p. 53. (t.p.)

cunoscute de proprietate și control, nu era în realitate decât o frază de acoperire pentru respingerea femeilor și copiilor, care îmbracă forma respingerii domesticului.”⁹

Perspectiva sfidătoare a lui Baudelaire, distanța dintre ceea ce aceasta propune și cariera pe care o face rațiunea avangardei ca factor metropolitan, este suficient pentru a ne convinge, că noțiunea de avangardă a fost, încă de la început, un termen contradictoriu și conflictual, niciodată general-considerat ca bastion al originalității sau metropolitismului. Cert este că avangarda nu a apărut ca termen original, dar a fost construită repetitiv într-o formă care să-i confere originalitate.

Prin anii '60, Baudelaire abandonează angajamentul politic făcut la sfârșitul anilor '40, pe când lupta cu insurgenții din timpul revoluției de la 1848. Istoricul de artă T. J. Clark pune oarecum în lumină resentimentul și suspiciunea poetului față de avangardă, atunci când ne amintește că avangarda și grupul boemilor (printre care se socotea și el) „*luptau în părți opuse ale baricadei din iunie; boemii alături de insurecție, iar avangarda cu forțele de ordine.*”¹⁰

În *Image of the People* (Imaginea poporului), o importantă scriere despre Gustave Courbet și revoluția de la 1848, Clark este extrem de critic față de noțiunea de avangardă, cu dubla ei expunere de istorie eroică și mișcare detașată de contextul literar și istoric.¹¹ Clark scrie despre lumea artei pariziene de la 1850, că era o lume în care

„a fi în avangardă nu era decât o variantă instituționalizată a acțiunii oricui. Era un fel de ritual de inițiere – o escală în tufșuri, apoi o revenire la statutul privilegiat pe care l-ai părăsit. Era o școală finală, o formă nerușinată de ascensiune socială. (...) Văzută în această lumină, adevărata istorie a avangardei este istoria celor care au ocolit-o, au ignorat-o și au respins-o; o istorie a discreției și a izolării; o istorie a fugii de avangardă și chiar de Paris.”¹²

Cu astfel de descrieri însă, Clark schimbă retrospectiv semnificația termenului, referindu-se clar la avangardă în forma predispusă la cristalizare, în versiunea formalistă a modernismului elaborată de influentul critic de artă, Clement Greenberg, în perioada postbelică.

Datorită motivării retroactive, lista lui Clark, cu artiștii din avangardă enumerați în *Image of the People*, înclină să-i favorizeze pe acei artiști care au reușit să evadeze din metropolă și din mediul ei artistic febril. Lista îi include pe Rimbaud, Stendhal, Lautréamont, Van Gogh și Cézanne, Clark susținând și cazul lui Millet, Daumier, Courbet și Baudelaire. Manet, care urma să ajungă

⁹ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 57. (t.p.)

¹⁰ T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London: Thames and Hudson, 1973, p. 14. (t.p.)

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² *Ibidem*, p. 14. (t.p.)

figura canonică a originilor moderne și a originalității artistice, în discursul formalist al avangardei, revizuit în secolul XX, nu figurează pe lista lui Clark la această categorie.¹³

Trebuie să precizăm, că în primele lui scrieri de factură marxistă asupra modernismului de la sfârșitul anilor '30 și începutul anilor '40, nici Greenberg nu era prea interesat de Manet. În articolul din 1939, *Avant-Garde and Kitsch*, Manet nu este menționat; eseul din 1940, *Towards a Newer Laocoon* (Către un nou Laocoon), îl numește pe Courbet, „*primul pictor adevărat al avangardei, iar pe Manet îl menționează o singură dată, accentuând modul în care acesta este indiferent față de subiectul lui.*”¹⁴ Greenberg tratează și motivele pentru care Manet abandonează modelajul sculptural tradițional, ca încercare de a găsi o soluție pentru problemele de medium. De aici înainte, avangarda, care, conform lui Greenberg, s-a desprins de conștiința istorică, făcându-și țel din protejarea culturii majore în fața industrializării, devalorizând producția și mercantilizarea culturală, va fi privită ca o tradiție, începând cu Manet interpretat în termeni formali.¹⁵

Reconsiderând dura caracterizare a lui Clark, Griselda Pollock, istoric de artă feminist de factură marxistă, se axează pe preocupările uzuale ale problemelor de clasă în discuție, elaborate de istoria artei sociale, pentru a se adresa „inițiativelor avangardei”, ca punct de polarizare a problemelor legate de sex și rasă.¹⁶ Pollock se concentrează asupra anilor 1888-1893, perioadă în care termenul avangardă nu devenise unul curent, care să desemneze noua artă, dar în care, după cum susține ea, condițiile instituționale, pentru noțiunea modernă de avangardă a secolului XX, erau întrunite. Ea analizează modul în care funcționează politica rasială și cea de sex, în *Manao Tupapau*, a lui Paul Gauguin, și în *Olympia* lui Manet.

¹³ Cu zece ani mai târziu, când Clark publică *Painting of Modern Life*, el se concentrează asupra lui Manet. Aici însă Clark analizează lucrările lui Manet după un cadru istoric mai larg, marcat socio-politic. Intenția lui Clark, de a lărgi contextul în care pot fi discutate operele lui Manet, nu a fost de a-i deprecia pe artiști, ci de a critica și respinge litania eroică și triumfătoare adresată lor de către modernism. Vezi T. J. Clark, 1984, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton: Princeton University Press.

¹⁴ Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch”, în *Pollock and after the Critical Debate*, ed. Francis Frascina, London: Harper and Row, 1985, pp. 21–33. Publicat pentru prima dată în *Partisan Review*, vol. 6, no. 5, 1939, p. 25. (t.p.)

¹⁵ Vezi comentariile lui T. J. Clark asupra depărțării lui de Greenberg, de troțkismul eliotic; expresie care captează sinteza elitismului conservator și radicalismul de stânga din retorica greenbergiană; T. J. Clark, 1983, „More of the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves,” în *Modernism and Modernity*, ed. Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut & David Solkin; Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, pp. 169–87. Pentru o analiză a modului în care s-a construit avangarda, în timpul războiului rece, vezi Serge Guilbaut, 1983, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, trad. Arthur Goldhammer, Chicago: Chicago University Press.

¹⁶ Vezi Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, London: Thames and Hudson, 1992.

Pollock consemnează că Gauguin, întorcându-se mândru din coloniile franceze, expune *Manao Tupapau*, în 1893, fiind singur expozant la galeria Durand Ruel din Paris, aceasta ca mod de a revendica un loc dominant în lumea artei metropolitane:

*„Inițiativa lui Gauguin este un exemplu tipic al strategiei avangardiste de referință, considerație și diferență, care pare a pune în scenă o formație tipic oedipiană: referință la Tatăl, considerație pentru locul lui răvnit și diferența, lovitura mortală, prin care locul lui este însușit sau uzurpat.”*¹⁷

După cum încearcă Pollock să demonstreze, acțiunea lui Gauguin, formularea diferenței lui estetice, ține de problema culorii. În timp ce Manet prezintă în *Olympia* o femeie albă și una neagră, aflate în timpul serviciului, în contextul modern și prozaic al industriei de prestări, modelul tahitian al lui Gauguin, în ciuda faptului că i se oferă patul avangardist al Olympiei, apare înspăimântat și superstițios, temător în fața spiritului morților; personajul este privat de orice specificitate istorică, fiind recuperat de un „discurs eurocentric, care trece de la negru la întunecat și de aici la moarte.”¹⁸

Astfel, diferența estetică în jocul avangardist al lui Gauguin provine dintr-o percepție a diferenței proiectate, de natură colonială, sexistă și rasială: o operațiune menținută de practicile avangardei de la început de secol XX, în măsura în care își asumă artefacte și coduri reprezentative din afara canonului european, cu scop de a-i submina și de a-i provoca tradițiile.

1.2. Avangarda și aversiunea față de frumos

Frumosul este unul dintre termenii cei mai schimbători și provocatori, care a constituit, în același timp, și baza multor conflicte în istoria artei. În mod tradițional, frumosul este reprezentat de ceea ce ne provoacă plăceri senzuale: dacă, atunci când vedem sau auzim ceva, simțurile noastre sunt cuprinse de plăcere, trebuie că suntem în compania frumosului. Frumosul însă nu este atât de simplu, ca fantezia captării lui imediate. Există o ierarhie de sensuri – dacă gustăm ceva plăcut este delicios, și nu frumos.

Sub modernismul avangardei artei europene de la sfârșitul secolului XIX-lea și începutul secolului XX, gustul apare ca inamic, iar frumosul devine suspect; avangarda, prin abordările ei artistice, a celebrat urâtul, brutul, cotidianul, obișnuitul – orice demers cultural care era împotriva noțiunii burgheze de proprietate și gust (adică, noțiunile a ceea ce este frumos). Acest gen de

¹⁷ Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 20. (t.p.)

¹⁸ *Ibidem*, p. 13. (t.p.)

modernism sfidează salonul. Adevărul și frumosul s-au aflat în raport dialectic, cel puțin de la mijlocul secolului al XIX-lea, și avem aici exemplul picturii moderne din spațiul european, impresionismul și fauvismul fiind cele mai evocative din acest punct de vedere.

La salonul parizian din 1865, *Olympia* lui Manet a fost aspru criticată de toți (mai puțin de prietenul său Baudelaire) ca fiind grotescă, ștearsă și nefrumoasă, ca o anti-odaliscă.¹⁹ Pentru că el, artistul, a îndrăznit să spună „adevărul” despre cultura contemporană a Parisului, ea, figura din tablou, a fost declarată urâtă. Și, dacă figura din imagine este urâtă, atunci arta, care este adevărată și măreață, ar aprecia astfel tendința avangardistă. Așteptările de la începutul secolului al XIX-lea, cum că opera de artă ar trebui „să ne încânte, nu pentru că este atât de naturală, ci pentru că a fost făcută atât de naturală”, nu se mai aplică.²⁰ Arta nu trebuie să încânte, ci să uluiască, să provoace și să dezguste, iar „naturalismul” a fost prețul imediat plătit pentru această nouă atitudine.

Dacă artificul și lumea cosmetizată a aparențelor sunt de partea femininului, atunci noua artă de avangardă își asumă ornamentația masculinității. Prin renunțarea la mimesis și frumos, acest gen de artă renunță și la poziția privilegiată a spectatorului și la plăcerea imediată pe care acesta o putea experimenta cândva. Orice reziduu al proximității, asociat cândva cu înțelegerea frumosului de către privitor, mai rămâne prezent doar în punctul de vedere al artistului. Adică, adevărul se situează în calea artistului spre lumea reală și în goana surdă după experiențe, care să ducă la apariția operei de artă. Finețuri ca mimesisul, frumosul sau contemplația, nu mai au loc în noua economie a abordării artistice. Ca atare, această trecere, de la punctul de vedere al consumatorului burghez la cel al producătorului boem, complică relațiile de schimburi și servicii într-un mod care continuă în secolul XX, în sensul privilegierii intenției și sensibilității artistice.

1.3. Avangardă, represiune și originalitate

Avant-Garde, substantiv: cuvânt francez cu sensul de antegardă, utilizat pentru a descrie arta sau artiștii care se depărtează de linia tradițională acceptată sau de normele academice, pentru a explora tehnici sau concepte, într-un mod original.²¹

¹⁹ Vezi T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, op. cit.

²⁰ Hegel, „Art, Nature, Freedom”, în *Aesthetics*, ed. Susan Feagin & Patrick Maynard, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 195. (t.p.)

²¹ David Piper, *A Dictionary of Art and Artists*, London and Glasgow: Collins, 1988, p. 30.

De asemenea, mai înseamnă și „*artiștii, indiferent dacă din domeniul literar, vizual sau muzical, ale căror lucrări sunt neconvenționale și experimentale. Se referă însă și la lucrări în sine.*”²²

Termen care descrie arta ce se depărtează de normă într-o formă originală sau experimentală.²³

Definițiile din dicționarele de artă insistă în prezentarea originalității și inovației, ca fiind cele mai constante caracteristici ale avangardei. Aceste valori figurează printre cele mai optimiste credințe atașate termenului, care sub această formă este mult mai emblematic decât o concepție înțeleasă ca direcție de progres, ca o accelerare a istoriei artei, prin multiple rupturi și mișcări, sau ca strategie defensivă împotriva răspândirii industriei culturale. Credința în originalitate și inovație este, de fapt, prezentă în toate aspectele prezentate. Din păcate însă, pentru o credință ancorată într-o lexicologie de artă stabilă, originalitatea și inovația nu supraviețuiesc nelezate.

Pe la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, în SUA, pe lângă mișcările de revoltă cauzate de problema drepturilor civile și alte mișcări, care vizau problema identității și grozăviile războiului din Vietnam, mulți artiști au încercat să revitalizeze legătura dintre producția de artă și problemele politice presante, denunțând noțiunea de avangardă formalistă a lui Greenberg, care ajunsese dominantă.

Teoreticienii și artiștii de factură feministă au început să abordeze ca atare teoria avangardei. Privind la reprezentările femeilor produse de pictorii avangardiști de la începutul secolului XX, istoricul de artă, Carol Duncan, arată cum foviștii, cubiștii și expresioniștii germani, au redat deseori modelele feminine, ca „ființe lipsite de putere și subjugate sexual”.²⁴ Duncan a evidențiat modul în care istoria artei a pus constant accentul pe anumite calități, în evaluarea avangardei, în defavoarea altora asociate cu femininul, „*O idee este evidențiată în mod deosebit: faptul că avangarda rezidă într-o mulțime de momente ale libertății artistice individuale, o libertate oglindită în capacitatea de inovație a artistului.*”²⁵ Pentru cazul în care această preocupare a ei ar putea fi privită ca bine intenționată, dar anacronică, ea amintește că:

²² Julia Ehresmann, *The Pocket Dictionary of Art Terms*, 2nd rev. edn. Boston: New York Graphic Society, termenul avant-gard, 1979. (t.p.)

²³ Ralph Meyer, *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, New York: Thomas Crowell Company, 1969, p. 25.

²⁴ Carol Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, în *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, ed. Norma Broude & Mary D. Garrard, New York: Harper and Row, 1982, p. 293.

²⁵ *Ibidem*, p. 294. (t.p.)

„Aceeși eră care i-a produs pe Freud, Picasso și D. H. Lawrence (...) se apăra, în același timp, de prima provocare feministă din istorie (mișcarea sufragetelor era ajunsă la apogeu). N-au mai existat niciodată condiții tehnologice și sociale atât de favorabile ideii de extindere a idealurilor democratice și liberal-umaniste înspre femei.”²⁶

În cele din urmă, Duncan susține că, în timp ce avangarda este apreciată ca întrupare a valorilor progresiste, pictorii avangardiști „*dau glas uneia dintre cele mai reacționare etape ale istoriei sexismului.*”²⁷ În realitate, Duncan indică un aspect care poate fi privit ca o fractură în idealul saint-simonit al unei alianțe dintre avangarda politică și cea artistică, care amândouă ținesc idealuri ale progresului social. Un gen de fractură care ar putea fi detectată, de exemplu, în convergența ideologică a futurismului și fascismului lui Filippo Marinetti din anii '20. Duncan se grăbește să acuze tendința istoricilor de artă de a susține mitul inovației și de a utiliza noțiunea ca paravan pentru camuflarea perpetuării unui joc bine stabilit, care implică precedența istorică în invenții formale, o narațiune a unor indivizi remarcabili și o litanie de lucrări *seminale* (respectiv, lucrări făcute de bărbați albi, declarați artiști avangardiști). Dacă însă ea interoghează o mulțumire de sine reacționară, prin promovarea valorilor inovației, înainte de a stabili noțiunea ca parte a unei mitologii, înseamnă atunci că nu pune radicalmente problema inovației ca nucleu al practicilor avangardei. Proiectul critic al postmodernismului va trata cu mai multă profunzime aceste chestiuni.

În esul ei din 1981, *The Originality of the Avant-Garde* (Originalitatea avangardei), istoricul american de artă, Rosalind Krauss, afirmă că, în obsesia ei pentru origini, originale și originalitate, avangarda își reprimă corolarul, și anume repetiția. Kraus declară:

„Dacă noțiunea în sine a avangardei, poate fi considerată o funcție a discursului despre originalitate, practica reală a artei de avangardă caută să dezvăluie faptul, că originalitatea este o asumare funcțională care apare pe fondul repetiției și recurenței.”²⁸

Demonstrația ei începe cu o problemă ridicată de o reproducere din 1978 a *Porților iadului*, o sculptură pe care Auguste Rodin a lăsat-o neterminată, îndreptându-se apoi spre rețea, ca figură de stil pentru pictura modernă, care poate doar să fie repetată, și spre categoria pitorescului, în al cărui context copia este condiția de bază a originalului.

²⁶ *Ibidem*, p. 308. (t.p.)

²⁷ *Ibidem*. (t.p.)

²⁸ Rosalind Krauss, “The Originality of The Avant-Garde”, în *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1986, p.157. (t.p.)

Eseul lui Krauss a apărut la începutul anilor '80, într-un moment în care lumea artei din New York se afla în conflict – context în care reprezentările gestuale ale picturii neoexpresioniste se aflau în poziții antagoniste față de curentul alegorist al abordării artei prin utilizarea materialelor reproductibile și prin tehnicile de reproducere caracteristice mass-mediei.²⁹ Tot în aceeași perioadă, Walter Benjamin este considerat emblematic pentru teoria critică, apărând ca figură inițiatore a proiectului postmodernist de rescriere a istoriei modernismului.³⁰ Eseul lui Benjamin din 1936, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Opera de artă în era reproducerii mecanice), a ajuns pentru discursul postmodernist un antidot la aproape contemporanul *Avangardă și Kitsch*, a lui Greenberg. Insistența perceptivă a lui Benjamin îndreptată spre mutația provocată de noile tehnologii (fotografia, filmul) și consecințele lor asupra concepției dominante despre autenticitatea operei de artă, se află în opoziție radicală față de teoria lui Greenberg, care susține că avangarda trebuie să se opună imaginilor lipsite de valoare ale producției de masă și mercantilizării culturii, susținând, în același timp, că „kitsch-ul este mecanic”.³¹

În analiza ei asupra reprimării repetiției și culturii de masă caracteristice avangardei, Krauss nu redă cu exactitate conceptul ei asupra mișcării, ci folosește termenul, mai mult sau mai puțin, ca sinonim al permutației radicale a modernismului. În textul ei, cu nuanțe structuraliste, nu se exprimă cu claritate vreun sens al istoricității fenomenului. Ea menține pentru avangardă implicit cronologia lui Greenberg, chiar dacă se eschivează de la vederile lui negative asupra Dadaismului, Suprarealismului și Constructivismului.

Regândirea dialecticii ascunse dintre cultura de masă și avangardă este explorată de Andreas Huyssen în cartea lui din 1986, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (După marea diviziune: modernism, cultură de masă, postmodernism).³² Huyssen observă aici cum a fost produsă cultura de masă, ca revers feminin al culturii de avangardă, în special în tradiția Școlii de la Frankfurt a lui Theodor Adorno și Max Horkheimer, ale căror idei despre industria culturală a mass-mediei sunt apropiate în spirit noțiunii de kitsch a lui Greenberg, ca substrat devalorizat al artei majore.³³ Cartea lui Huyssen a avut o influență majoră în

²⁹ Benjamin Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art” în *Artforum*, vol. 21, no. 1, September, 1982, pp. 43-56.

³⁰ Caroline Jones, “La politique de Greenberg et le discours postmoderniste”, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos. 45-46, 1993, pp. 105-37.

³¹ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, *op. cit.*, pp. 21-33.

³² Andreas Huyssen, “The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the Seventies”, în *New German Critique*, no. 22, Winter, 1986, pp. 160-78. Ca mecanism defensiv, reprimarea nu implică diferența, ci, ca și construirea unei alterități și a unui alter-ego, este alimentată de afectele unei atracții sau unei repulsii inacceptabile.

³³ Vezi Theodor Adorno & Max Horkheimer, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, în *Dialectic of Enlightenment*, New York: Herder and Herder, 1972.

articularea unei critici feministe referitoare la ierarhii, cum este apelul la presupuneri în funcție de sex, care pune arta majoră produsă de avangardă în opoziție cu o cultură de masă feminizată și lipsită de valoare, îmbrățișată, în schimb, de un postmodernism potențialmente feminin sau feminist.³⁴

Prin intermediul unor lucrări ale unor activiste feministe, cum este Carol Duncan sau Caroline Jones, s-a dovedit că în criticismul lui Greenberg transpar metafore sexiste, care privilegiază virilitatea artei de avangardă. Dar, în scrierile lui, apar și subtilități mai puțin cunoscute. De exemplu, în 1946, Greenberg face o relatare pentru un periodic francez, *Les Temps modernes*, editat de Jean-Paul Sartre, în care vorbește despre calea întortocheată pe care a luat-o avangarda, pornind din Franța, în perioada avangardei eroice din perioada Primului Război Mondial, și ajungând în SUA, în perioada de după cel de-Al Doilea Război Mondial.³⁵ El vrea să spună prin aceasta, că radicalitatea artei avangardiste franceze a ajuns în SUA urmând traseul calului troian al avangardismului german, o formă radicală de practică artistică, mai sentimentală și mai expresivă și, în consecință, mai puțin amenințătoare. Prin această mediere, avangardismul se apropia mai mult de „*acea tendință spre minuscul, spre delicat, spre senzorial și accesoriu, atât de caracteristic părții feminine a temperamentului american*”.³⁶

În cele din urmă, Greenberg sugerează că avangardismul a reușit să pătrundă pe pământ american în travesti. El concludă, deloc optimist:

*„Incapacitatea noastră de a produce artă majoră în America secolului XX provine, cred, din aversiunea față de acceptarea sau producerea unui pozitivism estetic. (...) În timp ce în Franța, materialistii și scepticii plini de energie s-au exprimat în special prin artă, la noi, s-au limitat la afaceri, politică, filosofie și știință, abandonând arta în seama vizionarilor mediocri, creduli, trecuți și demodați.”*³⁷

Acest punct de vedere, deși surprinzător (și efemer, de vreme ce Greenberg urma să redobândească încrederea în viitorul avangardei americane, prin 1948), impută situația compromisă, a avangardei din SUA, gustului corupt al audienței sexiste, al cărei gust de domnișoară bătrână pentru kitsch, amenință chiar supraviețuirea artei moderne de avangardă. Această ierarhie opozițională, între tineri artiști de avangardă, implicit masculi și virili, și femei trecute iubitoare de kitsch, este predicată pe bază sexistă, dar și de vârstă, fapt ce relevă problema structurală a rupturii constante și a întineririi intenționate în cadrul dinamicii accelerate a avangardei.

³⁴ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 18-21.

³⁵ Clement Greenberg, “L’art américain au XXe siècle”, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, nos. 45-6, Fall/Winter, 1993, pp. 5-12.

³⁶ *Ibidem*, p. 9. (t.p.)

³⁷ *Ibidem*, p. 12. (t.p.)

În ciuda apelului lui Greenberg, ca avangarda să se retragă într-un turn de fildeș pentru a evita invazia culturii de masă, intervenția lui rămâne problematică, atât din cauză că o astfel de izolare este nesustenabilă, cât și pentru faptul că descrierea modului de articulare a termenilor, major și minor, în arta și cultura contemporană, s-a dovedit eronată. Întotdeauna a existat o relație poroasă între cultura de masă și avangardă, deși negată deseori.³⁸ Această relație poroasă este denumită de Huyssen „dialectica ascunsă” a modernismului. Revenind la termenii evocați de Benjamin, în eseu mai sus amintit, el admite, în cadrul acestei dialectici ascunse, rolul tehnologiilor de reproducere aflate în curs de dezvoltare:

„Nici un alt factor nu a influențat apariția noii arte de avangardă, așa cum a făcut-o tehnologia. (...) Invația tehnologiei asupra materialului din care este alcătuit obiectul de artă și ceea ce s-ar putea numi fără rețineri imaginație tehnologică, poate fi captat cel mai bine în practica artistică, cum este colajul, asamblarea, montajul și fotomontajul; ea își găsește împlinirea supremă în fotografie și film, forme de artă, care nu doar că pot fi reproduse, ci sunt, de fapt, create pentru reproductibilitate.”³⁹

Relația avangardei cu repetiția însă, nu poate fi redusă la această imaginație tehnologică. Deoarece, repetiția nu este doar ceva la care avangarda face apel pe măsură ce întâlnește tehnologia, ci reprezintă și mijlocul prin care aceasta s-a menținut. Avangarda nu este privită doar ca cea ce utilizează materiale reproductibile, promovând lucrarea de artă care se poate reproduce, ci este de asemenea acuzată de repetarea ei prin logica reproducerii. Iar aici avem a face cu impactul *Teoriei avangardei*, a lui Peter Bürger.⁴⁰

1.4. Teoria avangardei

Cartea lui Bürger a fost tradusă în engleză în 1984, cu zece ani mai târziu decât publicarea inițială în limba germană. Până la apariția scrierii lui în engleză, cea mai influentă teorie a avangardei a fost a lui Renato Poggioli, publicată inițial

³⁸ Vezi Thomas Crow, “Modernism and Mass Culture in the Visual Art”, în *Modernism and Modernity*, ed. Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut & David Solkin, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983. Crow face o excepțională analiză a relației dialectice dintre cultura minoră și cea majoră, demonstrând, că încă de la început, avangarda artistică „a lucrat cu materiale degradate provenite din industria capitalistă” (p. 215), el arată însă cum această apropiere era în general redusă la un schimb unilateral, care confirmă, pur și simplu, caracterul auxiliar al culturii de masă, subliniind de asemenea rolul avangardei, „ca domeniu de cercetare și dezvoltare a culturii industriale”, amintindu-ne că „a fost doar o chestiune de câțiva ani, până când viziunea impresionistă asupra spațiilor de divertisment comercială, să devină reclama lucrului în sine...” (p. 253)

³⁹ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 9. (t.p.)

⁴⁰ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

în 1962 și tradusă în engleză în 1968.⁴¹ Poggioli a conștientizat dimensiunile sociale ale avangardei, însă insistența lui susținută asupra rolului romantismului, ca o condiție a posibilității acesteia, a diluat conceptul, până la punctul în care și-a pierdut orice legătură istorică cu ascensiunea capitalismului industrial și statutul dominant al burgheziei, în politica secolului al XIX-lea. A fost de asemenea diminuată problema funcției intenționate a avangardei (respectiv transformarea societății și combaterea valorilor burgheze).

Prezentarea conceptului la Poggioli a fost astfel limitată la o tipologie a tendințelor cvazi-psihologice care au inspirat proiectul avangardei: activism, antagonism, nihilism și agonism. Primul apără agitația gratuită și oarbă, „*adevărata bucurie a dinamismului*”⁴²; al doilea are la bază o atitudine concentrată opozitivă, iar ținta poate varia (de la societatea burgheză până la tradiția academică sau o avangardă anterioară); al treilea reprezintă un impuls de negare și distrugere a tuturor convențiilor și barierelor; iar al patrulea implică o disponibilitate pentru autoruinare, „*un sacrificiu necunoscut și obscur, pentru succesul mișcărilor viitoare*”⁴³, prin aceasta, înclinându-se în fața toposului avangardei.

Spre deosebire de Poggioli, Bürger definește concis avangarda, ca fiind ultima dintre cele trei faze ale dezvoltării istoriei artei, în cadrul societății burgheze.⁴⁴ Conform acestei opinii, în secolul al XVIII-lea, a avut loc o autonomizare relativă a sferei estetice, provocată de întreruperea legăturii economice dintre patroni și artiști, o întrerupere, care i-a adus pe aceștia din urmă sub presiunea anonimă a economiei de piață. Acest clivaj însă nu a compromis imediat capacitatea și dispoziția artei de a reflecta asupra societății, și nici nu a impus ficțiunea autonomiei estetice. Doar mai târziu, pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu apariția simbolismului, acest proces de autonomizare intră într-o fază autotelică, pe care Bürger o numește esteticism, în cadrul căruia arta urmărește o problemă formală, ca scop în sine, iar prin aceasta își pierde legătura și relevanța socială.

Odată cu apariția mișcărilor din timpul și de după Primul Război Mondial, cum a fost Dada, Suprarealismul sau *proiectul productivist* din Uniunea Sovietică, venirea avangardei istorice, după cum o numește Bürger, marchează a treia fază a acestui proces. El consideră aceste mișcări animate de misiunea deliberată de a desființa granițele dintre artă și viața cotidiană, de a ataca instituția artei și de stabili

⁴¹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1968.

⁴² *Ibidem*, p. 25.

⁴³ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁴ Peter Bürger, *op. cit.*, x–xv.

autonomia artistică, pe care o promovează și o consideră posibilă.⁴⁵ În concepția lui Bürger, avangarda suferă fără îndoială o ruptură, deoarece face o cotitură de 180 de grade de la relația cu esteticismul, fără a mai prelungi falsa autonomie artistică înrădăcinată în primele două faze ale acestei cronologii istorice.

Avangarda lui Bürger este astfel situată într-o perioadă mult mai îngustă, în al doilea deceniu al secolului XX, și este caracterizată de funcția ei socială – critica instituției de artă – care este cât de antagonistă se poate față de scopul avangardei definit de Greenberg: de a combate kitsch-ul, printr-o tradiție formalistă modernă a culturii elitiste, care se bazează în special pe conservarea instituției de artă. Mai mult, avangarda lui Bürger este conturată tocmai de acele practici, excluse din panteonul mișcării greenbergiene, pe motiv că sunt, precum Constructivismul și Productivismul, compromise de un proiect politic; ca Dada, preocupate de limitele poroase dintre artă și viața practică sau ca Suprerealismul, dependent de considerente literare exterioare ontologiei mediului.

Impactul tezei bürgeriene asupra discursului critic american în artele vizuale are, fără îndoială, legătură cu publicarea lui, coincidentă, în cursul desfășurării dezbaterii asupra postmodernismului, de la începutul și până la mijlocul anilor '80. În timp ce articularea modernismului și postmodernismului constituia deja o chestiune conturată în literatură și arhitectură, încă din anii '60, pe scena artelor vizuale, chiar și în anii '80, încă mai era o polemică vie, mai ales în New York, deoarece creșterea economică pare că a readus la viață o piață de artă, promovând o listă de reveniri reacționare: întoarcerea la practicile tradiționale (mediumul picturii), formatele (pictura de dimensiuni mari) și noțiunile (stilul distinctiv, artistul eroinic). Într-un astfel de context, teoria lui Bürger părea atât stimulată, cât și provocatoare. A fost stimulată în măsura în care a reconferit avangardei dimensiunea politică, într-un moment în care activismul⁴⁶ constituia un important proiect al producției artistice în SUA. Prin această teorie, a fost consolidată și relevanța contribuțiilor critice ale lui Walter Benjamin: deschiderea lui pentru opera de artă reproductibilă; acceptarea lucidă a mediilor tehnologice și conceptele lui de ruină și alegorie.

Concepția lui Bürger este în consonanță și cu proiectul postmodernist, înțeles nu doar ca o ieșire terminală din modernism, ci ca o rescriere a originilor sale, care va constitui o provocare pentru cronologia oficială și pentru rațiunile formaliste greenbergiene.

⁴⁵ De remarcat, că această concepție a lui Bürger șterge cu totul punctul mitic de ruptură a avangardei moderne, plasat pe la mijlocul secolului al XIX-lea, sub emblema Manet.

⁴⁶ Activismul este singura dintre cele patru tendințe ale lui Poggioli, pe care noțiunea de avangardă a lui Bürger pare să o valideze.

Pe de altă parte însă, concepția lui Bürger se dovedește provocatoare pentru discursul postmodernist. Ea prezintă evoluția avangardei ca pe o istorie monolitică, lineară și maniheistă, în tocmai momentul în care astfel de practici deveniseră suspecte, după cum caracterizează Jean-François Lyotard condiția postmodernă, ca una în care marile narațiuni și-au pierdut puterea de legitimare.⁴⁷ Mai mult, relatarea lui Bürger se disociază cu totul de ceea ce el numea neoavangardă, denumire inventată de el pentru a descrie urmările practicilor dadaiste din anii '50 și '60, în Europa și America. El găsește condamnable aceste practici, în care nu vede decât o repetiție neputincioasă și grotescă a strategiilor avangardei istorice. Neoavangarda confirmă repetitivitatea și subliniază tragicul eșec al avangardei istorice, de a critica și chiar de a răsturna instituțiile artistice – o greșeală pe care Bürger o vede susținută de aportul necritic al practicilor, de la sfârșitul secolului XX, adus de artiști, precum Andy Warhol cu mișcarea pop-art, care vizau exact aceleași instituții.

1.5. Avangardă și neoavangardă

Unul dintre cele mai ambițioase răspunsuri la teoria lui Bürger, a fost formulat de istoricul de artă Hal Foster, în eseul din 1994, *What's Neo about the Neo Avant-garde?* (Ce este nou în neoavangardă?), republicat doi mai târziu într-o versiune modificată, denumită *Who's Afraid of the Neo-Avant-Gard?* (Cui îi este teamă de neoavangardă?) Căutând să regândească caracterul efemer, tendințele narrative și realizările avangardei, Foster localizează, într-un mod impecabil, scăpările din construcția lui Bürger: o neglijare a artei contemporane și, cel mai important, o concepție asupra avangardei istorice atât ca punct culminant al unei perspective lineare evolutive a istoriei artei, cât și ca punct al originii absolute, în raport cu care toată producția culturală ulterioară apare repetitiv și lipsită de conținut. Astfel, Bürger furnizează propriul lui gen de cult al originilor și originalității, iar Foster expune cu iscusință romantismul atotpătrunzător al viziunii lui eroice. Doar prin repetiție, prin producerea unei alte traume, subiectul este capabil să proceseze și să înțeleagă trauma inițială.

Studiul lui Foster asupra neoavangardei utilizează noțiunea psihanalitică a acțiunii întârziate, conform căreia producerea completă a unei traume este întotdeauna amânată.⁴⁸ Doar prin repetiție, prin producerea unei traume secunde,

⁴⁷ Vezi Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington & Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Cartea a fost publicată inițial în Franța, în 1979, fiind publicată în engleză de aceeași editură, care a publicat și *Teoria Avangardei*, a lui Bürger, în același an.

⁴⁸ Jean Laplanche, *New Foundations of Psychoanalysis*, trad. David Macey, Oxford: Blackwell, 1989, p. 88.

subiectul este capabil de a procesa și înțelege trauma inițială, în general reprimată. O astfel de abordare a avangardei reprezintă o schimbare semnificativă în istoriografia conceptului: se centrează pe temporalitatea unei acțiuni întârziate, mai degrabă decât pe acțiunea spațială și diferențială cuprinsă în teoria de gambit a avangardei.

Apelul făcut de Foster la psihanaliză, pentru a complica temporalitatea avangardei, face parte din dialogul lui cu istoricul de artă Benjamin Buchloh, un critic asociat, ca și Foster, la revista *October*.⁴⁹ În eseu din 1986, despre practica reiterativă a monocromiei, Buchloh propune o explicație freudiană a repetiției, în practicile neoavangardei.⁵⁰ El vede repetiția ca pe un semn al autenticității neoavangardei, în măsura în care funcționează ca simptom al renegării și represiunii instituționale impuse avangardei istorice, de-a lungul anilor '30, de către regimurile totalitare, cum a fost Al Treilea Reich în Germania sau programul stalinist din Uniunea Sovietică.

Având în vedere discuția lui Buchloh despre seria de trei opere monocrome a lui Alexander Rodchenko, din 1921 (fiecare făcută în una din cele trei culori primare), Foster insistă asupra clivajului dintre ceea ce artiștii avangardei istorice au pretins că au făcut și ceea ce au realizat în realitate, nuanță trecută cu vederea de Bürger. El susține că Rodchenko nu a pus capăt picturii cu seria lui, ci doar a demonstrat convenționalitatea picturii ca medium. Marcel Duchamp a făcut același lucru în raport cu categoria artei, atunci când a intenționat să expună *Pisoarul*, sub denumirea de *Fântâna*, cu semnătura R. Mutt. Foster însă insistă, că în niciunul din cazuri

„nu s-a demonstrat ceva explicit cu privire la instituție”, pentru că „statutul modern al picturii, ca fabricat-pentru-expoziție, este păstrat de monocromie (...), iar relația muzeu-galerie rămâne neafectată de readymade.”⁵¹

Chiar dacă s-ar putea argumenta, că această critică a convenționalității a fost percepută sau cel puțin receptată ca o potențială amenințare la adresa instituției de artă, există antecedente care se contrapun.⁵²

⁴⁹ Vezi Benjamin Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde”, *Art in America*, vol. 72, no. 10, 1984, pp. 19-21.

⁵⁰ Benjamin Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”, în *October*, no. 37, 1986, pp. 41-52.

⁵¹ Hal Foster, “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?”, în *The Return of the Real*, Cambridge and London: MIT Press, 1996, pp. 17-20. (O versiune precedentă a acestui eseu a apărut sub titlul: “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?” în *October*, vol. 70, 1994, pp. 5-17, 20.) (t.p.)

⁵² Avem cazul din 1911, când *Mona Lisa* lui Da Vinci a fost furată de la Luvru, pe vremea experimentelor cubiste cu introducerea anumitor coduri de reprezentare pictorială, furtul a rezultat cu un mare număr de vizitatori, care stăteau la coadă nerăbdători să vadă locul gol de pe peretele muzeului; Pablo Picasso și Guillaume Apollinaire, care apăra cubismul, au fost pur și simplu suspectați de faptă, ca și cum radicalitatea mișcării cubiste putea fi cu ușurință asimilată unei infracțiuni propriu-zise împotriva instituției de artă.

Foster corectează modelul dualistic al lui Bürger, prin introducerea celui de-al treilea moment în desfășurarea avangardelor. El împarte neoavangarda în două faze: prima în anii '50, care recuperează avangarda istorică și în special practicile dadaiste, iar a doua din anii '60 înainte, care critică operațiunea prin care prima neoavangardă a transformat avangarda într-o instituție. Celei de-a doua neoavangarde îi revine rolul de a extinde critica convențiilor, transformând-o într-o investigație asupra instituției de artă. Astfel, proiectul avangardei istorice „*intră în vigoare pentru prima dată – o primă dată care, din nou, teoretic nu cunoaște sfârșit*”.⁵³ Ținând cont de această afirmație, trebuie să observăm că proiectul lui Foster este străbătut de un val deconstructivist, redat mai clar de un citat al filozofului francez, Jacques Derrida: „*Astfel, apare amânarea, care este de la început*”.⁵⁴

Modul în care Foster interpretează rolul acțiunii întârziate în temporalitatea avangardei, este însă în asonanță cu estetica receptării a lui Hans Robert Jauss⁵⁵, un model de analiză literară care se referă la procesul amânat fără încetare, prin care practicile artistice sunt, din punct de vedere istoric, redefinite. Foster admite acest lucru, atunci când întreabă: „*A apărut Duchamp ca Duchamp? Bineînțeles că nu. (...) Statutul lui Duchamp (...) este un efect retroactiv al nenumăratelor reacții artistice și studii critice.*”⁵⁶ Apariția lui Duchamp, ca figură emblematică pentru arta de avangardă a secolului XX, a fost lămurită de rolul pivotal pe care artistul și l-a asumat treptat, într-o serie lungă de mutații paradigmatică: lucrările neo-dada ale lui Jasper Johns și Robert Rauschenberg din anii '50; categoria indecșilor analizată în *Note la index* (Notes on the index), de la sfârșitul anilor '70;⁵⁷ și, mult mai recent, în redefinirea judecății artistice, în *Kant after Duchamp*⁵⁸ sau în modelul critic propus de Amelia Jones în *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp* (Postmodernismul și fabricarea lui Marcel Duchamp).⁵⁹

Foster este una dintre vocile care încearcă să salveze valoarea și validitatea avangardei, pentru producția culturală contemporană, în timp ce pentru Krauss, discursul avangardei este cel al unui proiect modernist; poate surprinzător, dacă ținem cont de înclinațiile ei trecute spre structuralism, ea consideră noțiunea din punct de vedere cronologic, mai degrabă decât ca o structură sau set de strategii, care se schimbă în funcție de contextul istoric. Buchloh, în ciuda criticii sale lucide asupra teoriei lui Bürger, consideră de

⁵³ Hal Foster, *op. cit.*, p. 32. (t.p.)

⁵⁴ *Ibidem.* (t.p.)

⁵⁵ Vezi Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

⁵⁶ Hal Foster, *op. cit.*, p. 8. (t.p.)

⁵⁷ Rosalind Krauss, “Notes on the Index”, *October*, no. 3, 1977, pp. 66-81.

⁵⁸ Vezi Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge and London: MIT Press, 1996.

⁵⁹ Vezi Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, *op. cit.*

asemenea, că proiectul avangardei este supus eșecului, pentru că face apel la contradicții sociale ireconciliabile.⁶⁰ Foster însă evită să privească avangarda ca pe o aporie, insistând asupra dimensiunilor sale utopice: el ia în considerare tensiunile dintre incapacitatea structurală a avangardei de a produce schimbare și eficiență oblică și cadrul de performanță a rezoluției sale de a încerca ceea ce nu poate fi făcut.

Studiul lui Foster asupra avangardei se distinge în istoriografia recentă a noțiunii, predominând, în general, în fața categoriilor lui Poggioli, de activism și agonism. Agonismul, care evocă eșecurile și greșelile avangardei istorice într-o manieră obsesivă, este un topos care provine din terminologia dadaistă, vizând abolirea culturii și creației, conform cărții lui Paul Mann, *The Teory-Death of the Avant-Garde* (Moartea teoriei avangardei), publicată în 1989. Autorul este înrădăcinat în textura conceptului, datorită convingerii marxiste, că arta și cultura sunt elemente secundare în transformarea societății. De vreme ce marxismul a fost acela care a inspirat majoritatea discursurilor ce au conturat noțiunea de avangardă (începând cu Școala de la Frankfurt și până la istoria socială a artei a lui T. J. Clark), puțini istorici și critici ai mișcării avangardiste au susținut, ca Foster, relevanța actuală a noțiunii.⁶¹ Dar caracterizarea avangardei contemporane, făcută de Foster, nu se bazează pe aceeași atitudine opozițională inerentă activismului avangardei timpurii. Ea accentuează, în schimb, „*mutațiile subtile sau colaborările strategice*”.⁶²

Este dificil de articulat și apreciat relevanța mișcării de avangardă, pentru practicile artistice contemporane. Trăsături, care cândva păreau a fi parte structurală a noțiunii (o înnoire constantă a mișcărilor și curentelor, un cerc elitist de receptori, declarații discriminatorii) s-au dovedit cu siguranță intolerabile, în schimb, ele nu prezintă particularitățile invariabile pe care păreau să le dețină. Pe de altă parte, nu a existat teorie avangardistă fără un proiect critic. Toate discursurile despre avangardă admit rolul central al criticității.

Această formă de criticitate, caracteristică producției de artă contemporană, desigur că nu a demolat sau dizolvat instituțiile de artă, dar a inițiat, sub presiunea feminismului și a teoriei postcoloniale, o interogare a instituțiilor non-artistice. Ea participă astfel la o reconfigurare a spațiului social și artistic și a practicilor aferente și provoacă vizibilitatea și acțiunea precară a noilor poziții de identitate hibride, în cadrul acestui spațiu. Dacă aceste efecte sunt într-

⁶⁰ Benjamin Buchloh, *Theorizing the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 234.

⁶¹ După cum sugerează Andreas Huyssen, absența experimentării directe a avangardei istorice, în SUA, precum și ascensiunea constantă a artei politice, începând cu anii '70, ar putea explica această situație și durabilitatea avangardei, în această țară. Vezi Andreas Huyssen, 1981, "The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the Seventies", *New German Critique*, no. 22, pp. 60-78.

⁶² Hal Foster, 1996, *op. cit.*, p. 25. (t.p.)

adevăr atribuite caracterului performant al avangardei contemporane, dacă, în ultimă instanță, sunt sau nu etichetate ca avangardă, contează mai puțin decât importanța proiectului critic, pe care îl formulează în raport cu condițiile socio-politice actuale.

2. ANTIARTA

2.1. O abordare estetică

Noțiunea de antiartă este una dintre cele mai problematice și cel mai puțin înțelese în abordarea artistică a veacului trecut. Lucrările lui Duchamp și a altor artiști cu aceleași orientări, cum sunt dadaiștii sau conceptualiștii, erau voit problematice, iar, în unele cazuri, aveau o tentă subversivă la adresa instituțiilor de artă, a valorilor și practicilor considerate fundamentale pentru ontologia artei. Datorată unei puternice și persistente tendințe nihiliste, antiarta ridică multe probleme de interes, nu doar teoreticienilor din domeniul artei, ci și filozofilor. În mod special, antiarta ne obligă să reflectăm asupra viziunii, pe care o avem asupra artei și asupra lucrurilor pe care arta și le asumă.

Problematica noțiunii de antiartă este foarte bine ilustrată de o întrebare crucială, dar, în același timp, ambiguă, pe care Duchamp a pus-o în 1913, pe când se afla în mijlocul unei crize artistice: „*Poate cineva să facă lucrări, care să nu fie opere de artă?*”⁶³ Această întrebare poate fi interpretată fie prin poziția lui Duchamp față de modernism (considerat de el ca fiind artă retinală, care plasează valorile picturale formale înaintea ideilor) - sensul întrebării ar fi, este posibil să faci lucrări, care să nu constituie artă retinală, ci să înglobeze o estetică mai largă, fie prin prisma lucrărilor care eludează totalmente estetica, constituind astfel antiteza artei. O altă posibilă interpretare îl vizează chiar pe artist, care își chestionează posibilitatea creării unor lucrări, care să nu fie catalogate drept artă, adică să fie orice altceva, numai artă nu.

Nu ne mai surprinde atunci, că lucrările lui Duchamp făcute între 1913 și 1923 sunt o mixtură, care conține atât artă, cât și antiartă în sensul cel mai strict. Acest fapt îl pune pe filozof în fața unei sarcini extrem de dificile, aceea de stabili dacă o anumită lucrare constituie o operă de artă sau antiartă. De vreme ce noțiunea de antiartă este una destul de contestată, cercetătorii ar putea ajunge la concluzii total diferite, în concordanță cu perspectiva teoretică pe care o adoptă și, într-un spectru mai general, cu modul în care văd și caracterizează arta.

⁶³ Paul Humble, *Anti-Art and the Concept of Art*, în *A Companion to Art Theory*, Paul Smith / Carolyn Wilde (Ed.), Blackwell Publishers Ltd., 2002, p. 244. (t.p.)

Concepția, că proprietățile estetice definesc o lucrare de artă, ține de o tradiție îndelungată și, în consecință, face o distincție clară între artă și antiartă. Există însă anumite teme actuale care tolerează ideea de antiartă: lucrări în care hazardul joacă întotdeauna un rol, lucrări cu un conținut neobișnuit sau bizar, lucrări făcute cu materiale neconvenționale, antiartistice, lucrări golite aparent de sens, readymade-uri sau obiecte reciclate, acțiuni performate public în contextul artei, care însă nu au ca rezultat producerea de obiecte de artă. Primele trei teme nu ridică dificultăți majore, îmbogățind mai degrabă arta, decât să o submineze.⁶⁴ Lucrări aparținând ultimelor trei categorii de abordare artistică depășesc însă, uneori deliberat, limita dintre artă și antiartă.

Rendez-vous du Dimanche (Plimbări de duminică), produsă de Duchamp în 1916, constituie una dintre primele încercări de a realiza ceva total lipsit de sens. Este vorba de patru cărți poștale dactilografiate, ale căror propoziții, deși gramaticale, nu exprimă nimic, după cum își descrie el însuși proiectul:

*„Este un verb, un subiect, un complement, adverbe, totul scris perfect corect, dar sensul acestor propoziții a fost ceva ce a trebuit să evit... Construcția propozițiilor a fost oarecum dureroasă, fiindcă în momentul în care mă gândeam la un verb pe care să-l adaug subiectului, aproape de fiecare dată vedeam un sens, și imediat ce vedeam un sens eliminam verbul și-l înlocuiam, lucrând astfel ore în șir, în cele din urmă textul suna fără nici un ecou în lumea fizică... asta am și urmărit.”*⁶⁵

Acest gen de nonsens deliberat ar putea fi pus în contrast cu nonsensul spiritual, amuzant, al lui Lewis Carroll. Intenția este de a învinge reacția noastră obișnuită cu găsirea înțelesului în cuvântul scris, respectiv semnificația estetică în opera literară.

În paralel cu activitatea lui Duchamp, Cabaretul Voltaire își deschide porțile în 1916 și lansează un atac acerb la adresa artei și a patronilor ei. Tristan Tzara, Marcel Iancu și Hugo Ball declamă cu dezinvoltură trei poezii diferite, în trei limbi diferite, alese pentru banalitatea lor. În mare, intenția era de a șoca, de a discredita contemplarea estetică, cu scop de a-i provoca pe membrii audienței să-și pună problema propriei lor siguranțe, a concepțiilor burgheze asupra artei, într-o vreme în care civilizația, pe care trebuia să o reprezinte, a luat-o pe drumul autodistrugerii.

Tema readymade-ului sau a obiectului reciclat are o importanță deosebită, deoarece nu a influențat doar practica ultimelor generații de artiști, ci a fost

⁶⁴ Paul Humble, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁵ Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 457. (t.p.)

adoptat și ca paradigmă teoretică în multe școli de artă contemporane. În aceste condiții, nu este prea mult să spunem că readymade-ul reprezintă unul dintre cele mai confuze răspunsuri la întrebarea de mai sus. În încercarea de a răspune acestei întrebări, Duchamp a produs în perioada 1913-1923 lucrări, inclusiv readymade-uri, care vizau arta, antiarta și anarta, ultimul termen fiind introdus chiar de el. Referindu-se la readymade-uri, respectiv la modul de a opta pentru un obiect sau altul, Duchamp afirmă:

*„Este foarte dificil să alegi un obiect, fiindcă, peste câteva săptămâni, începi să-l plăci sau să-l urăști. Un lucru trebuie abordat cu indiferență, ca și cum n-ai avea sentimente estetice. Alegerea readymade-ului se bazează întotdeauna pe indiferență vizuală și, în același timp, pe lipsa totală de gust, fie el bun sau rău.”*⁶⁶

Cu toate că Duchamp a scos în evidență aspectele negative sau, pur și simplu, neutre ale readymade-ului, el a făcut, pe de altă parte, și anumite remarci contradictorii, care sugerează că ar trebui, de fapt, considerate artă. El justifică oarecum acest lucru, făcând apel la modul tradițional de a face artă, care se bazează pe anumite materiale readymade, pentru a crea lucrări artistice.⁶⁷ Prin prisma acestei abordări, unele readymade-uri pot trece drept opere de artă, în timp ce altele trebuie considerate antiartă, după cum au fost intenționate la origine, având în vedere și cele câteva, care intră în categoria anartă, care pentru Duchamp înseamnă non-artă. De fapt, lui Duchamp chiar îi plăcea să se considere anartist, deoarece antiartist îi plăcea, prefixul „anti” aducând prea mult a ateu opus credinciosului, iar, în opinia lui, ambii sunt la fel de religioși, tot la fel cum antiartistul nu este mai puțin artist, decât un artist. Anartist considera el că i se potrivește mai bine, deoarece înseamnă că nu are nici o legătură cu arta.⁶⁸

După aproape cincizeci de ani, Duchamp se lăuda cu natura nondescriptivă estetic a readymade-lui, pe care susținea că o cercetează, în vederea stabilirii unui corespondent vizual la *Rendez-vous du Dimanche*, și anume ceva lipsit de sens și semnificație, din punct de vedere vizual, plasându-se astfel în afara

⁶⁶ Marcel Duchamp, *Apropos of Readymades. Art and Artists*, 1-4 July 1966, discurs în cadrul seminarului de la Museum of Modern Art, New York, October nr. 19. (t.p.)

⁶⁷ *Ibidem*. „Since the tubes of paint used by the artist are manufactured and ready-made products, we must conclude that all the paintings in the world are 'readymades aided' and also works of assemblage.” (De vreme ce tuburile de vopsea utilizate de artist sunt produse fabricate și readymade, trebuie să concludem, de aceea, că toate picturile din lume sunt făcute <pe bază de readymade>, constituind lucrări de colaj.)

⁶⁸ M. Duchamp, în interviu cu George Heard Hamilton și Richard Hamilton: ‘Marcel Duchamp speaks’, BBC Third Programme broadcast, 1959, înregistrare: ‘I am against the word “anti” because it’s a bit like an atheist, as opposed to a believer. And an atheist is just as much a religious man as the believer is, and an anti-artist is just as much of an artist as the other artists. Anartist would have been better.... Anartist, meaning no artist at all.’

sferei esteticii.⁶⁹ Este însă discutabil, dacă astfel de corespondențe vizuale sunt pretabile, de vreme ce orice lucru vizual poate fi analizat din punct de vedere estetic, chiar dacă calitățile vizuale lasă de dorit.

Cel mai ingrat dintre readymade-uri, *Pisoarul* sau, după cum l-a denumit Duchamp, *Fântâna*, ar trebui de asemenea clasificat drept antiartă. Duchamp explică geneza artistică și semnificația acestui obiect, vizând tema, deja lansată, a tiraniei gustului în artă.⁷⁰ El încearcă, prin intermediul readymade-urilor, să atace valorile de gust, fie prin expunerea anumitor obiecte repulsive acestui simț estetic, fie prin producerea altora care nu se intersectează cu gustul, fiindu-i total indiferente. *Fântâna* face parte din prima categorie. Ea constituie un experiment de gust menit să șocheze, să dezguste și să respingă spectatorul, succesul ei depinzând de o simplă condiție, descrisă retrospectiv de un alt dadaist:

„Acum cincizeci de ani, galeria de artă era privită ca ‘locul în care zeii vorbesc’. Lucrările expuse acolo, consacrate de tradiție, de istorie și de criteriile valorice acceptate, au constituit un rezervor al experienței umane și scară valorică, după care să se poată măsura fiecare generație.”⁷¹

Astfel, se putea miza pe atitudinea spectatorului din 1917, care nu se aștepta câtuși de puțin să găsească un pisoar în locul în care „obișnuiau zeii să vorbească”.

Dacă *Pisoarul* ar fi rămas expus, în loc să fie îndepărtat și ascuns de ochii publicului, așa cum s-a întâmplat, atunci prezența lui într-o galerie de artă ar fi fost considerată un sacrilegiu. Și, pentru că arta era, în general, înțeleasă ca fiind ceva după care se măsoară fiecare generație, *Pisoarul* ar fi fost privit, așa cum era intenționat, ca fiind tocmai antiteza artei și a tot ceea ce arta reprezenta. În timp ce conotațiile pisoarului ar fi fost considerate repulsive, ca parte a experimentului, producția de serie și funcția lui strict utilitară ar fi fost interpretate, pe bună dreptate, ca un atac împotriva tradiției artelor frumoase. Conform tradiției, o operă de artă presupune un înalt grad de artisticitate și măiestrie în execuție, ceea ce nu e cazul obiectului în discuție.

Mai pregnant chiar decât prin *Fântâna*, se manifestă atacul asupra valorilor tradiționale prin *L.H.O.O.Q.* lansată în 1919. Duchamp ia una dintre cele mai apreciate capodopere ale artei europene, respectiv *Mona Lisa*, și o desfigurează.

Adăugându-i barbișon și mustață, el transformă enigma într-un androgin, apoi subliniază sensul printr-un joc de cuvinte obscen, accentuând astfel și tendința iconoclastă. Fonetic, pronunțat în limba franceză, L.H.O.O.Q., sună

⁶⁹ Paul Humble, *op. cit.*, p. 246.

⁷⁰ Arturo Schwarz, *op. cit.*, p. 466: „Fântâna a izvorât din ideea unui experiment legat de gust: alegeți obiectul care are cele mai puține șanse de a fi plăcut. Un pisoar – foarte puțini oameni cred că există ceva frumos la un pisoar. Pericolul, care trebuie evitat, îl constituie delectarea estetică.” (t.p.)

⁷¹ Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trans. by David Britt, Thames and Hudson, 1965, p. 209. (t.p.)

astfel: „Elle a chaud au cul”, care în traducere liberă înseamnă, „Ea are un dos tare”. Referitor la context, Duchamp spune: „În 1919, când Dada era în plin avânt, iar noi în plin proces de distrugere, *Mona Lisa* a devenit prima victimă. I-am pus mustață și barbișon, pur și simplu cu intenția de a o profana”.⁷² Readymade-ul respinge astfel valorile asociate la vârf cu *Mona Lisa*, iar prin transformarea ei într-o imagine obscenă, urmărește în primul rând să desconsidere contemplarea estetică, dând expresie unui profund nihilism.

2.2. Perspectiva conceptuală

Dacă Duchamp părea a fi singurul artist care adoptă o astfel de poziție, pe la începutul anilor '60, după expresionismul abstract, câteva școli de artă și-au găsit o orientare comună, în urmarea paradigmei duchampiene: Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Nul, arta conceptuală, aleatorie etc. Mulți artiști au început să apeleze la readymade-uri și la imagini de presă, apărând o mulțime de lucrări menite să ilustreze sau să propună viabilitatea estetică a lumii reale și caracterul superfluu al artei, într-un mod explicit, uneori ironic, implicând: socluri răsturnate sau goale, ferestre, oglinzi, monocromii, tautologii, paradoxuri, rame goale, încăperi goale, cărămizi etc. Trebuie să reamintim, că astfel de opere de artă nu practică, în fapt, interpretarea estetică a lucrului, ci reprezintă mai degrabă ideea de a face acel lucru. Ele constituie opusul opțiunii kantiene pentru artă și sunt enunțuri cu sens literal, curios de didactic și bine definit, dar și steril, deoarece nu mai există motiv să-l repeți sau modalitate să-l dezvolti, odată ce și-a epuizat sensul. În consecință, aceste lucrări constituie acte de comunicare autodistructive, care încheie discursul ce le-a generat.⁷³

Readymade-urile au influențat și următoarele generații de artiști, inclusiv pe Joseph Kosuth și pe conceptualiști, dintre care, cei mai mulți urmăreau, pe de o parte, abolirea obiectului, pentru a combate mercantilizarea artei, iar, pe de altă parte, epurarea artei de estetică, căutând să demonstreze cum se poate bucura aceasta de o existență independentă. Astfel, arta conceptuală adoptă antiarta, pentru propriile ei scopuri strategice.

În măsura în care istoricii de artă tind să generalizeze influența naturii duchampiene atotpătruzătoare asupra avangardei de la începutul anilor '60, în Europa și SUA, este util să trasăm câteva distincții între caracterul acestei influențe și proiecția ei în opera altor artiști. Artistul italian, Piero Manzoni, apare ca un corespondent european al acestei influențe, iar opera acestuia evocă, în

⁷² Arturo Schwarz, *op. cit.*, p. 477. (t.p.)

⁷³ De exemplu, John Cage spune: *'I Have Nothing to Say and I Am Saying It'* (Nu am nimic de spus și spun acest lucru).

același timp, opera unui alt important artist european, Yves Klein, adept al noului realism francez. Bun cunoscător al ready-made-urilor lui Duchamp, Manzoni pare însă mai mult interesat de modul în care artistul francez utilizează, în operele sale, substanțe fizice sau reziduri,⁷⁴ apelând și el, în acest sens, la propriile resurse fizice, ca „material” pentru crearea unor opere de artă. De exemplu, *Respirația artistului*, din 1960, constă în umflarea unor baloane de către artist, ca aluzie la noțiunea clasică de „pneuma divină”, prin care acesta „suflă viață” în opera de artă. Scurta viață a baloanelor lui Manzoni a fost memorată prin fixarea rămășițelor pe o tăblie de lemn. Această acțiune constituie, în același timp, și o aluzie la Duchamp, respectiv la ampula din *Paris Air* (1919), dar este evident că Manzoni extinde ideea în care este cuprinsă „viața” operei de artă, până la consumul fizic, care devine elementul cheie.

Ca rezultat al acestei abordări, în 1961, Manzoni „produce” o ediție de 90 de cutii cu excrementul artistului, etichetate în limba italiană, engleză, franceză și germană, având următoarea descriere: „*Merda d'artista*”, *conținut 30 g net, proaspăt conservat, produs și ambalat în mai 1961*.

Se poate stabili și o comparație, între abordarea lui Manzoni și cea a artistului american, Robert Morris, care produce, la trei ani de la *Respirația artistului*, o sculptură intitulată *Metered Bulb*. Lucrarea reprezintă un bec, care atârna dintr-un corp de iluminat în formă de L răsturnat, aflându-se chiar deasupra unui contor electric. Astfel, dacă lumina/opera de artă este „pornită”, rezultatul ei va fi monitorizat. Din anumite perspective, această lucrare poate fi corelată cu circuitul erotic/mecanic reprezentat de Mireasa și Celibatarii din *Marele Geam*, vizând însă atitudinea ironică a lui Duchamp în ce privește acest gen de revărsări expresive ale artistului, care sunt înfățișate ca autoreferențiale și stereotipe.⁷⁵ Morris este preocupat de antropomorfizarea ironică a obiectului artistic, la fel ca Manzoni, opera lui este însă materialistă în spirit, lipsită fiind de asocierile metafizice de care este bântuită opera lui Manzoni.

Multe dintre reacțiile europene la Duchamp au fost inserate cu suspiciunile unor interpretări ezoterice sau alchimice ale operei sale, care au început să fie acceptate și în cercurile academice, iar propriul lor fundal cultural le-a sensibilizat până la forma de aluzii catolice prezente în opera lui Duchamp, în ciuda efortului artistului de a nu interfera cu religia.⁷⁶ Distincția dintre o atitudine materialistă americană atribuită lui Duchamp și una europeană cu tentă metafizică

⁷⁴ De exemplu, în *Marele Geam*, Duchamp consideră stratul de praf ca făcând parte din compoziție și funcționând ca nuanță coloristică.

⁷⁵ Se pare că Morris a avut cunoștință și de o notă, din *Cutia verde* cu note a lui Duchamp, în care artistul francez speculează posibilitatea unui regim în care oamenii să fie dotați cu „contoare de aer”, iar pedeapsa pentru neplata taxei pe aer să fie „simpla asfixiere”.

⁷⁶ Cele mai cunoscute interpretări alchimice ale lui Duchamp au fost elaborate de Arturo Schwarz, în anii '60, fiind publicate în 1969.

se aplică tuturor exemplelor, fiind utilă, în același timp, la reconsiderarea subiectului Duchamp. Un caz în discuție este și cel al artistului german, Joseph Beuys. Pe de-o parte, Beuys afirmă, într-o acțiune din 1964, că „*Tăcerea lui Marcel Duchamp este supraestimată*”, exprimând, evident, o frustrare legată de modul în care tocmai enigma exdadaistului inactiv capturează imaginația semenilor lui artiști, sugerând, nu fără justificare, și că Duchamp s-a sustras, într-un mod aristocratic, consecințelor sociale ale readymade-urilor sale, la care Beuys face, pe de altă parte, apel în propriile lui opere.

La conturarea noțiunii de antiartă își aduc însă cel mai bine aportul exemplele de artă conceptuală care transmit nimicul și vidul estetic. *Statement of Esthetic Withdrawal* (Declarația retragerii estetice), a lui Robert Morris (1963), *High Energy Bar* (Bară de înaltă energie), a lui Walter de Maria (1966), Bruce Naumann cu *Burning Small Fire* (Mici focuri arzânde, 1969) și Gene Beery cu *Word Paintings* (Picturi în cuvânt, 1960–3).

Piesa lui Walter de Maria, reprezintă o bară din oțel inoxidabil însoțită de un certificat, care atestă că bara se califică drept artă, doar în prezența certificatului. Prin urmare, nu proprietățile obiectului, incluzând aici și pe cele estetice, sunt acelea care îi conferă statutul de artă. Lucrarea lui Naumann prezintă puțin mai mult fler teatral. El ia o piesă conceptuală a lui Ed Ruscha – o carte cu imagini, reprezentând focuri mici - și face un foc mic din ea. Bineînțeles, că fotografiază igniția, care mai apoi devine opera lui. Seria de picturi ale lui Gene Berry include una care conține următoarea frază: „*Această pictură are momentan probleme de stil. Urmăriți redeschiderea estetică în curând.*”

Dacă aceste lucrări se arată ostile față de domeniul estetic, pentru că indifferente nu sunt, atunci una dintre lucrările Christinei Kozlov, din 1967, merge și mai departe. Este vorba de o rolă cu peliculă de 16 mm neînregistrată. Nu există nici cea mai mică tendință de a modela sau manipula în vreun fel ceva anume în acest medium, de teamă să nu rățească din neglijență pe tărâmul estetic. Ținând cont de faptul, că piesa a fost intenționată, înainte de toate, să prevină contemplarea estetică, trebuie considerată o lucrare de antiartă.

Conceptualistul este prins totuși într-un raport de determinare, deoarece există, pe de-o parte, intenția de a frustra așteptările lumii artei, privând-o de obiectul de artă, iar, pe de altă parte, apare nevoia de a alerta lumea artei, cu privire la ceea ce i s-a refuzat. Însă fără participarea implicită a lumii artei, actul în sine ar fi totalmente lipsit de semnificație. Unii conceptualiști au privit ca intolerabilă această dependență față de instituția de artă. Robert Barry, de exemplu, a încercat să se desprindă de această legătură, căutând să nege dreptul lumii artei de a acorda statutul de artă operelor sale. Una dintre lucrările produse pentru expoziția *Art & Project*, ținută în Amsterdam, în 1969, avea următorul conținut: „*În timpul expoziției, galeria de artă va fi închisă.*” Alte lucrări și mai radicale,

au fost făcute în aceeași perioadă. Una dintre lucrări reprezenta: „*Toate lucrurile pe care le știu, dar la care nu mă gândesc pe moment* (t.p.) – 1:36 PM; 15 iunie 1969.”

Bineînțeles, că acest joc nu funcționează, fiindcă gesturile lui Barry, pentru a scoate în evidență vreun aspect, trebuie certificate și interpretate în contextul lumii artei. El rămâne totuși cunoscut, dacă nu pentru încercările lui artistice, cel puțin pentru concepția lui despre artă rezumată în cuvintele: „*Pentru mine, nimicul este cel mai potent lucru din lume*”.⁷⁷

2.3. Perspectiva instituțională

Teoria instituțională despre artă pune noțiunea de artă în chiar centrul gândirii ei despre artă și, prin extensie, despre antiartă. Ea asigură o nouă perspectivă asupra celei de-a doua, prin vizarea factorilor nonestetici, și ajunge la diferite concluzii legate de natura și însemnătatea antiartei.

Cu toate că teoria instituțională a parcurs un proces de revizuire și rafinare de-a lungul anilor, unul dintre exponenții ei de bază, George Dickie, n-a șovăit în credința lui, că ceea ce face dintr-un lucru operă de artă, este statutul pe care artefactul l-a dobândit în contextul social sau instituțional al producției de artă;⁷⁸ și anume, școli de artă, muzee sau galerii de artă, practici jurnalistice și critice etc. Nu se pune problema, dacă lucrarea are sau nu anumite caracteristici, cum ar fi expresivitatea sau forma de reprezentare, nici dacă îndeplinește anumite funcții, cum ar fi cea estetică. O operă de artă își datorează existența ca atare doar lumii artei și practicilor sociale, pe care doar aceasta le poate legitima.

Dickie distinge patru teme majore, care susțin ideea de antiartă și consideră că singurele care ridică cu adevărat probleme sunt readymade-urile și acțiunile performate în contextul artei, care însă nu au ca rezultat producerea de obiecte de artă. El crede că readymade-urile ar trebui descrise ca antiartă și chiar îl citează aprobator pe criticul Harold Rosenberg, care spunea, la un moment dat, că ar fi fără sens, să contempli o piesă ca *Lopata de zăpadă* a lui Duchamp, din 1915, și chiar mai mult, ar fi o idee proastă, ca o galerie de artă să o expună.⁷⁹

Criteriile de apreciere par a fi aici unele tradiționale, de vreme ce critica, pe care Dickie o girează, face din contemplarea readymade-urilor un act lipsit de sens, conform descrierii tradiționale sau academice a obiectului artistic sau estetic. În această ordine de idei, lopata de zăpadă nu este un lucru capabil să susțină și nici pe departe să recompenseze o contemplare afectivă prelungită a formelor ei tridimensionale, a curbilor și a cursivității liniilor, a suprafeței netede și lucioase

⁷⁷ Robert Barry în Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973, p. 40: “*Nothing seems to me the most potent thing in the world!*” (t.p.)

⁷⁸ Paul Humble, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁹ *Ibidem*.

sau a altor caracteristici vizuale. S-ar putea totuși ivi o problemă legată de pierderea lopatei originale, pe care Duchamp o socotea „frumoasă”, și replicile mai puțin fidele ale acesteia. Chiar și așa, problema, pe care Dickie o ridică, ilustrează tocmai abordarea diferită a teoriei instituționale: „*Cum poate un 'readymade', care este cu certitudine îndreptățit să poarte eticheta de 'antiartă', deoarece contemplarea lui este lipsită de sens, să fie totuși socotit operă de artă?*”⁸⁰

Din punct de vedere estetic, o astfel de întrebare nu ar fi deloc potrivită, dar, pentru un instituționalist, anumite lucruri pot fi lipsite de valoare estetică și, cu toate acestea, să fie considerate, în mod intenționat, opere de artă. Dickie încercă să explice, cum este posibil acest lucru:

*„Când Duchamp a declarat că readymade-urile lui sunt opere de artă și le-a introdus în expoziții, el a comis un act public cvasioficial, care l-a capturat într-un cadru instituțional, independent de, și în pofida motivațiilor sale satirice. Oricare i-au fost intențiile, Duchamp a reușit să confere statutul de artă readymade-urilor sale – se prea poate că era artist, în ciuda propriei lui aprecieri despre sine.”*⁸¹

Putem atunci conchide, că readymade-urile sunt atât artă, cât și antiartă: artă, pentru că au dobândit acest statut în lumea artei, și antiartă, deoarece contemplarea lor este lipsită de sens. Astfel, readymade-urile, oricare ar fi fost inițial statutul lor și intenția cu privire la ele, sunt recepționate ca opere de artă, atât de istoria artei, cât și de teoria instituțională.

Pornind de la Duchamp, s-a ajuns la atitudini extreme, ca cea a lui Robert Barry, de a elimina cu desăvârșire obiectul artistic din lumea artei, pentru a evita însușirea lui și pentru a priva istoria artei de îmbălsămarea și etichetarea lui. În abordarea acestei categorii, în care obiectul artistic a fost eliminat cu totul, apar și cele mai mari dificultăți de înțelegere, generând confuzie în teoria instituțională, cel puțin în versiunea ei timpurie.

Dickie descrie acțiunile, de genul celor executate de Barry, ca pe o simplă punere în mișcare a mașinăriei lumii artei. Aceste acțiuni sunt considerate antiartă „reală”, pe motivul că fac uz de cadrul operei, fără a face însă nimic cu el. Dickie îl aseamănă pe anti-artist cu un funcționar artistic, care, deși ocupă un post în instituție, nu face parte din tagma productivă. Privind astfel lucrurile, nu se poate evita gândul speculativ, că, dacă toți artiștii ar produce doar antiartă, adică ar fi toți anti-artiști, atunci și arta, așa cum este ea încă percepută, și-ar găsi sfârșitul.

⁸⁰ George Dickie, 'What is anti-art?', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1975, p. 420. (t.p.)

⁸¹ *Ibidem*, p. 421. (t.p.)

2.4. O abordare postkantiană

Spre deosebire de Dickie, care încearcă să elimine cu totul referințele la estetică, Thierry de Duve susține că judecățile estetice sunt necesarmente legate de desemnarea a ceva ca artă sau antiartă. De Duve consideră că noi suntem obligați să facem judecăți estetice cu privire la antiartă, dar, în același timp, crede că natura unor astfel de judecăți s-a schimbat fundamental, odată cu apariția *Pisoarului* lui Duchamp, moment considerat de el decisiv în istoria artei moderne.⁸² Reconstrucția esteticii kantiene în lumina practicilor duchampiene conferă scrierilor lui de Duve o cromatică diferită de cea a scrierilor mai tradiționale asociate cu perspectiva estetică mai sus prezentată.

Thierry de Duve caracterizează antiarta ca fiind, înainte de toate, anti-gust, punând accentul pe reacția obișnuită de dezgust sau ridicol, cele două sentimente despre care Kant credea că sunt incompatibile cu gustul, la nivelul rostirii, neputând astfel face parte din experiența estetică. În acest context noțional, relativ larg, de Duve analizează readymade-ul, în general, și *Pisoarul*, în special. Cu referințe apropiate de propriile remarci ale lui Duchamp, el își construiește bine cazul, în care descrie *Pisoarul* ca pe o lucrare de antiartă, bazat pe faptul că este antigust și, de aceea, conform percepției kantiene, cade în afara limitelor artei. El acordă însă aceeași importanță și remarcilor contradictorii ale lui Duchamp, care pretind oarecum statutul de artă pentru pisoar și alte readymade-uri. Despre un anumit readymade, Duchamp spune, că l-a smuls din lumea cotidiană și l-a elevat la un nivel estetic, iar despre pisoar afirmă că i-a conferit o nouă semnificație originală și, prin aceasta, l-a convertit într-o operă de artă.⁸³ Astfel, și în acest caz, readymade-ul este atât artă, cât și antiartă.

Chiar dacă *Pisoarul* este o paradigmă împotriva gustului, există un sens în care poate totuși constitui subiectul unei judecăți estetice, dintr-o anumită perspectivă. De Duve argumentează acest lucru spunând că atunci când noi descriem ceva ca fiind o lucrare de artă, nu facem altceva decât să numim acel ceva artă, mai degrabă decât să-l clasificăm apelând, explicit sau implicit, la anumite seturi de criterii. Legea modernității, în opinia lui, ne spune că a face nu este important, iar judecarea profană a anumitor obiecte, cum ar fi pisoarul, lopata de zăpadă, pieptenele etc., constituie un drept democratic.⁸⁴

⁸² Paul Humble, 'Duchamp's readymades: art and anti-art', *British Journal of Aesthetics*, 1982, pp. 52-64.

⁸³ *Ibidem*, p. 52-54.

⁸⁴ Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, pp.118-119: „... le readymade, c'est n'importe quoi. Ou encore: le readymade est absolument quelconque. C'est mon droit démocratique de juger en profane qui m'autorise à dire que, malgré leurs qualités - ou leur absence de qualités - plastiques, le sèche-bouteille, l'urinoir ou la pelle à neige sont des objets quelconques. Mais, direz-vous, rien ne m'autorise à les juger absolument quelconques. En effet, rien ne m'y autorise. Mais tout m'y oblige. Duchamp ayant anticipé l'auteur du readymade dans la position du regardeur profane qui juge que l'art moderne, au moins

Astfel că, atunci când rostim propoziția, „Acest tablou este o operă de artă”, noi desemnăm ca artă obiectul selectat de „acest” în propoziție.⁸⁵ Nu există caracteristici esențiale sau definitorii pentru lucrările de artă, la care putem apela, atunci când rostim astfel de enunțuri. Nu există criterii generale, care să ne facă capabili de a recunoaște și grupa lucrările care merită denumirea de „operă de artă”. Noi putem supune judecății artistice, în funcție de sentimentele noastre, doar lucrări particulare, individuale, pe care le socotim sau nu artă și le denumim ca atare. Lui Duchamp i se atribuie meritul de a fi făcut public și explicit acest act al nominalizării, prin intermediul readymade-urilor. Chiar și un pisoar poate fi subiectul propoziției: „Aceasta este o operă de artă”.

În acest context, antiarta clarifică judecata tradițională kantiană, prin faptul că, „Acest lucru este frumos” a fost înlocuit cu „Acest lucru este artă”.⁸⁶ Pe deasupra, nu mai suntem nevoiți să judecăm dacă ceva este sau nu frumos, pentru a judeca dacă este sau nu artă, aceasta fiind și până aici o condiție insuficientă. În acest sens, antiarta sau mișcările anti-gust au avut un impact major asupra artei secolului trecut și asupra atitudinilor noastre critice. Cu toate că judecata modernă, „Aceasta este artă”, nu implică necesarmente gustul, ea rămâne, în opinia lui de Duve, o judecată estetică, deoarece este reflexivă și, cel mai important, este făcută pe baza sentimentelor individuale asupra calității obiectului în discuție.

David Carrier apreciază corectitudinea observației lui Clement Greenberg, conform căreia poziția duchampiană a fost anticipată de „atitudinea estetică” a secolului al XVIII-lea. Odată recunoscut faptul, că orice lucru poate fi operă de artă, dacă este contemplat estetic, expunerea unor obiecte, cum este *Pisoarul* lui Duchamp, nu este decât o consecință a punctului de vedere kantian, cu exemple, mai susține el, care l-ar fi năucit pe Kant.⁸⁷

Adoptarea unei estetici subiectiviste radicale Kant d'après Duchamp, presupune pierderea oricărui motiv de a favoriza producerea unei anumite lucrări de artă, comparativ cu altele, sau chiar de a mai crea lucrări de artă, în ultimă instanță. Artistul trebuie doar să producă, nu are nici o importanță ce.

depuis le dadaïsme, c'est n'importe quoi, oblige en retour ce regardeur, surtout s'il est "expert", à se projeter rétrospectivement dans la position même de cet auteur et à se soumettre à la même loi que lui. C'est la loi de la modernité et elle ne dit qu'une chose: fais n'importe quoi. La loi ne fait pas qu'interdire, elle oblige. J'appelle donc moderne l'artiste dont le devoir est (était, fut, a été?) de faire n'importe quoi.”

⁸⁵ Paul Humble, *Anti-Art and the Concept of Art*, op. cit., p. 251.

⁸⁶ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, London, MIT Press, 1999, cap. 5.

⁸⁷ David Carrier, *Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français*, în Mark Rollins, *Danto and his critics*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 26, note 10: „Observația lui Clement Greenberg, cum că întreaga poziție duchampiană a fost esențialmente anticipată de noțiunea de 'atitudine estetică' a secolului al XVIII-lea, a fost corectă. O dată ce s-a admis că absolut orice lucru poate constitui operă de artă, dacă este contemplat estetic, prezentarea în muzeu a unor obiecte, cum este Fântâna lui Duchamp, nu înseamnă decât receptarea consecințelor acestei poziții kantiene, chiar dacă, trebuie să recunoaștem, cu exemple care l-ar fi năucit pe Kant.” (t.p.)

Interpretarea lui Kant în lumina lui Duchamp, deși interesantă, ridică o serie de dificultăți. De exemplu, chiar dacă este considerată, pe bună dreptate, ca un demers împotriva gustului, trebuie menționat că antiarta este esențialmente inamicul artei, sub toate aspectele, nu doar în privința gustului și a contemplării dezinteresate. Astfel, este discutabil, dacă aici se acordă suficientă importanță nihilismului neîmblânzit al antiartei, în formele lui cele mai extreme, sau s-a făcut un armistițiu cu respingerea brutală și necompromițătoare a tuturor valorilor asociate, în mod obișnuit, cu arta, incluzând aici și arta avangardei.

Putem astfel observa, că distincția esențială dintre judecățile de gust și cele estetice nu este nici pe departe clară. Este necesară o explicație, care să clarifice ce anume înseamnă, că putem face judecăți estetice fără exercitarea gustului.

În concluzie, antiarta este privită ca o nouă specie de artă. Potrivit abordării estetice însă, arta și antiarta nu trebuie confundate, pentru că o astfel de confuzie, pe termen lung, poate submina concepția noastră despre artă. Preluând o analogie fizică, am putea spune că antiarta se află în aceeași relație cu arta, ca și antimateria cu materia. Ele sunt forțe polar opuse, care nu pot ajunge la reconciliere.

3. POSTSTRUCTURALISM ȘI ARTĂ CONTEMPORANĂ

3.1. Cadrul cultural al apariției mișcării poststructuraliste

În introducerea cărții lui din 1966, *Cuvintele și lucrurile*, un text cheie pentru dezvoltarea a ceea ce se numește acum poststructuralism, Michel Foucault analizează *Domnișoarele de onoare* ale lui Diego Velasquez. Lucrarea provoacă anumite reflecții asupra sistemelor cunoașterii, scrierii istoriei, funcției auctoriale și autoreflexivității, servind la introducerea „unei arheologii a științelor umane”.⁸⁸

Ideea de bază prezentă în această carte este aceea că științele nu pot cuprinde omul în totalitate, atâta vreme, cât dimensiunea sa transcendentală este omisă. În primele lui lucrări, Foucault pătrunde în culisele spectacolului de idei, hazardându-se în a releva multiplele fire ce se adună într-o singură „voință selectivă”, care transformă cunoașterea într-un obiect canonizat. Structuralismul devine astfel, în *Cuvintele și lucrurile*, o grilă de lectură a istoriei științelor care, în evoluția lor, urmăresc o epistemă, respectiv un sistem logic pe care se bazează diferitele tipuri de cunoaștere. Voința unei episteme obiective îl va conduce pe Foucault la ideea eliminării omului ca subiect activ al istoriei.

Spirit mai degrabă extremist, deși nu lipsit de calități diplomatice, Foucault va expune în următoarele lucrări – *Arheologia cunoașterii* (1969) și *Ordinea*

⁸⁸ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, London: Routledge, 1974, pp. 3-16.

discursului (1970) – ideea îndelung discutată a cunoașterii văzută ca „*tip de temniță mentală transparentă*”.⁸⁹ Pătrunzătoarea cercetare a factorilor, care au creat civilizația modernă, îi induce filozofului francez o stare de tensiune și de anxietate în fața puterii cunoașterii prefigurată ca o modalitate de control care, în *Disciplină și pedeapsă* (1975), se va transforma într-un adevărat adversar.

Foucault se declară nietzschean, dar respinge etichetarea de postmodern. În scrierile sale însă se disting caracteristicile gândirii și comportamentului ludic postmodern, care îl consacră în spectrul teoriei aferente.

Autor al unui șir de lucrări despre imperativele cunoașterii versus instituirea noii democrații electronice, Umberto Eco acreditează și el ideea relativismului cunoașterii, deoarece existența nu poate să fie percepută niciodată în totalitatea sa. Expansiunea tehnologiilor telematice moderne reduce la imposibil întreținerea unui singur punct de vedere, realitatea constituindu-se dintr-o sumă de variante ale realității, fără a putea pretinde vreuna din ele dreptul deplin asupra adevărului. Limitarea cunoașterii și oscilarea între mai multe posibilități de abordare a acesteia, reprezintă parabola căutării certitudinii, a punctului fix al universului, așa cum este prezentat de Eco în *Pendulul lui Foucault* (1988) - titlu metaforic, echivalând, de altfel, cu o convertire pe jumătate la postmodernism și tot pe atât, la teoria cunoașterii a lui Michel Foucault.⁹⁰

În ultimul dintre monumentele sale închinare filozofilor⁹¹, intitulat *24 de ore Foucault*, (o instalație prezentată la Palais de Tokyo, în Paris, octombrie 2004), Thomas Hirschhorn transformă spațiul muzeal, de o vechime apreciabilă, cu bandă adezivă și o estetică cel puțin ingrată, aducându-i însă lui Foucault venerație ca unui obiect de cult. Tricouri imprimate cu blazonul „MF” și scrumiere erau parte a lumii lui Foucault constituite din fotocopii de calitate îndoielnică, în care pădurile de penisuri din reviste porno estompau recenziile critice serioase lipite pe pereți, ca niște postere cu Foucault.

Canapele improvizate invitau la conversație, într-o succesiune de spații dominate de imaginea lui Foucault prezentă pe ecrane alb-negru sau color. În tinerețe sau la vârstă mijlocie, vocea lui acoperea ocazional zgomotul de fond. Scopul acestei acțiuni, la 20 de ani de la moartea lui Foucault, a fost „*de a perturba*

⁸⁹ Dan Grigorescu, *De la cucută la Coca-Cola*, București: Minerva, 1994, p. 184.

⁹⁰ Umberto Eco - Branca Boverac Le Comte, *Cartea, o formă de angajament*, în *Lettre internationale*, ediția română, 1993 - 1994, p. 61: „*Scopul textului creativ este să întrețină intactă oscilația, o ambiguitate densă; (...) încearcă să pună în scenă convingerea profundă că nu există doar o soluție, ci, probabil, două sau mai multe.*”

⁹¹ Artistul elvețian, Thomas Hirschhorn, ridică monumente unor personaje, precum Spinoza, Mondrian, Gramsci, Bataille, Deleuze sau Robert Walser. Monumentele sunt executate din carton și hârtie, artistul fiind cunoscut prin instalații hipersaturate de informație și materiale. Prin prezentarea unor situații universale, într-o manieră transgresivă și directă, el combate categoric, exercitând o critică politică și socială, care pendulează între filozofie și cultură populară.

codurile celebrării oficiale”⁹². Hirschhorn însuși declară că nu cunoaște filozofia lui Foucault, dar îi poate vedea opera de artă, prin care are acces la această filozofie, afirmând totodată relația de determinare dintre filozofie și artă.⁹³

Această afirmație marchează, în cultura occidentală, o confluență crucială a artelor vizuale cu filozofia și teoria culturală, care se face resimțită mai pregnant din partea franceză. Teoria franceză a asigurat baza pentru mișcarea definită, în general, filozofică, care acum se numește poststructuralism – termen înlocuit deseori cu deconstructivism. François Cusset este acela care descrie modul în care filozofia franceză postbelică s-a transformat în campusurile americane în poststructuralism.

Poststructuralismul există doar ca „invenție de tradiție”, care datează din 1966, când a fost organizată conferința, „*Limbajul criticismului și științele umane*”, la Universitatea Johns Hopkins din Baltimore.⁹⁴ La acest eveniment participă mai mulți distinși erudiți francezi, liberi acum de teritoriul academic și ideologic nativ, constituind astfel cadrul pentru primele întâlniri dintre Jacques Derrida, Jacques Lacan și Paul de Man. Terenul neutru, pe care se aflau, le-a permis acestora schimburi de idei, care în Paris erau limitate de succesul structuralist. Astfel, adepții lui Hegel și ai lui Marx au arătat deschidere față de ideile legate de structură; Derrida și Barthes, asociați mai mult cu structuralismul, s-au distanțat, pentru prima dată, critic față de mișcare.⁹⁵ Drept consecință, în Europa și America de Nord, au apărut anumite texte canonice care au constituit poststructuralismul, atât ca un corpus al cunoașterii potențiale, aflat în strânsă legătură cu termenul cultural mai larg al postmodernismului, cât și ca termen de periodizare, astăzi discutabil.

Influența marilor postructuraliști, ca cei amintiți mai sus, cărora li se alătură Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard și alții, eclipsează, cel puțin

⁹² Guillaume Desanges, “Editorial: Autant qu’une arme, Foucault”, în *24H Foucault Journal*, 2–3 Octobrie 2004, Paris: Palais de Tokyo, 2004, p. 5. (t.p.)

⁹³ Benjamin Buchloch, Alison Gingeras & Carlos Basualdo, 2004, *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon; <http://www.papercoffin.com/writing/articles/hirschhorn.html>: „*I don’t know Foucault’s philosophy, but I see his work of art... It permits me an approach, not to understand but to grasp it, to see it, to be active alongside it... There’s an affirmation here that the work of art is philosophy, that philosophy is a work of art!*” (Nu cunosc filosofia lui Foucault, dar îi văd opera de artă... Aceasta îmi permite abordarea, nu de-a o înțelege, ci de-a o apuca, de-a o vedea și de-a fi activ alături de ea... Apare aici o afirmație, că opera de artă este filosofie, iar filosofia este operă de artă”. t.p.)

⁹⁴ François Cusset, *Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris: Editions de la Découverte, 2003, p. 39. Cusset observă aici că „momentul poststructuralismului” coincide în mod ironic cu un număr special despre structuralism, al revistei *Yale French Studies*, și cu traducerea cărții lui Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*.

⁹⁵ François Cusset, *op. cit.*, pp. 38-42.

în spațiul american, influența și vizibilitatea artei franceze. Dar rețeaua de influențe și idei interconective care a dus la poststructuralism este deosebit de complexă.⁹⁶

Lacan, ca psihoanalist și teoretician, își începe activitatea în anii '30, dar revine în atenție în anii '60, ca o nouă voce a autorității culturale, parțial datorită mișcării feministe și a altor mișcări centrate pe identitate, care își doreau să teoretizeze construcția psihică a diferențelor sexuale sau a altor diferențe.

Jean-Paul Sartre și Maurice Merleau-Ponty, proeminenți în anii '50 cu tezele lor de factură existențialistă și fenomenologică asupra sinelui și celuilalt, au constituit verigi importante în trecerea de la modelele filozofice antebelice la ceea ce urma să se numească poststructuralism. Frantz Fanon, contemporanul lor, va fi văzut, pe de altă parte, ca pionier al teoriei postcoloniale.

Emmanuel Levinas și Maurice Blanchot au obținut mai recent meritul de extindere a câmpului de cercetare asupra holocaustului, în timp ce Roland Barthes, a cărui activitate și-a dovedit importanța în domeniul studiilor literare, apare ca structuralistul poststructuralist, el neabandonând niciodată în totalitate modelele semiotice de construire a semnificației.

Alți francezi, ca Pierre Bourdieu (în problema gustului), Henri Lefebvre (în spațiul urban) și Michel de Certeau (în scrierea istoriei), închid coloana. Poststructuralismul este o lume masculină: Julia Kristeva, Hélène Cixous și Luce Irigaray, feministele franceze, oferă un adaos feminin în sens derridean. Contribuția lor, de regulă, nu este văzută ca esențială, dar i s-ar simți probabil lipsa, dacă am omite-o.

Cu siguranță că povestea vieții intelectuale pariziene, începând cu anii '70, este prea stufoasă, prea interdisciplinară și prea politică, pentru ca francezii să se exprime în modul cel mai adecvat; este o poveste complicată de istorie și de impact al activității teoretice din străinătate. În Franța există, fără îndoială, o complexă poveste de artă, percepută din interior, total diferită de cea a poststructuralismului văzut din afară.⁹⁷ Din miile de protagoniști în artele vizuale și arhitectură, stabiliți în Paris în anii '60, doar câțiva au avut impact în Statele Unite, considerate centrul artei occidentale în a doua parte a secolului XX: Yves Klein, Christian Boltanski, Annette Messager, Daniel Buren, Orlan și Sophie Calle. Inițiativele oficiale în artele vizuale franceze din străinătate au avut doar un efect moderat.⁹⁸ Este izbitor contrastul cu popularitatea internațională a filmului și literaturii franceze postbelice (*nouvelle vague*, noul val în cinematografie), bine

⁹⁶ Amelia Jones, "Subjects in Performance: Postmodernism, Subjectivity, and Body Art", în *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota, 1998, pp. 37-46.

⁹⁷ Vezi Anne Bony, *Les Années 70*, Paris: Editions du Regard, 1993.

⁹⁸ De remarcat aici, sunt cele două expoziții oficiale din New York, 1998, *Rendez-vous* și *Premises*, care au implicat schimburi de opere între colecțiile Centrului Pompidou și ale muzeului Solomon R. Guggenheim.

gestionate de departamentele franceze ale universităților din țările vorbitoare de limbă engleză, în special Statele Unite.

În plus, conflictele din lumea artei pariziene, dintre grupul orientării abstracte și cel al artiștilor cu înclinație figurativ-narativă, fiecare arogându-și meritul revoluționar, nu sunt prea bine văzute din afară.⁹⁹ Fenomenele din domeniul artei și culturii petrecute în interiorul Franței sunt înțelese mai bine, dacă sunt abordate prin prisma percepției lor din exterior. Șirul complex de evenimente, care au animat scena artei contemporane în Franța – impactul lui Marcel Duchamp; redescoperirea lui Kazimir Malevici; moștenirea situaționismului; retragerea artiștilor la țară, după 1968; avântul performance-ului; rolul artei contemporane în biserici; eșecul feminismului francez de avea impact în lumea artei; deficiența predării istoriei artei contemporane în universități; povestea de succes a spectacolelor istorice și contemporane de la Centrul Pompidou – toate necesită o analiză din afara Franței, pentru a înțelege contextul intelectual și istoric al producției recente de artă.

Gândirea franceză din anii '70 avea o orientare interdisciplinară, iar, prin Centrul Pompidou, inaugurat în 1977, aceasta a căpătat o față instituțională. Prima scenă de aplicare a teoriei poststructuraliste, pare a fi cea a filmului. Spiritul de pionierat din anii '50 și '60, a încurajat dezvoltarea departamentelor pentru studiu cinematografic, în vestul Europei, precum și geneza revistelor de analiză în limba engleză, cum a fost *Screen*, cu sediul în Londra, în care s-a explorat gândirea poststructuralistă în relație cu filmul și artele vizuale, în anii '70 și după. Chantal Ackerman ajunge astfel subiectul unui număr din *Screen*, în 2004, pentru o analiză exemplară bazată pe teoria timpului și imaginii a lui Gilles Deleuze, lansată în anii '80.¹⁰⁰ Pe de altă parte, în cadrul expoziției fotografice, *Umbră timpului* (*L'Ombre du Temps*), care a avut loc la Paris, filmul experimental de pionierat al poetului și teoreticianului letrist, Isidore Isou, și un scurt metraj de Jean-Luc Godard și Anne-Marie Miéville, au fost prezentate ca exponate pe ecran de plasmă, evocând deconstrucția complexă a mediumului cinematic tradițional, refigurat sub formă de obiecte de artă.¹⁰¹

Presiunile politice au avut și ele un impact dramatic asupra dezvoltării și influenței gândirii poststructuraliste. În Europa centrală și de est, după căderea comunismului de tip sovietic, în 1989, filozofii și artiștii produc noi hibrizi, din teoria poststructuralistă: lucrarea suspendată a Martei Pszonak, intitulată *Paradiso*,

⁹⁹ Vezi Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris: Cercle d'Art, 2003.

¹⁰⁰ Maria Walsh, "Intervals of Inner Flight: Chantal Ackerman's *New from Home*", în *Screen*, vol. 45, no. 3190, 2004, p. 205.

¹⁰¹ www.jeudepaume.nfrance.com, *L'Ombre du Temps*, 2004, Paris: Galeries Nationales du Jeu de Paume.

din 2004, este concepută, bunăoară, în contextul specific al postmodernismului polonez. Un veșmânt gol, dintr-un material acoperit cu oglinzi și atârând ca un candelabru, reprezintă o simulare a Madonei.

Intellectualii și artiștii francezi au aderat la teoria comunistă și cea postcomunistă marxistă sau neomarxistă, la cel mai puternic partid comunist din vestul Europei în 1945, la cea mai puternică mișcare realist-socialistă și la cele mai explicite tendințe artistice maoiste de la sfârșitul anilor '60, în timp ce inițiativele politice și diplomația culturală continuă încă la nivel de stat. După sărbătorirea anului Chinei în Paris, în 2003, s-a sărbătorit anul Parisului în China, în 2004; pe fondul acestor relații, s-a planificat deschiderea unei reprezentanțe a Centrului Pompidou în Hong Kong, în 2012.

În Statele Unite, poststructuralismul a fost dintotdeauna un hibrid – un bricolaj, ca să folosim termenul antropologului francez, Claude Lévi-Strauss, adoptat de teoreticienii contemporani în domeniul culturii.¹⁰² Aici, în perioada de după război, lumea artei a cunoscut transformări profunde, cu lansarea școlilor de artă profesionalizate, accentul pus pe studiul teoriei și filozofiei, astfel că poststructuralismul a ajuns o forță călăuzitoare.¹⁰³ Expozițiile motivate teoretic au dominat scena artistică, așa cum a fost, de exemplu, cea de la muzeul Whitney, din 1993, numită *Artă Abiectă: Repulsie și dorință în arta americană*. Pentru realizarea acestei expoziții, curatorii au utilizat eseul Juliei Kristeva din 1982, *Puterile Ororii: Un eseu despre abjecție*, într-o formă suprasimplificată, ca modalitate de a oferi mai multă aură teoretică unor lucrări cum sunt rețelele de filigran ale Evei Hesse, sculpturile reprezentând lichidul menstrual ale lui Kiki Smith, fotografiile lui Mike Kelley, în care corpul artistului apare acoperit cu produse alimentare etc. Toate acestea fiind etichetate „abject”, pe fondul ideilor complexe expuse în eseu.¹⁰⁴

Au fost și puncte de vedere, care au susținut obscurarea construcției lui Kristeva, cu privire la noțiunea de abjecție, datorită utilizării teoriei în mod instrumental:

„Pentru a înțelege modul de construire a teoriei ei, cititorul trebuie să apeleze la texte sursă, să caute trimiterea semnalată prin nume propriu, urmărind un traseu bibliografic marcat cu

¹⁰² Sylvère Lotringer & Sande Cohen, *French Theory in America*, New York & London: Routledge, 2001, p. 127.

¹⁰³ Vezi Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press, 1999.

¹⁰⁴ Simon Taylor, *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993, p. 59.

*firimituri de pâine. Dar asta se întâmplă rareori, deoarece motivul invocării teoriei constituie aplicația ei curatorială.”*¹⁰⁵

După cum evidențiază prezentarea de la Whitney, decontextualizarea poate fi chiar totală – „teoria” poststructuralistă acționând ca o mantra sau o muzică ambientală.¹⁰⁶ În mod alternativ, textele pot fi prezente explicit, ca o bară de instrumente așezată în fața unei alte generații.¹⁰⁷ Oricum, istoria intelectuală complexă a dezbaterilor, care stă la baza scrierilor unor gânditori, așa cum este și Kristeva, și tradițiile care disting filozofia continentală de tendințele pozitivist-pragmatice anglo-americane, se pierde deseori în traducere. Teoria poststructuralistă aplicată lucrărilor din artele vizuale poate fi simplificată sau deturnată.

3.2. Sartre, Fanon, de Beauvoir

„*Mă simt și mă declar un existențialist înflăcărat.*”¹⁰⁸ Afirmația artistului Jean Dubuffet în relație cu filozofia lui Sartre, care a dominat scena franceză în anii '50, este similară cu relația dintre Hirschhorn și Foucault; modestă ca pătrundere intelectuală sau dialog angajat, ea confirmă spiritul epocii. Acest spirit al epocii, der Zeitgeist, cum îl numea Hegel, apare în *Estetica* lui, în care teoretizează arta ca fiind o progresie a stilurilor expresive pentru anumite perioade: egiptean (hieratic), grec (umanist), romantic (revoluționar) etc.

Materialismul dialectic, opus teoriei hegeliene, elaborează teoria reflecției, care a generat nesfârșite dezbateri în vremea lui Sartre. Filozofia existențială (cu un impact major asupra literaturii, stilului de viață și modei) s-a extins pe fondul ideilor marxiste, pentru a negocia cu forțele culturale dominante ale catolicismului și comunismului. Cum funcționează această teorie a reflecției, prinsă între doi poli ideologici antagonici, este o problemă de imaginație. *Terres Cruelles*, imaginea unui miner mort, executată de pictorul comunist André Fougeron, a fost considerată ca având rezonanțe catolice, cu postura unui cadavru ce face trimitere la Hristos, din *Pietà* lui Michelangelo, dar cu o dimensiune naționalistă, revoluționară, în citarea lucrării lui Jacques-Louis David, *Marat asasinat*. Subiectul operei, constituit de grevele minerilor contemporani și brutalitatea forțelor de ordine, s-ar putea spune că reflectă realitățile politice. O lucrare a realismului socialist, care

¹⁰⁵ Alison Gingeras, *Disappearing Acts: the French Theory Effect in the Art World*, in Lotringer and Cohen, 2001, p. 263. (t.p.)

¹⁰⁶ Vezi May Todd, *The Moral Theory of Poststructuralism*. College Station, PA: Pennsylvania State University Press, 1995.

¹⁰⁷ Luce Giard în Michel de Certeau, *The Capture of Speech and Other Political Writings*, University of Minnesota Press, 1997, xix.

¹⁰⁸ Vezi “Trente-quatre lettres de Jean Dubuffet à Jean Paulhan”, în Andre Berne-Joffroy, *Jean Paulhan à travers ses peintres*, 1974, Paris, Editions des Musées nationaux Grand Palais, pp. 98-9. (t.p.)

angajează limbajul figurativ al picturii vechilor maeștri, pentru a transmite un mesaj celor excluși, în mod normal, din circuitul ei.¹⁰⁹

Dubuffet însă, cu tehnica lui cu linii îngroșate, și Wols, pictorul german din exil, cu picăturile și liniile lui abstracte, culori sângerii și evocări ale unei nausea sartreană dizolvândă, au fost egali ai vremii lor, în timp ce opera lui Alberto Giacometti, susținut de Sartre, a devenit semnul unui umanism existențial născut din ruine, atât în Europa, cât și în America. Cu siguranță, că „spiritul epocii” a fost polivoc.

Se poate spune că Sartre a fost un precursor cheie al poststructuralismului, atât în dimensiunea lui filozofică, cât și ca set de idei culturale. Un intelectual public de marcă, desprins de sistemul universitar, el are multe scrieri publicate în propria lui revistă, *Les Temps Modernes*, dar și în diferite ziare, în care i se oferă prima pagină. Participă la demonstrații politice pe plan internațional, activând ca ambasador intelectual pentru o Franță năruită economic, dar prestigioasă intelectual. Frecventarea cafenelelor și relația deschisă cu Simone de Beauvoir, notorii de altfel, scot în evidență un mod de a fi aflat în strânsă legătură cu gândirea sa; Foucault îl urmează în toate acestea. Sartre a putut vedea, în anii '40, cum tehnologia combinată cu politica fascistă a creat holocaustul și a distrus structura orașelor europene. Existențialismul sartrean contrastează cu problematica unei existențe absurde versus nimicnicie, prin faptul că susține posibilitatea de alegere și autoinventare. Teoriile intelectualității postbelice, evoluând de la existențialism la structuralism, de la un comunism principial la neomarxism și poststructuralism, în diferitele lui forme, au fost parte esențială a proiectului de reconstrucție și formare a identității europene.

Relevant, pentru teoria poststructuralistă contemporană, în special în varianta ei postcolonială, este conceptul de Celălalt, în filozofia lui Sartre (l'autre), și relația lui cu privitul (le regard) subiectului, care apare pentru prima dată în reflecțiile lui asupra „problemei evreiești”, de la sfârșitul lui 1945.¹¹⁰ Provocarea Celuilalt s-a extins cu repeziciune la chestiunile arzătoare ale momentului. Votul pentru femei, a fost garantat în Franța doar în 1945, iar tensiunile coloniale mocneau în India, Indochina, Algeria și Vietnam, contribuind la apariția politicilor identitare și la mișcări activiste bazate pe identitate, iar, în anii '60 și '70, la atragerea atenției asupra diferențelor sexuale, etnice, rasiale, de clasă etc.

Modul, în care Sartre și-a formulat punctul de vedere, a provocat reacții imediate, în primul rând din partea Simonei de Beauvoir, a cărei carte din 1949, *Al doilea sex*, a dat glas evidenței: Celălalt în societatea occidentală este femeia, iar

¹⁰⁹ André Stil, *Les Pays des Mines d'André Fougeron*, Paris: Cercle d'Art, 2001, pp. 23-8.

¹¹⁰ Sarah Wilson, “Under the Sign of Sartre”, in Frances Morris, 1994, *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55*, London: Tate Gallery, pp. 25-30.

formele culturale de zi cu zi – cum sunt codurile comportamentale, îmbrăcămintea și educația, în general – contribuie la această constituire a femeii în Celălalt.¹¹¹ De Beauvoir devine astfel figura matriarhală a scrierilor feminine din anii '70.

O altă reacție la teza lui Sartre a venit din partea lui Frantz Fanon, psihiatrul născut pe Martinica, devenit militant și teoretician anticolonialist. Fanon reconfigurează percepțiile asupra unei etno-psihiatrii burgheze, transmițând conceptele prin intermediul discursului învățat de la Sartre, despre sine și celălalt, provocându-și precursorul cu publicația din 1952, *Piele neagră, Măști albe*, care a culez să discute despre politicile interrasiale.

În 1990, când politicile identitare au ajuns importante în lumea artei, cartea lui Fanon a inspirat mulți artiști contemporani, cum a fost artistul american Lyle Ashton Harris, care se fotografiază în travestit sexual sau rasial, și artistul video britanic, Steve McQueen. Importanța lucrării lui Fanon arată măsura în care conceptele de identitate de factură etnografică și psihanalitică au devenit tot mai centrale în teoria culturală și practica artistică, în special după anii '80. Odată ce Fanon ajunge subiectul unei conferințe din 1996, care a avut loc la *Institutul Londonez de Artă Contemporană* (London's Institute of Contemporary Art), el se pierde în decor, devenind o fantomă condiționată de conceptele de sexualitate ale anilor '90, dar și o sursă de inspirație pentru prezent. Revoluționarul politic se pierde în umbra imaginii queer poststructuraliste.¹¹²

În acest mod, are loc transmiterea în timp a unor concepte cruciale, cu riscul de a fi expuse selecției și simplificării. După cum se evidențiază în confluența preocupărilor, de la Fanon și de Beauvoir încoace, se pare că travestirea nu este o simplă parte a procesului de feminizare, ci o componentă a ceremonialului african cu origini ritualice. Filmul antropologului Jean Rouch, *Stăpânii nebuni* (Les Maîtres Fous), prezintă o parodie transsexuală frenetică în administrația colonialistă din Coasta de Aur, Africa, inspirându-l pe Jean Genet să scrie piesa *Negrii* (Les Nègres), din anii '60.

Mascarada homosexualilor, paralelă cu cea a femeilor și a subiectului colonizat, a constituit nucleul lucrării lui Genet. De Beauvoir, Genet, Fanon, Rouch, surse demne de considerație în ce privește mascarada și ceea ce este cunoscut astăzi ca „performance de identitate sexuală” anticipează republicarea, în 1966, a cărții lui Joan Riviere, din 1929, *Feminitatea ca mascaradă*. Această carte a constituit unul dintre materialele de bază, pentru poststructuralismul feminist și

¹¹¹ Vezi Simone de Beauvoir, *The Legacy of Simone de Beauvoir*, ed. Emily R. Grosholz, Oxford: Oxford University Press, 2004.

¹¹² Vezi Alan Read, *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, London: Institute of Contemporary Arts, 1996.

teoria mascaradei, în SUA și Marea Britanie. În publicația britanică, *Screen*, au fost dezbătute aspectele teoriei franceze, context în care noțiunea sartreană de „privit”, mai înainte cu un aer ascetic și filozofal, a fost modificată printr-un concept lacanian referitor la privitul sexualizat al „plăcerii vizuale”.¹¹³ De menționat că, în primă fază, acest concept viza sexul masculin și heterosexualitatea. Articolul istoricului de artă, T. J. Clark, referitor la *Olympia* lui Manet, apărut în *Screen*, exemplifică migrația unui model de istorie a artei anglo-american, marxist și empiric, către acest forum intelectual.¹¹⁴

În vreme ce feminismul și teoria queer a transformat, în anii '80, disciplinele asociate cu filmul și artele vizuale, psihanaliza lacaniană este reprezentată explicit în cadrul teoriei mascaradei din cartea lui Judith Butler, *Probleme de identitate sexuală*, din 1990.¹¹⁵ Recepția cărții lui Butler, arată tendința de a scurtcircuita istoria intelectuală a poststructuralismului. Materialul este deseori citit ca variantă scurtă a textelor mai puțin accesibile, pe care acesta se bazează; ideile trec, gata traduse, dintr-un cadru lingvistic și cultural într-altul, înainte de a influența noi generații de intelectuali, artiști și critici.

3.3. Breton și Bataille

Alte figuri relevante pentru originile poststructuraliste au activat în universul postbelic în jurul suprarealismului și al dizidenților săi, ale căror idei servesc la provocarea hegemoniei modurilor de gândire materialist-dialectice. André Breton, liderul mișcării surrealiste, a avut o mulțime de exegeți în lumea artei și literaturii, care au generat o succesiune de expoziții majore.¹¹⁶ Activitatea lui politică de după război nu a fost prea impresionantă, dar moștenirea surrealită a fost crucială, constituind sursa de inspirație pentru practicile artistice, de la cele ale noului realism, din anii '60, și până la cele ale lui Jeff Koons, din New York-ul anilor '90. Celebrarea spectaculosului și a perspicacității stimulate de juxtapuneri neașteptate, explorarea spațiului urban sub egida șansei obiective – revizuită ca psihogeografie, de *Internaționala Situaționistă* a anilor '60 – și, mai presus de toate, orice principiu de rebeliune și credință în puterea eliberatoare a inconștientului, sunt încă îmbrățișate de artiștii contemporani din zilele noastre. Tributul postum, adus de Foucault în 1966, reajustează moștenirea lui Breton, postând opera sa ca antidot pentru dominarea existențialismului de tip marxist:

¹¹³ Mary Ann Doane, 1982, „*Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator*”, în *Screen*, vol. 23.

¹¹⁴ T. J. Clark, 1980, „Preliminaries to a Possible Treatment of Olympia in 1865”, în *Screen*, vol. 21.

¹¹⁵ Judith Butler, *Gender Trouble*, New York and London: Routledge, 1990, p. 159.

¹¹⁶ Relevante, în acest sens, sunt: *Surrealism: Desire Unbound*, 2001, London: Tate Gallery și *La Révolution Surréaliste*, Paris: Centre Pompidou, 2002.

„Breton a remoralizat scrierile, prin demoralizarea lor completă... E o profundă incompatibilitate între marxiști și existențialiști de tip sartrean, pe de-o parte, iar Breton, pe de altă parte. Fără îndoială, că, pentru Marx și Sartre, scrierea constituie parte a acestei lumi, în timp ce, pentru Breton, o carte, o propoziție, un cuvânt, pot, prin ele însele, constitui antimateria lumii, și pot contrabalansa întregul univers... Ceea ce-i datorăm însă cu adevărat, este descoperirea unui spațiu, care nu aparține filozofiei, nici literaturii, nici artei, ci experimentului.”¹¹⁷

Georges Bataille, exclus de Breton din grupul surrealism, a avut întotdeauna o viziune mai întunecată, intensificată de experiența ocupării Franței de către nașiști, Breton locuind în SUA, în perioada războiului. Devierea lui Bataille către o analiză mai tragică a experimentării limitelor extatice și adoptarea relației dintre Eros și Thanatos sunt evidențiate în colaborările lui cu artistul Jean Fautrier. În picturile informale ale lui Fautrier, rana devine semnul luptelor omului, care evocă, în formă vizuală, întunecimea cărții lui Bataille din 1943, *Experiența interioară*.

Istoricii de artă Rosalind Kraus și Yve-Alain Bois, în expoziția din 1996 cu temă informală și cu titlul de catalog, *Informal, Ghid pentru utilizatori*, asociază mișcarea informală europeană de după război cu definiția termenului *inform*, din dicționarul lui Bataille, editat în 1929. Utilizând afirmația lui Bataille, că *Olympia* lui Manet are „valoare ca demers”, Bois apelează la termenii conceptuali ai acestuia: materialism de fond, orizontalitate, puls și entropie, pentru a propune o recategorisire creativă a unei selecții, care să cuprindă în special opere de artă contemporană.¹¹⁸ În timp ce revigorează planul istoriei artei moderne și postmoderne în spațiul american, această strategie nivelează argumentele filozofice complexe și labile din opera lui Bataille, precum și firul istoric al mișcării artei informale europene de după 1945.

Demn de menționat este faptul, că deschiderea academiei americane pentru teoria franceză a stimulat emigrarea spre SUA a unor erudiți ca Bois, Denis Hollier și Sylvère Lotringer, care, în calitate de editor al revistei *Semiotexte*, a promovat traducerile cheie ale gândirii poststructuraliste în SUA și un mod de a face teorie, la fel cum artiștii fac artă.¹¹⁹ Alți importanți teoreticieni și oameni de cultură însă au ales să rămână în Franța. Printre aceștia a fost și istoricul de artă, Georges Didi-Huberman, care a publicat, în 1995, *La ressemblance informe*, o exegeză avizată a operei lui Bataille. Metodele lui conferă o puternică poziție contrastantă față de *Informal, Ghid pentru utilizatori*.¹²⁰

¹¹⁷ Michel Foucault, “A Swimmer between Two Words.” Interviu cu C. Bonnefoy în *Arts et Loisirs*, October, 1954; publicat în *Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James Faubion. London: Penguin Books, 1998, pp. 172-4. (t.p.)

¹¹⁸ Rosalind Kraus, Yves-Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 2000.

¹¹⁹ Sylvère Lotringer, Sande Cohen, *op. cit.*, pp. 125-62.

¹²⁰ Vezi Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, Ou, Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Editions Macula, 1995.

Relația lui Bataille cu cercurile sadeene și nietzscheene a fost de asemenea semnificativă. Sade a fost important, în perioada postbelică, atât pentru surrealiști, cât și pentru dizidenți, cum a fost Jean-Jacques Lebel.¹²¹ Tradiția „gândirii libere” continuă, în Franța, cu prefața lui Gilles Deleuze la *Răceală și cruzime* a lui Sacher-Masoch, editată în 1991. Manifestările și discursurile anglo-americane, care circulau în jurul poststructuralismului, aveau încă urme de puritanism. Bataille, profilul libertin, însă a lăsat și o moștenire alternativă, prin editarea și publicarea scrierilor postume ale tovarășei sale, Colette Peignot, în 1939. Scrierile ei s-au dovedit deosebit de importante pentru o întreagă generație de femei-artiști, iar vocea ei, descoperită în conjunctură cu cea a misticii feminine, a pătruns în spațiul literar al lui Bataille, înlesnind elaborarea unui concept de plăcere (jouissance) sexuală și sanctă.

3.4. Artaud, Deleuze, Derrida

Antonin Artaud este, fără îndoială, una dintre cele mai importante voci artistice din ultima parte a secolului XX, alături de Marcel Duchamp, și totodată una din influențele cele mai mari asupra discursurilor poststructuraliste adresate artelor vizuale, cu toate că a murit în 1948. Cartea lui Artaud din 1947, *Vincent van Gogh sinucis de societate*, a constituit un punct de plecare, prin faptul că și-a îndreptat atenția de la noțiunea de instabilitate mintală la postura de victimă a problemelor ridicate de norme, temerile și practicile culturale, cu care s-a intersectat van Gogh omul și legenda lui. Artaud, eliberat dintr-un azil de nebuni, după ce i s-a administrat o terapie cu electroșocuri, a reacționat cu empatie la autoportretele bătute ale lui van Gogh. Foucault, inspirat de Artaud și impulsivat de dezbaterile asupra noțiunii de artă psihopatologică, s-a axat pe lucrarea *Nebunie și civilizație*, între anii 1955 și 1960, oferind o analiză a modului în care societatea îi instituționalizează pe indivizii nonconformiști.¹²² În colecția de artă brută a lui Jean Dubuffet, se regăsea artă schizofrenică alături de artă naivă executată de deținuți și alți indivizi marginali, reprezentând lucrări, care depășeau granițele dintre discursul medical, infracțional și artistic.¹²³

Lucrările lui Artaud au fost publicate sub diferite forme, din anii '40 și până în anii '70; desenele și filmele lui mai constituie încă astăzi sursă de inspirație și subiect pentru multe expoziții de artă.¹²⁴ Foucault afirmă că „*nu există nebunie, decât ca*

¹²¹ Vezi Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros*, London: Thames and Hudson, 2005.

¹²² Michel Foucault, *Madness and Civilisation, A History of Insanity in the Age of Reason*, London: Tavistock Publications, 1982, pp. 288-9.

¹²³ Sarah Wilson, *op. cit.*, pp. 120-49.

¹²⁴ Expozițiile majore cuprind: *Antonin Artaud, Works on Paper*, la Muzeul de Artă Modernă din New York, 1996; *Hommage à Antonin Artaud*, la Muzeul de Artă Modernă din Viena, 2002, și *Labyrinthe Artaud* la Palatul Artelor din Düsseldorf, 2005.

moment final al operei de artă – opera de artă împinge nebunia la limite; acolo unde există o operă de artă, nu există nebunie; și totuși, nebunia este contemporană cu opera de artă, deoarece îi inaugurează era adevărului său”.¹²⁵ Modul în care Foucault abordează aici nebunia apare în contrast cu modul în care o face Gilles Deleuze și Félix Guattari, în *Anti-Oedipus, Capitalism și schizofrenie*, în care elaborează noțiunea de schizoanaliză, susținând că, „*Artaud reprezintă împlinirea literaturii, tocmai pentru motivul că este schizofrenic, și nu pentru că nu este*”.¹²⁶

În primele pagini din *Anti-Oedipus*, putem întâlni lumea artistică și literară a acelei vremi – romane scrise de Henry Miller și Samuel Beckett, jurnalul de artă schizofrenică a lui Dubuffet și *Caietele de artă brută*, pe lângă descrierea unui tabel al schizofreniei, a lui Henry Michaux, artist în arte vizuale, scriitor, realizator de film și expert în substanțe halucinogene. Un anumit delir, ce străbate aceste scrieri, sprijină scopul artistului de abolire a modelului de autoritate arborescent, în favoarea celui rizomic – o formă de reproducere și proliferare orizontală și subterană. Cu astfel de modele, bazate pe dorință și înmulțire, Deleuze și Guattari caută să contracareze complexul Oedipului lui Freud, care se bazează pe factorul familie, fundat, în schimb, pe o societate patriarhală și, prin aceasta, pe o structură verticală de autoritate. Extinzând aceste idei, Deleuze scrie în 1989 despre picturile „grăpate” ale lui Francis Bacon, că reprezintă corpul artaudian fără organe.

Această lume a artei, aflată în schimbare, în contextul antioedipean de la sfârșitul deceniului șapte, relevă direcții de dezvoltare mult mai palpante, contemporane și asociate cu apariția politicilor identitare. *Frontul homosexual de acțiune revoluționară* (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) al cărui reprezentant, activistul gay și teoretician în homosexualitate, Guy Hocquenghem, l-a ales pe Deleuze pentru a-i prefața cartea din 1974, *L'Après-mai des faunes*. Aici Deleuze sprijină „*specificitatea și ireductibilitatea dorinței homosexuale, un flux fără origini sau țel, o chestiune de experimentare, nu de interpretare*.”¹²⁷

Lucrările artistului Michel Journiac – cum este *Omagiu lui Freud*: critică constantă a unei mitologii travestite, 1972 – apar în acest cadru ca o apoteoză antioedipeană.¹²⁸ Manifestațiile travestițiilor și homosexualilor apar, în această perioadă, ca strategii artistice legate de figuri ale culturii populare, cum este cântărețul David Bowie.

Opus stilului lui Journiac, Jean-Pierre Raynaud are și el o reacție promptă la teoria lui Foucault, care constituie o anticipare a profilului antioedipean și a

¹²⁵ Michel Foucault, *Madness and Civilisation*, op. cit., p. 289. (t.p.)

¹²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 135. (t.p.)

¹²⁷ Gilles Deleuze, „Préface”, în *L'Après-mai des faunes, Volutions* by Guy Hocquenghem, Paris: Bernard Grasset, 1974, pp. 8-9. (t.p.)

¹²⁸ Michel Journiac, 2003, vezi și www.journiac.com

curentelor de antipsihiatrie, care au influențat dramatic atât practica instituțională, cât și societatea largă. Traumatizat de războiul algerian, Raynaud creează, începând cu mijlocul anilor '60, tot felul de psiho-obiecte bizare. Utilizând albul în cadru pătrat, cu trimitere la instituții, cum sunt spitalele, penitenciarele, morga sau muzeul, el creează o atmosferă apăsătoare, adăugând deseori fotografii cu interni din azile, pentru a indica instituțiile de control și arhitectura societății pe care a analizat-o Foucault.

Deleuze și Guattari nu au scris într-un vacuum poststructuralist, deoarece materialele de antipsihiatrie, publicate de R. D. Laing și Donald Cooper în Anglia, au fost traduse cu repeziciune în franceză, iar, pe lângă acestea, mai era și cartea lui Henry Marcuse, *Eros și civilizație*, care fusese deja tradusă, în 1968. Cultura muzicii, a modei și a narcoticelor însă se mișca mult mai rapid decât traducerile; experimentele antipsihiatrice și psihometrice au apărut în SUA cu mult înaintea lui *Anti-Oedipus*, care a apărut în 1983. Mai mult, Artaud a fost asimilat, în Paris, de artiști și poeți americani, care activau aici, la începutul anilor '60. Printre aceștia se aflau Nancy Spero și Carolee Schneemann; performance-ul lui Schneemann, *Meat Joy*, îl confirmă pe Artaud, în timp ce Spero îl utilizează pe Artaud, în *Codex Artaud*, din 1970, ca semn și glas al celor „sinuciși” de societatea contemporană, în special femeile supuse la viol și tortură. Celebra antologie, *City Lights Artaud*, publicată în 1965, a avut o influență majoră asupra teatrului din SUA, dar și a artiștilor, scriitorilor și poeților, în general.

Reflecțiile lui Jacques Derrida asupra operei lui Artaud s-au extins din 1967 și până în anul morții sale, în 2004. El încearcă să descifreze, printr-o abordare bizară (orig. *forcener le subjectile*, desemnificarea subiectilului), desenele deconcentrate ale lui Artaud. Această încercare constituie și o meditație asupra noțiunii de limbă maternă și traducere: ea desemnifică atât suportul hârtiei, cât și pe cel al textului.¹²⁹ Colapsul vocii, al corpului, al scrisului – al civilizației însăși – avându-l pe Artaud ca locus, sunt esențiale pentru a înțelege proiectul de deconstrucție al lui Derrida, în raport cu artele vizuale și literare. Artaud a transcris incantații ale amerindienilor Tarahumara și glossolalii extatice; el a transformat lucrarea lui Lewis Carroll, *Jabberwocky*, într-un ținut nebunesc transliterat și a avut acțiuni performate în public, cu strigăte care refuză orice posibilitate de transcriere. În vreme ce Foucault și Barthes, prin dezbaterile lor asupra „morții autorului”, s-au abătut de la scriitor și autoritatea lui, la text, Derrida caută să aducă strigătele lui Artaud înapoi în trup, pentru a interoga originile limbii, artei și materializările lor, susținând că, „*Artaud promite existența unui limbaj care este un corp, a unui corp care este un*

¹²⁹ Vezi Jacques Derrida, Paule Thévenin, „Forcener le subjectile”, în *The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998, xii.

teatru, a unui teatru care este un text, deoarece nu mai este înrobît unei scrieri mai vechi decît el, unui strătext sau unui strălimbaj".¹³⁰

Scriitura și diferența lui Derrida, din 1967, are un epigraf preluat din poezia poetului simbolist Stéphane Mallarmé, *O Aruncare de Zar*, (Un Coup de Dés), din 1897, care dispersează cuvinte pe pagina albă: nu ca inovație, ci ca interval de citire. Proiectul poetic al lui Mallarmé intersectat cu fragmentele din manuscrisul lui Artaud, prin medierea lui Derrida, și manuscrisele fărâmițate ale lui Genet despre Rembrandt, au fost cu mult în urmă față de impenetrabila lucrare a lui Derrida, *Glas*, din 1974.¹³¹ Sunt înfățișate aici două coloane de text, într-o vibrantă juxtapunere, pentru Hegel și Genet, textul istoric fiind deconstruit de cel obscen contemporan.¹³² Pe măsură ce Derrida înțelege jocul deconstrucției textuale, el caută să introducă principiul ferestrei de text (window) – noțiune comună pentru noi astăzi – anticipând utilizarea de pionierat a unui procesor de cuvinte, în expoziția lui Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, de la Centrul Pompidou, în 1985.

3.5. Proiectul poststructuralist și arta contemporană

Din punct de vedere cultural, filozofic și personal, Derrida a arătat o mare suspiciune față de imagine. Cartea lui, *Adevărul în pictură*, din 1978, este o compilație de eseuri despre artiști vizuali, ca Gérard Titus-Carmel și Valerio Adami, încadrați de titlu și de o introducere intitulată *Passe-Partout*, ca joc de cuvinte între cheie universală și chenar de tablou. Eseul lui Derrida, *Parergon*, este o ironie cultă, autoreflexivă, a reflecțiilor lui Hegel și Heidegger asupra esteticii și artelor vizuale. Depărtându-se de accentul barthesian pus asupra morții autorului și asupra cititorului ca sursă a semnificației lucrării, pentru Derrida intersubiectivitatea relației artist-scriitor este pusă în joc în orice interpretare a artelor vizuale.

Barthes rămâne totuși o figură de seamă în înțelegerea confluentei dintre poststructuralism și artele vizuale. El este structuralist prin excelență – niciodată nu a renunțat la modelele de analiză semiotice din lingvistica structurală – și rămâne unul dintre factorii mediatori cheie dintre Sartre și poststructuraliști. În *Mitologiile* lui din 1957, o serie de eseuri publicate inițial în *Les Nouvelles Littéraires*, Barthes aplică strategii interpretative semiotice la orice, de la gătit la modă și afișe electorale.

¹³⁰ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978, pp. 174-5. (t.p.)

¹³¹ Vezi Jacques Derrida, *Glas*, trans. John Leavey and Richard Rand, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986.

¹³² Sarah Wilson, "Genet, Rembrandt, Derrida", în *Portraiture, Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall, Manchester: Manchester University Press, 1997, pp. 205-16.

Structuralismul a atins momentul de vârf la sfârșitul anilor '50, o perioadă marcată de destalinizare culturală. Viziunea sa sincronică asupra relațiilor, de unde și accentul formal în descifrarea semnelor și codurilor, a fost adoptată ca alternativă binevenită la lumea artei realist-socialistă a materialismului dialectic, care, în puncte mari, privea vizual înspre trecut – de exemplu Fougeron, care apare ca un nou David. Pe de altă parte, progresele obținute în antropologie și lingvistică – lucrările despre modelele înruderii binare ale lui Lévi-Strauss sau desenele de la cursurile lui Ferdinand de Saussure – au fost explorate pentru a combate povara opresivă și încheștarea culturală a gândirii marxiste și neomarxiste.

Încercările lui Barthes de a crea o antropologie structuralistă a vieții cotidiene însă nu aveau ca preocupare istoria colonialismului francez și atrocitățile comise în Algeria, Indochina, Vietnam sau USSR. Fascinația lui Barthes pentru contemporaneitate, menținând o detașare față de politică, implica o oarecare melancolie, o nausea reflectată în reacția lui la sculptura lui Bernard Requichot. În *Camera Lucida*, amintirile evocate de poza mamei lui dau curs gândurilor asupra fotografiei, morții și trecutului instant prin prisma imaginii fotografice: celebrul său punctum – detaliul care descoperă, dar și estompează semnificația întregului – se referă la legătura psihică, care produce o lacrimă, și, prin aceasta, la jelanie.¹³³

În timp ce importanța lui Derrida față de artele vizuale rezidă, mai întâi, în critica filozofică adusă de el esteticii occidentale, iar contribuția lui Barthes constă în dezvoltarea modelului structuralist de interpretare a semnelor vizuale, problema rolului artei contemporane, în spectrul mai larg al culturii postmoderne, a fost ridicată de opera filozofului și teoreticianului cultural, Jean-François Lyotard, ale cărui scrieri despre postmodernism au devenit centrale în dezbaterile asupra artei postmoderne de după 1980. Ceea ce Lyotard caracterizează drept neîncredere în metanarațiune, în *Condiția Postmodernă*, din 1979, se aplică nu doar marilor istorii ale creștinismului, progresului științific, marxismului etc., istorii care au structurat societatea occidentală postrenascentistă, ci însăși istoriei artei.¹³⁴

Una dintre trăsăturile de bază ale postmodernismului o constituie desprinderea de gândirea, instituțiile și stilul de viață devenit, iată, tradițional. Ideea de deconstrucție a trecutului vizată de gândirea postmodernă se referă la demolarea totală a oricărei concepții despre lume și viață (metanarațiune), a oricărei instituții și a oricăror norme morale și sociale ale trecutului. Numai prin desființarea acestora, individul postmodern este eliberat din orice formă de încorsetare, devenind astfel liber, pentru a-și elabora propria filozofie de viață (micronarațiune), pentru a-și stabili singur apartenența la un grup sau altul și pentru a-și alege propriul stil de viață.

¹³³ Vezi Roland Barthes, *Camera Lucida*, trad. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1979.

¹³⁴ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press, 1984, introducerea.

Lyotard a scris frecvent despre arta contemporană. Prima sa apreciere critică asupra lui Daniel Buren, artistul ale cărui picturi uniforme dungate au fost create pentru a deconstrui premisele spațiilor urbane sau instituționale, este, prin excelență, una structuralistă, curios de târzie, în 1981, cu mult înaintea apariției primelor lui texte despre artă și psihanaliză, și a angajării sale față de hiperrealism sau față de „economia libidinală” a lui Jacques Monroy, artist fondator al mișcării *Narrative Figuration*, care apare ca reacție la noul realism.¹³⁵

Povestea lui Ruth, o carte scrisă de el despre opera lui Ruth Francken, o artistă feminină născută în Praga și stabilită în Paris, prezintă problemele pribegiei iudaice și ale multiplelor identități, cu mult înainte de a aborda aceste probleme cu mai mult simț teoretic, în tratatul lui din 1988, *Heidegger și Iudeii*.¹³⁶ Expoziția lui de la Centrul Pompidou, din 1985, *Les Immatériaux*, a reprezentat o aplicație fantastică a tezelor lui asupra postmodernismului, asupra societății industriale computerizate, în care arta, dematerializată, re apare metamorfozată de noile tehnologii.¹³⁷ Noțiunea dialecticală de *Celălalt* a fost cea definită de geografiile relativiste și relațiile dificile cu teoria postcolonială, în spectacolul ambiguu, esențialmente antitehnologic, *Magiciens de la Terre*, de la Centrul Pompidou, din 1989.¹³⁸

Analiza realizatorului situaționist de film și teoreticianului, Guy Debord, asupra impactului politicii și culturii mediatizate, în *Societatea Spectacolului* din 1967, evită menționarea Americii: continentul care a devenit banca principală de idei pentru mult apreciată teoretizare a „simulacrului”, a lui Jean Baudrillard, din anii '80. El promovează arhitectura expandabilă, în cadrul grupului marxist, *Utopia* (1968-1971) și devine tot mai pesimist, pe măsură ce explozia mediatică, cu mecanismul de control și cel al percepției controlate, transmite fosta paradigmă teoretică a superstructurii culturale marxiste, versus baza economică, tot mai greu de susținut.

Migrația lui Baudrillard de la o analiză relativ marxistă și behavioristă a sistemului de obiecte, în cartea lui din 1968, la reflecții asupra artei și kitsch-ului, în cartea din 1970 și cea din 1980, urmărește un traseu oglindit de corespondenții lui italieni, cum sunt Umberto Eco sau Gillo Dorfles, care a publicat o influentă carte despre kitsch în 1968. Aceste mutații au avut loc în practica artistică, critica de artă și teoria culturală. Baudrillard prezintă experiența americană, în cartea lui din 1968, intitulată *America*, ca pe o întâlnire anistorică cu kitsch-ul. Cultura

¹³⁵ Jean-François Lyotard, “The Work and Writings of Daniel Buren, An Introduction to Philosophy”, *Artforum* 19, 1981, pp. 55-64.

¹³⁶ Jean-François Lyotard, “The Story of Ruth” (1983) and “Sear of Silence” (1991), in *Ruth Francken, Werke*, 1994.

¹³⁷ Jean-François Lyotard & Thierry Chaput, *Les Immatériaux*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

¹³⁸ Jean-Hubert Martin, curator al expoziției, *Magiciens de la Terre*, și-a conturat această atitudine teoretică problematică, în timpul expoziției, Partage d’Exotismes, a Bienalei de la Lyon, din 2000.

americană chintesențială a mercantilizării și spectacolului este raportată la termenul „simulacrum”, o reproducere a ceva, care nu există în sine, decât ca reprezentare. Acest aspect a fost aplicat formelor culturale, de la programele TV pentru copii și până la disciplinele academice. Astfel, pentru istoricul de artă, Rosalind Krauss, a scrie, în 1986, istoria artei, poate deveni în sine un simulacru: „Este doar în avantajul hiperrealului, al simulacrului, faptul că putem într-adevăr înțelege practica academică în lumina propriului său sistem”.¹³⁹

Într-un articol din 1990, cu titlul deliberat în germană (*Die Mythologie des Kitsches*), artistul italian Enrico Baj scrie despre amestecul stilistic al ismelor și stilurilor și despre proliferarea artei de instalație de mâna a doua, care invadează muzeele. În discuția sa asupra articolului lui Baj, Baudrillard încuviințează, că marile alegorii istorice și religioase ale trecutului au fost înlocuite cu exaltarea oricărei banalități posibile, reprezentate atât de finisajul lucios și iscusit al artei americane contemporane, cât și de „Bad Painting”, într-o epocă a artei de masă, a fotbalului de masă și a publicității de masă.¹⁴⁰ Dar, acolo unde Baj a văzut o repetiție standardizată plictisitoare, în retrospectiva contemporană a lui Andy Warhol, Baudrillard, apelând la termenii stabiliți deja în influența sa lucrare, *Extazul Comunicării*, a văzut o experiență a limitei extatice.¹⁴¹ Jonglând cu teoria marxistă, el afirmă că masele sunt produse kitsch, prin excelență, dar și o oglindă a puterii, devenită ea însăși atât de kitsch, încât nu mai poate fi concepută în termeni de voință politică, ci mai degrabă ca „un fel de figurație, scenariu pentru păpuși, tocmai pentru că este reflectată de o masă, care este ea însăși un kitsch”.¹⁴² Cu Warhol prezent la Centrul Pompidou, el declară că acum kitsch-ul este „produs de însăși instituția estetică”.¹⁴³ Baudrillard descrie aflulul celor 300.000 de vizitatori ai retrospectivei Warhol de la Centrul Pompidou ca pe „un extraordinar canibalism cultural”.¹⁴⁴

În acest context al „poluării prin proliferare” a lumii artei (bienala din Veneția) și a „kitsch-ului financiar” (lucrări de ale lui van Gogh vândute pe milioane de dolari japonezilor), Baudrillard folosește cuvântul „degenerare”.¹⁴⁵ Curând, el va fi văzut exemplificând întoarcerea aripilor de dreapta în arta franceză, când, în cartea sa din 1991, *Războiul din golf nu a avut loc*, pretinde că acest război „nu a avut loc”, tocmai pentru că a fost experimentat internațional la televizor, ca

¹³⁹ Rosalind Krauss, “The Future of an Illusion.” *AA Files*, no. 13, 1986, p. 5. (t.p.)

¹⁴⁰ Jean Baudrillard, “Die Mythologie des Kitsches,” în *Enrico Baj: Transparență du kitsch*, Paris: Editions de la Différence and Galerie Beaubourg, 1990, p. 9.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴² *Ibidem*, p. 13. (t.p.)

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 11, 17. (t.p.)

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 21. (t.p.)

¹⁴⁵ Vezi Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

„război pe ecran”: o dezvăluire narativă a exploziilor și distrugerilor simulacrale, oglindite de morți prefăcuți la emisiunile târzii din noapte.¹⁴⁶

În 1994, Elizabeth Diller și Ricardo Scofidio, arhitecți și artiști americani, și-au confirmat aderarea implicită la poststructuralism, având în vedere, în mod specific, proiectul arhitectului filozof, Paul Virilio, *Bunker Archeology*.¹⁴⁷

Cartea lor, *Back to the Front: Tourisms of War* (Înapoi pe front: turism de război), a fost inițial o investigație în epoca turismului de masă a povestirilor naționale, „aura și autenticitatea a două feluri de locuri vizitate de turiști americani – pături ale celebrităților și câmpuri de luptă”.¹⁴⁸ Exemplul cel mai potrivit de întoarcere a poststructuralismului la matcă îl constituie faptul că proiectul lor a fost reinstalat în 1994, pentru Abbaye-aux-Dames, în Caen, întorcându-se, la a cincizecea aniversare, la tocmai plajele debarcării din Normandia, din ziua Z, care l-a inspirat pe Virilio. Proiectul fotografic al lui Virilio (1958-65) a ajuns dincolo de analiza morfologică, structurală, a tipurilor de bunker: investigațiile lui arheologice au avut ca scop intrinsec investigarea psihicului național. În mod deliberat, el se axează pe bunker, ca element negativ, neîndrăgit, îngropat pe jumătate în pământ, un antiobiect construit prin munca sclavilor, ca strategie defensivă germană: „Aceste construcții concentrează ura celor care se opresc și privesc, după cum cândva au concentrat teama de moarte, pentru cei care le-au folosit ca protecție împotriva invaziei”.¹⁴⁹

Aceste concepte au influențat construcția istorică a muzeului de război și centrele de cercetare din nordul Franței, cu locurile de luptă din primul război mondial. Ele reapar în reacția lui Virilio față de 9/11 (nine/eleven), ca deconstrucție a clădirii World Trade Center și a unei părți din Pentagon, în SUA, pe 11 septembrie, 2001. Aceasta a dus la proiectul expoziției din 2002-3, *Unknown Quantity* (Cantitate Necunoscută), pentru fundația Cartier, din Paris – un spectacol de deconstrucție, de după atentate, axat pe teoria catastrofei.¹⁵⁰ Fotografii și înregistrările video prezentate au relevat memorializarea instantă a ruinelor de la World Trade Center, din Manhattan, și a altor evenimente similare din istorie.

Astăzi, poststructuralismul există într-un vârtej al cunoașterii, dar în fragmente, deseori reciclat, impur și spectacularizat, neputându-se dispensa nici măcar de o fibră, decât ca gest de comemorare, care este în sine kitsch, la fel ca instalația lui Hirschhorn, *24 de ore Foucault*.

¹⁴⁶ Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

¹⁴⁷ Paul Virilio, *Unknown Quantity (Ce qui arrive)*, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, and London: Thames and Hudson, 2003.

¹⁴⁸ Sylvie Zavatta, *Visite aux armées Visite aux armées: Tourisimes de guerre/Back to the Front: Tourisms of War* (bilingual), Caen: FRAC Basse-Normandie, 1994, prefața. (t.p.)

¹⁴⁹ Paul Virilio, *Bunker Archéologie*, Paris: Editions du Demi-Cercle, 1991, p. 13. (t.p.)

¹⁵⁰ Vezi Paul Virilio, *Unknown Quantity*, *op. cit.*

Dominanța culturii și politicii americane în Europa, după 1945, este evidentă, însă corpusul teoriei poststructuraliste interpretate adecvat, transmite un mesaj din bătrâna Europă superputerii de după al doilea război mondial. Derrida se întreabă, la un moment dat, în *Glas*: „Ce a mai rămas din cunoașterea absolută? Din istorie, filosofie, economie politică, psihanaliză, semiotică, lingvistică și poezie? Din muncă, limbă, din sexualitate, familie, religie, State...”¹⁵¹ Inițiativa a fost, și încă rămâne, de a înțelege relația dintre modernitate, filosofie și creativitate contemporană, într-o vreme a revoluției, a kitsch-ului și a terorii.¹⁵²

3.6. Jocul integrării și rigiditatea iluministă

Eșuat într-o sferă a confuziilor, în care totul este egal de adevărat și de important, postmodernismul se caracterizează, în ultimă instanță, printr-o programatică abolire a noțiunii de centru care definea cândva, conferind un simț al relaxării, corectitudinea și abaterea. Acum, fără a mai crede frenetic în a fi depozitarii adevărului, fiecare dintre apologeții noii ordini culturale poate fi considerat postmodern datorită tocmai unei atitudini centralizatoare puse în slujba unui atac masiv împotriva oricărei centralizări a discursului. Această perspectivă este susținută și argumentată și de Linda Hutcheon, în *Politica postmodernismului*, ea convertind-o într-o trăsătură distinctivă:

„În linii generale, postmodernismul are aspectul unei afirmații conștiente, contradictorii și autosubminatoare. El seamănă cu gestul de a pune între ghilimele o afirmație în timp ce o faci. Efectul urmărit este acela de a sublinia sau „a sublinia” și de a discredita sau „a discredita”, iar modul este, prin urmare, unul „conștient” ironic - sau chiar „ironic”. Trăsătura distinctivă a postmodernismului constă în acest gen de dedublare sistematică și jucăușă sau duplicitate.”¹⁵³

Domnia relativismului gândirii postmoderne, susținută de paradoxul mondializării democrației într-o lume de autorități independente și interconectate, este rezultatul renunțării la hegemonia valorilor generale, pe care îl analizează cu multă scrupulozitate filozoful italian, Gianni Vattimo, în *Sfârșitul modernității*. Caracteristicile gândirii postmodernității¹⁵⁴ coagulate din contaminarea ontologiei lui Nietzsche și Heidegger, sunt subordonate cunoașterii locale, pronunțat inductive și de o fragmentaritate care face inutilă generalizarea în care stă „puterea cunoașterii teoretice”. Conexiunea dintre Nietzsche și Heidegger, ca primi filozofi

¹⁵¹ Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., p. 127. (t.p.)

¹⁵² Vezi Giovanna Borradori, *Philosophy in the Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.

¹⁵³ Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, București, Editura Univers, 1997, p. 5.

¹⁵⁴ Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității*, Constanța, Pontica, 1993, pp. 174-177.

ai postmodernității, indică Gianni Vattimo, ilustrează natura stasis-ului filozofic, formulat în termenii refuzului de integrare în logica de dezvoltare a modernității, pentru care noțiunea de depășire este determinantă în cursul istoriei, fiind văzută „ca o dezvoltare progresivă, când noul este identificat cu valoarea, prin medierea unei recuperări și a unei apropieri de fundamentul original”.¹⁵⁵

Experiența adevărului însă, ca obiect pe care filozofii îl apropie și îl transmit, se bazează pe „reconstituire”, ale cărei mecanisme nu sunt îndeajuns elucidate de Vattimo: „Este oare pus spiritul critic în paranteză, se înlătură... judecata de valoare pentru ca apropierea trecutului să nu fie făcută prin negație, nici printr-o afirmație fundamentată pe un complex de superioritate?”¹⁵⁶

Stabilirea punctului inițial al istoriei modernității în nihilismul lui Nietzsche și în non-istoricitatea lumii tehnice a lui Heidegger, comună pentru Vattimo și pentru școala structuralismului francez (Jacques Derrida, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Claude Levi-Strauss ș.a.), nu a fost însă împărtășită de către toți filozofii „postmoderniști”. Habermas, de exemplu, ca filozof al moralității, are o concepție diferită asupra raționalității politice și socio-culturale, față de Foucault, care apare ca filozof al istoriei reale. El susține că modernitatea e inaugurată mult mai devreme, o dată cu cele mai bune tradiții ale iluminismului, pe care, de altfel, caută să le salveze și să le introducă din nou, într-o formă revizuită, în actualul discurs filozofic, iar ceea ce reclamă, în special, la Foucault este relativismul acestuia.¹⁵⁷ În felul acesta, se va institui o altă polemică filozofică, centrată, de astă dată, asupra problemei retractării iluminismului care, în epoca modernă, nu putea fi același cu raționalismul secolului al XVIII-lea.

În viziunea lui Habermas, autonomia acțiunii și cunoașterii individului față de orice autoritate, lipsa de prejudecăți, gândirea critică, toleranța, disponibilitatea pentru dialog, iar, în caz de conflicte, prevalența argumentelor față de violență etc., reprezintă tocmai acele valori iluministe pe care occidentul post-industrial și postmodern le propagă, însușindu-și pe deplin critica modernismului. Dar pentru că aceste valori nu stipulează ce forme să îmbrace cultura „națiunii europene” (sau prin extensie a lumii occidentale) și ce să implice din diferitele culturi naționale, ne referim doar la premisele care fac posibil dialogul, înțelegerea, apropierea culturală, la acel numitor comun pe care și-l poate revendica umanitatea europeană, respectiv occidentală. În acest sens, adevărata integrare culturală, care realizează unitatea în diversitate, este însuși iluminismul. Foucault, pe de altă parte, consideră utopică această perspectivă și respinge orice

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 6.

¹⁵⁶ Romul Munteanu, *Un epilog fără sfârșit*, în *Farsa tragică*, București, Univers, 1989, p. 280.

¹⁵⁷ Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990, p. 294.

tendință de conformitate, iar, în ce privește aspectul etic, el numește catastrofică orice formă de moralitate, căreia trebuie să i se supună oricine.¹⁵⁸

Concepțiile lui Habermas rămân sensibil diferite și de cele ale exponenților Școlii de la Frankfurt, Th. Adorno și M. Horkheimer care, în *Dialectica iluminismului* (1982), au demonstrat irevocabila vigoare a obiecțiilor și criticilor pe care încă Rousseau și Hegel le-au formulat la adresa culturii iluministe și care s-au dovedit a fi actuale în lumina istoriei secolului XX. Potrivit analizelor lui Horkheimer și Adorno, se dovedește adevărat că rațiunea, pe care iluminismul o opune superstiției și mitului, este anistorică și în fond instrumentalistă, iar din idolatrizarea instrumentalistă a rațiunii izvorăsc unilateralitățile modernității, precum pozitivismul scientist sau utopismul socialist-comunist, care au în comun presupunerea că o societate ideală poate fi planificată și realizată în mod științific de către o elită luminată. La fel de adevărată se arată credința conform căreia, planificarea rațională a societății ideale ar constitui o ispită permanentă pentru instaurarea unei dictaturi a elitei luminate, ale cărei rezultate, după cum a arătat experiența, sunt teroarea, întemnițările, fabricile naziste ale morții sau lagărele de concentrare sovietice.

¹⁵⁸ Michel Foucault, interviu în "Le Retour de la morale," *Les Nouvelles* (28 iunie 1984), p. 37: „Căutarea unei forme de moralitate care să fie acceptată de toți, în sensul că oricine va trebui să i se supună, mi se pare catastrofică.” (t.p.)

Capitolul III
MIȘCĂRI IDENTITARE ȘI ACȚIUNI ARTISTICE
CONTROVERSATE

1. PRACTICI ARTISTICE FEMINISTE ÎN SPAȚIUL OCCIDENTAL

1.1. Principii și strategii de promovare a imaginii feministe

Încă de la începuturile ei, mișcarea artistică feministă a fost una controversată; multe dintre strategiile publice, aparent de succes, au atras critici, nu doar din partea conservatorilor, ci și din partea femeilor, chiar și a unora înrolate în mișcarea feministă. Mulțimea și diversitatea produselor artistice generate de femei, în peste 40 de ani, dovedește lipsa de coerență și consens în rândul artiștilor și teoreticienilor, cu privire la modul în care se pot realiza sau, cel puțin, defini, obiectivele feministe. O primă abordare ar putea fi clasificată ca *puterea feminină* (woman power). A doua abordare, apărută ca reacție la prima, ar putea fi denumită *deconstrucția* feministă.¹

Prima fază a mișcării feministe a început în jurul anului 1970, susținută de mișcarea pentru drepturile omului, de apariția noii stângi și de gruparea femeilor din anii '60. La acel moment, activismul feminist se caracteriza, în mare, printr-un angajament idealistic pentru îmbunătățirea poziției femeii, atât în cadrul lumii artistice, cât și în afara ei. Între 1969 și 1972, grupurile activiste au făcut demonstrații și au înaintat petiții, cerând creșterea reprezentării feminine în marile muzee. Statisticile prezentate de aceste grupuri au dezvăluit o disproporție surprinzătoare, în practicile expoziționale ale marilor instituții de artă, care în multe cazuri s-a ameliorat substanțial. De exemplu, Comitetul ad hoc pentru artiști-femei (Ad Hoc Committee of Women Artists) a arătat că, mai puțin de 5% dintre artiștii reprezentați în *Whitney Annual* din 1970 (astăzi bienală), sunt femei.

Plângerea lor a făcut ca în 1971, procentul de participare la această expoziție, axată pe elaborările de ultimă oră din arta contemporană americană, să crească până la 21%. Tot în această perioadă s-au organizat și expoziții istorice, care să scoată în evidență efectivul și talentul femeilor din arta europeană și americană; s-a elaborat un corpus feminist de istoria și teoria artei, cu analize asupra aspectelor cauzale, care n-au permis lansarea femeii ca artist, de la analiza fără precedent a Lindei Nochlin, legată de impedimentele istorice aflate în calea

¹ Laura Meyer, *Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain*, în *A Companion to Contemporary Art*, ed. de Amelia Jones, Blackwell Publishing, USA, 2006, p. 317.

realizărilor artiștilor-femei, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (De ce n-au fost și mari artiști-femei?), din 1970, și până la volumul de critică a artei contemporane, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (De la centru: Eseuri feministe asupra artei feminine, 1976), sau controversatul articol scris de Miriam Schapiro și Judy Chicago, *Female Imagery* (Imagistica feminină, 1973), care teoretizează posibilitatea femeii-artist de a crea imagini caracterizate de un anumit tip de sensibilitate sau estetică feminină, chiar în ciuda divergențelor mediatice și a circumstanțelor istorice.

Cele mai controversate aspecte ale mișcării de artă feministă din anii '70, au fost polarizate de celebrarea artei femeii și, în general, de femei, ca o categorie distinctă unită de o identitate sexuală comună, care împărtășește aceleași experiențe sociale. După Laura Meyer, se pot identifica trei strategii principale în celebrarea și emanciparea femeii:

1) Un mare număr de artiști-femei au decis să preia controlul asupra imaginii lor corporale de la artiștii bărbați și să contracareze stereotipurile limitate și umilitoare în care era prezentată mediatic femeia, căutând, totodată, să-i creeze o imagine nouă pozitivată.

Logica acestei acțiuni, de a promova forța și demnitatea corpului și sexualității feminine, a susținut motivațional și sloganul activistelor afroamericane din anii '60, „Black is Beautiful” (Negru e frumos).

2) Multe femei și-au utilizat arta pentru a se adresa, în mod distinctiv, experiențelor culturale ale femeii și unei estetici feminine. Artiste preocupate de aceste aspecte, explorau, deseori, teme personale, autobiografice, prin utilizarea țesăturilor, a decorațiunilor și a altor mediumuri asociate cu manufactura feminină, dar excluse, tradițional, din sfera artei majore.

3) Credința primelor feministe în puterea artei de a îmbunătăți soarta femeii a fost întărită de o puternică încredere în eficacitatea colaborării și solidarității dintre femei.²

În multe cazuri, aceasta a dus la dezvoltarea unor instituții separate, pentru educarea artiștilor-femei și pentru expunerea și critica artei feminine.

Cea de-a doua fază a mișcării artistice feministe, care s-a dezvoltat în anii '70, dar a ajuns să domine producția artei feministe în anii '80, a apărut ca reacție la deficiențele și concepțiile greșite generate de prima. La scurt timp, după formularea principiilor fondatoare ale artei feministe (incluzând aici promovarea unei imagini feminine pozitive, o imagistică feminină și colaborarea dintre femei) au început să se ridice și semne de întrebare asupra acestor demersuri. Unele critici conservatoare, așa cum era de așteptat, au adus obiecții asupra accentului pus de artiste feministe pe conținutul autobiografic și ideologic, acuzându-l de

² Laura Meyer, *op. cit.*, p. 318.

deficiența valorilor estetice.³ Cele mai vehemente proteste însă au venit din partea altor artiști-femei și a unor feministe declarate, care susțineau că arta feminismului timpuriu a promovat o imagine a femeii „stereotipă sau esențialistă”.⁴

Așa-numitul feminism antiesențialist, aflat în strânsă legătură cu teoria poststructuralismului lingvistic și cu strategia filozofico-critică a deconstrucției, a reformulat obiectivele artei feministe punct cu punct. Ca reacție la eforturile incipiente ale feministelor de a crea imagini sau reprezentări feminine pozitive, feministele poststructuraliste, ca Griselda Pollock și Lisa Tickner, din Marea Britanie, pun accentul pe problema reprezentării în sine. Conform acestei orientări, imaginile vizuale constituie un sistem de simboluri analog celui lingvistic. Astfel, imaginile, la fel ca și cuvintele, nu au un înțeles în sine, ci își asumă semnificații prin uzul habitual bazat pe convenție. Mai departe, aceste semnificații sunt structurate conform unui sistem opozițional binar, în care femeia, de exemplu, funcționează ca element negativ și opus bărbatului. Dacă „femeie” este, în general, utilizat pentru a desemna semnificații ca „pasivitate” și „slăbiciune”, în contrast cu activitatea și tăria masculină, atunci s-ar putea ca strategia să nu funcționeze doar prin crearea unei imagini care să denote tărie sau forță feminină. Necesitatea, în acest caz, este efectuarea unei analize sistematice a modului în care apare sau se construiește semnificația, într-un context cultural mai larg.⁵ Doar prin astfel de analize riguroase, pot fi deconstruite adevărurile vizibile despre feminitate, masculinitate etc., și, prin aceasta, depozitate de puterea lor persistentă.

G. Pollock respinge preocupările feministe inițiale, concentrate pe aspecte personale, date autobiografice și tehnici legate istoric de meșteșugurile feminine. Fiind una dintre reprezentantele proeminente ale feminismului antiesențialist, ea afirmă, în 1988, că „*atâta timp, cât luăm în discuție femeia, familia, meseria sau oricare alt lucru pe care l-am făcut ca feministe, noi subscriem datului social al femeii – familia, sfera privată*”.⁶

Credința idealistă primară a demersului artistic feminist în solidaritatea femeilor a fost contestată de mai multe voci, în anii '80 și chiar după aceea; artiste și scriitoarele feministe având tendința să deconstruiască noțiunea de femeie, percepută prin prisma unei categorii aparte, a unui domeniu unit sau a unei coaliții. Ele au accentuat importanța conceptualizării „femeii”, prin contrast

³ Amelia Jones, “The ‘Sexual Politics’ of *The Dinner Party*: A Critical Context”, în *Feminist Art History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996, pp. 91-96.

⁴ Laura Meyer, *op. cit.*, 319.

⁵ Griselda Pollock, “What’s Wrong With Images of Women”, în *Screen Education*, no. 24, 1977, pp. 25-30.

⁶ Griselda Pollock, “Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction”, în *Vision and Difference*, London: Routledge Classics, 2003, p. 12. (t.p.)

față de percepția perenă: „o categorie instabilă, aflată într-un proces constant, analizată prin reprezentări și construcții ideologice în cadrul unui sistem masculin.”⁷ Femei de culoare, lesbiene, muncitoare și altele, s-au simțit marginalizate în raport cu clasa medie predominant albă și cu grupările feministe heterosexuale, care puneau, la început, accentul pe diversitate.

Un aspect esențial îl constituie aici problematica relațiilor de putere între femei. Obiectivele unei anumite categorii nu au a face cu nevoile altora. De exemplu, solicitarea dreptului de lucru în afara căminului a clasei mijlocii, nu are nici o semnificație pentru femeile asiatice, hispanice sau negre, care nu cunoșteau un alt mod de viață. Plângerile femeilor albe, cu privire la sexualizarea modelelor feminine de către mass media, reprezentau foarte rar sau deloc opțiunile la care erau supuse femeile de culoare.⁸ Cât despre relația dintre femeile homosexuale și cele hetero, deseori existau conflicte, organizațiile feministe ignorând vocile lesbienele, având în vedere aspectele psiho-sociale care decurg din astfel de practici, ferindu-se totodată și de deteriorarea imaginii în societate. Pe de altă parte, femeile hetero simțeau că familiile și iubiții lor de sex masculin nu sunt bineveniți în organizațiile feministe orientate spre crearea unui mediu exclusiv pentru femei.

Dezbaterile asupra promovării intereselor femeii în lumea artistică și, mai important, asupra a ceea ce înseamnă să fii în același timp femeie și artist, au extins și aprofundat domeniul gândirii feministe și al creației artistice.

1.2. Celebrarea imaginii feminine

La începuturile demersului artistic feminist, au avut loc diferite activități experimentale. Nu se urmărea neapărat obținerea unui statut egal cu al bărbaților, în instituțiile deja conduse de aceștia, ci găsirea unei alternative. De exemplu, artiste feministe din California și-au concentrat eforturile pentru întemeierea unor instituții conduse de femei, având ca scop educarea artiștilor-femei, expunerea și critica artei produse de femei. O figură importantă din perioada timpurie a mișcării feministe a fost Judy Chicago, care, în 1970, a elaborat primul program educațional de artă feministă, creat în exclusivitate pentru femei.⁹ Ea este mai târziu cofondator al centrului educativ cultural *Woman's Building* din Los Angeles, cel mai longeviv centru de artă feministă din SUA (1973-1991), și

⁷ Thelma Gouma-Peterson and Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, în *Art Bulletin*, vol. 69, no. 3, 1987, p. 346. (t.p.)

⁸ Lorraine O’Grady, “Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity”, în *The Feminism and Visual Cultural Reader*, ed. Amelia Jones, London and New York: Routledge Press, 2003, p. 175: femeile de culoare aveau ca alternativă de identificare fie postura de *târfă*, fie de *castrată*. (n.n.)

⁹ *The Feminist Art Program* este inițiat în cadrul California State University, în ținutul Fresno, cu cincisprezece studenți și instructorul Judy Chicago, având un rol important în dezvoltarea strategiilor de pionierat ale mișcării feministe în artă.

crează instalația *The Dinner Party*, 1979 (Cina festivă), considerată monumentală și una dintre cele mai vizitate din lume.

Programul de artă feministă a fost conceput ca antidot al alienării, pe care Judy Chicago a simțit-o ca tânără artistă în anii '60, când majoritatea covârșitoare a artiștilor de succes, atât din punct de vedere critic, cât și comercial, erau bărbați.

După obținerea unui master în sculptură la Universitatea din California în 1964, Chicago obține recunoașterea națională, în urma unei expoziții la care participă cu o sculptură geometrică minimalistă făcută din materiale industriale. Retrospectiv, artista declară că succesul modest de atunci a fost obținut cu prețul renunțării la adevăratele ei interese artistice și al suprimării simțului identității sexuale. Analizându-și reacția defensivă față de lumea artistică dominată de bărbați a anilor '60, ea declară:

„În încercarea de a compensa reacțiile bărbaților, care deseori sunt de neînțeles, femeia-artist caută să arate că este la fel de bună ca un bărbat. Ea atrage atenția, prin lucrări extreme ca dimensiune, ambiție sau proporții... Ea refuză să fie identificată ca femeie, deoarece a fi femeie înseamnă a fi un obiect demn de dispreț. Iar realitatea brută este că în acest proces, în care luptă pentru viața ei, ea se pierde pe sine.”¹⁰

Se consideră, prin aceasta, că principalul scop al lui Judy Chicago, pentru *Programul de artă feministă*, a fost să ajute studentele să-și dezvolte un simț al identității pozitiv, atât prin încurajarea de a da curs ambițiilor și eliberarea de concepțiile tradiționale asupra rolului femeii, cât și prin afirmarea experienței feminine, ca subiect de artă valid.

În Fresno, primul proiect al programului a fost remodelarea unui atelier din afara campusului, unde Chicago împreună cu cele 15 studente participante „puteau să se evalueze pe ele însele și experiențele lor, fără atitudini defensive și interferențe masculine.”¹¹ Respingând orientarea formalistă, prezentă în majoritatea școlilor de artă, ea și-a încurajat studentele să-și conceptualizeze lucrările de artă în funcție de conținutul personal de semnificații, mai degrabă, decât să genereze teme bazate pe probleme formale. În acest cadru se recurgea și la ședințe de elevare a conștiinței, în care se abordau tot felul de probleme, de la bani și ambiții și până la relații personale și sexualitate. Elevarea conștiinței era o metodă de a investiga ideile în vederea operei de artă, aducându-și totodată aportul și în confruntarea circumstanțelor personale, ca parte a unui model cultural mai larg, care poate fi analizat și schimbat. Una dintre studentele participante la aceste întâlniri relatează despre experiențele avute:

¹⁰ Judy Chicago, “Woman as Artist”, *Everywoman*, no. 2, 1971, p. 25. (t.p.)

¹¹ Faith Wilding, *By Our Own Hands: The Women Artists' Movement, Southern California, 1970–1976*, Santa Monica, CA.: Double X, 1977, p. 11. (t.p.)

„Pe măsură ce fiecare femeie lua cuvântul, devenea tot mai evident că experiențele strict personale erau, de fapt, împărtășite de toate celelalte femei: descopeream o împilare comună datorată sexului nostru, care definea rolul și identitatea noastră feminină. În următoarele discuții, am analizat mecanismele sociale și politice ale acestei împilări, plasând astfel istoria noastră personală într-o perspectivă culturală mai largă. Aceasta a fost o aplicare a sloganului feminist din anii '70: personal înseamnă politic.”¹²

Una dintre temele cele mai frecvente în discuțiile de grup viza amploarea violenței și a exploatării sexuale din viața femeii. Tinerele artiste au confruntat aceste probleme și au reacționat prin operele lor de artă. De exemplu, într-un performance descris în autobiografia lui Chicago, un personaj masculin, jucat de o femeie, extrage, cu o mașină de muls, un presupus lichid menstrual de la o altă femeie, iar apoi îi unge acesteia corpul cu sângele de recuzită aflat în găleată.¹³ Faith Wilding abordează și ea tema rușinii sociale a menstruației în *Sacrificiu*, o imagine în care efigia de ceară a artistei, plină cu intestine de animale intrate în putrefacție, stă în fața unui altar executat din tampoane.

Ablutions, una dintre primele reprezentări publice, având ca temă violul, a fost pusă în scenă la Los Angeles, în 1972, de Judy Chicago, împreună cu Suzanne Lacy, Sandra Orgel și Aviva Rahmani, alte trei participante la program.

Atât Chicago și Schapiro, cât și studentele lor, au utilizat arta în scopul stimulării și consolidării simțului identității sexuale. Pentru a contracara tradiția culturală care definea sexualitatea feminină fie ca pasivă, fie ca periculoasă și rușinoasă, ele au inventat nenumărate lucrări de artă cu tentă vaginală, „concurând una cu alta pentru a înfățișa imagini cu organe sexuale feminine, reprezentate în pictură, desen, construcții de găuri, despicături, crestături (...) sângerânde sau tampoane elegante cu pietre prețioase,”¹⁴ reformulând astfel epitetul sexual peiorativ ca simbol al mândriei.

Începând de la lucrările abstracte făcute cu vopsele acrilice pe plexiglas, ale lui Chicago, și până la catifeaua cu detalii anatomice a lui Karen Le Cocq, arta vaginală se concentrează asupra sexualității femeii, ca aspect vital și multivalent al experienței feminine. Chicago descrie aceste forme ca puncte centrale ale mișcării și senzației.¹⁵ În esul lor, *Imagistica feminină* (Female Imagery), din 1973, Chicago și Schapiro au mers și mai departe, propunând ca artistele să-și organizeze compoziția în jurul unei imagini-nucleu cu rol de metaforă pentru corpul feminin,

¹² Faith Wilding, “The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970–75”, în Norma Broude & Mary D. Garrard, *Power of Feminist Art*, 1994, p. 35. (t.p.)

¹³ Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York: Penguin Books, 1975, pp. 89-90.

¹⁴ Faith Wilding, 1994, *op. cit.*, p. 35. (t.p.)

¹⁵ Judy Chicago, *Through the Flower*, 1975, p. 55: „Am creat forme, în care orificiile centrale se contractă și se extind, se dispun în cerc, se răsucesc, se învârtesc, se dizolvă, țâșnesc în față și devin moi, atât consecutiv, cât și simultan. Am repetat formele, într-un efort de a stabili o senzație continuă.” (t.p.)

asigurând astfel o „scenă simbolică, în care femeia-artist își stabilește propriul ei sens de identitate sexuală.”¹⁶

În primii ani ai mișcării, artiste din sfera occidentală au căutat să revendice și să reformeze corpul feminin, ca reper al tăriei și integrității. Unul dintre mijloacele cele mai îndrăznețe și populare, pentru îndeplinirea acestui scop, a fost imaginea de zeiță. Asociind corpul feminin cu practicile antice de închinare la zeițe, artiste au creat picturi, sculpturi, altare, instalații, performance-uri și fotografii, care să evoce figuri de zeițe, atât istorice, cât și contemporane, ca indicator al spiritualității. Imaginea de zeiță a exploatat deseori asocierile tradiționale dintre feminitate și forța generativă a naturii.

Ana Mendieta, artistă americană de origine cubaneză, a utilizat propriul corp, precum și foc, flori, țărână sau alte materiale naturale, pentru a evoca forța cosmică din *Siluetas* (1973-1980), o serie de câteva sute de fotografii color, care prezintă aspecte locale întâlnite de-a lungul Statelor Unite și Mexico. În *Arborele vieții* (Arbol de la Vida, Old Man's Creek, Iowa, 1977), Mendieta apare fizic – stând în picioare cu mâinile ridicate, în fața unui arbore enorm, acoperită cu noroi și ramuri de copac – transformată, în mod bizar, în ceva care o depășea ca persoană. În alte lucrări, corpul femeii este înfățișat ca prezență efemeră, ca avatar al ciclurilor cosmice ale creației, ale destrucției și transformării.

Opera lui Mendieta constituie o meditație extinsă a experienței ei de viață ca femeie în trup de femeie, apelând la sentimente de înfrângere, vulnerabilitate și alienare, dar stimulând, în același timp, și latura de capacitate și conectivitate. Ea mai indică și modul în care identitatea unei persoane, ca femeie, este întotdeauna experimentată și articulată în relație cu alte aspecte ale identității personale, incluzând aici naționalitatea, rasa, etnia, clasa socială etc. Pentru prima dată, Mendieta a făcut uz de propriul ei corp într-un performance pus în scenă ca reacție la o serie de violuri brutale, care au avut loc în campusul universității din Iowa, în 1973. Cei invitați să participe la acest eveniment au fost șocați s-o vadă pe artistă zăcând pe o măsuță din camera ei, „plină de sânge” și pe jumătate dezbrăcată.¹⁷

În *Siluetas*, ea confirmă încercarea de a remedia rupturile petrecute în copilărie și de a exprima o feminitate condiționată de experiențe culturale naționale și etnice specifice. Copil fiind, a fost trimisă de familia ei în SUA, după instaurarea regimului comunist în Cuba. Aici este crescută în tot felul de orfelinat și centre sociale, despărțită de părinți, de țara natală și de limba maternă. Ca adultă, ea manifestă un interes deosebit pentru Santeria cubaneză, ca mijloc de reconectare cu căminul pierdut în copilărie. Ea și-a denumit reprezentarea

¹⁶ Judy Chicago, Miriam Schapiro, “Female Imagery” în *Womanspace Journal*, no. 3, 1973, p. 40. (t.p.)

¹⁷ Linda Meyer, *op. cit.*, p. 323.

sculpturală a corpului telurizat o „întoarcere simbolică la sursa maternală” și, totodată un mijloc de restabilire a legăturilor care unesc persoana artistei cu universul.¹⁸

După cum arată lucrările lui Mendieta, imaginea de zeiță a oferit artistelor baza de a pune în prim-plan o varietate de tradiții culturale. Yolanda Lopez și Ester Hernandez, de exemplu, au încorporat atribute ale Fecioarei negre din Guadalupe, în portrete de familie sau prieteni cu personaje feminine, în timp ce Amalia Mesa-Bains înalță altare elegante modelelor personale și culturale, cum ar fi Frida Kahlo, pictor mexican suprarealist, sau Dolores del Rio, actriță de la Hollywood. Creațiile lui Betye Saar, colaje mix-media, construcții, mediumuri etc., fac referire la tradițiile spirituale feminine din Africa și Haiti. Mary Beth Edelson și Betsy Damon pun în scenă performance-uri inspirate de ritualurile cultice ale zeităților feminine practicate în Europa antică. O mare influență, în acest context, privind practicile spirituale centrate pe zeitățile feminine, o constituie studiul arheologic al lui Marija Gimbuta, din 1974, intitulat *The Gods and Goddesses of Old Europe: Myths, Legends, and Cult Images* (Zei și zeițele Europei antice: mituri, legende și imagini de cult); dar și popularitatea ediției din 1978, *Great Goddess* (Mari Zeițe), a jurnalului de artă feministă, *Heresies* (Erezii).¹⁹

Activitățile tradiționale feminine, incluzând țesutul, cusutul și decoratul interioarelor, au constituit, pentru feministe, un mijloc de a face apel la implicările domestice tradiționale și, în același timp, de a lansa distincția dintre meșteșug și arte frumoase. Pe acest plan, s-a remarcat Faith Ringgold, care, la început, a asociat arta cu politicul, creând, între 1963-1970, *American People Series* (Seria Oameni din America), în care prezintă scene de conflict interracial, acte de violență și tentative de reconciliere.

În 1972, Ringgold renunță la pictura în ulei și adoptă tehnicile manufacturiere ale femeii africane – crearea modelelor pe țesături prin legare, montura de mărgel, confecționarea măștilor etc. – pe care le cunoștea, în calitate de profesor, dar nu le-a considerat, inițial, adecvate practicii ei artistice profesionale. Ea prezintă această schimbare de medium ca pe o strategie de supraviețuire pentru femeile de culoare ca și ea, care au trăit experiența acuzațiilor de deloialitate, precum și de rasism alb, venite din partea bărbaților negri, datorită înregimentării lor în mișcarea feministă predominant albă.²⁰

Inspirată de comunitatea de femei din Harlemul copilăriei ei, Ringgold a creat o serie de portrete în sculptură soft, de mărime naturală. *D-na Brown și*

¹⁸ John Perrault, “Earth and Fire: Ana Mendieta’s Body of Work”, *Ana Mendieta: A Retrospective*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1987, p. 10.

¹⁹ Gloria Feman Orenstein, “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess”, în Norma Broude & Mary D. Garrard, *Power of Feminist Art*, 1994, pp. 174-89.

²⁰ Faith Ringgold, în Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon and Schuster, 1982, p. 414: „Am observat că femeile negre nu se adună în grupuri mari. Așa am început să înțeleg că trebuie să mă descurc singură și că voi avea o viață solitară.”(t.p.)

Catherine (1973), bunăoară, reprezintă o femeie de culoare zâmbitoare cu șuvițe împletite, alături de trei copii cu ochi mari. Inițial fiind expusă doar d-na Brown, sezând pe un scaun cu Catherine în brațe.

Pentru Ringgold, acest dublu portret constituia un mijloc de a evoca amintiri de iubire, pe care să le împărtășească și celorlalți:

*„În timp ce mă apucam de lucru, am început să-mi amintesc cum, prin anii '30, când eram copil, oamenii erau apropiați unii de alții. Apoi, cum Harlemul era un loc primitor și frumos. Îmi amintesc că era o doamnă Brown, care-mi era ca o a doua mamă. Așa că am făcut-o pe doamna Brown din țesături și am pus-o într-un scaun. Apoi am făcut-o pe Catherine, copilul ei, și i-am pus-o în brațe.”*²¹

Una dintre cele mai ambițioase lucrări ale lui Ringgold este *The Wake and Resurrection of Bicentennial Negro* (Trezirea și învierea negrului bicentenar, 1976), instalație și performance, care ridică o serie de probleme: afecțiunile sociale instituționalizate ale rasismului, ura de sine a negrilor, abuzul de droguri etc., iar, pe de altă parte, oferă speranța unui viitor mai bun. La începutul acțiunii, trupurile lui Buba și Bena zac unul lângă altul; soțul mort din cauza unei supradoze, iar soția de inimă rea. Audiența este invitată să participe vocal la ritualul de jelire condus de mamele celor doi soți,acompaniate de voci negre, de la Aretha Franklin și Billie Holiday și până la corul Bisericii Baptiste Abisiniene din Harlem. În cele din urmă, forța unită a bocitorilor și puterea catartică a ritualului de grup generează învierea simbolică a tânărului cuplu.

Arta lui Ringgold are un caracter interactiv la mai multe niveluri, de la începutul procesului de creație și până la terminarea lui, prin participarea audienței. Impulsul primar, de a face din arta țesăturilor africane baza creației ei artistice, a venit în bună măsură din partea studenților ei, care voiau să vadă, cum își pune instructorul lor cunoștințele în practică. Dacă la început corpurile figurilor create de ea erau reprezentate schematic, cu sfori în loc de picioare, ea s-a lăsat convinsă, în virtutea importanței gestului, să facă trupuri complete, îndreptându-se astfel spre mentorul ei în materie de design vestimentar, Willi Posey, pentru a-i cere ajutorul în crearea unor corpuri textile vopsite și umplute cu spumă, incluzând aici chiar și „organele sexuale feminine sau masculine.”²² În acțiuni performate, ca și cea amintită mai sus, opera de artă este activată de participarea publicului audient, fiind elaborată de fiecare dată cu o nuanță diferită. Referitor la acest aspect, Ringgold relatează: „Eu spun povestea publicului, iar acesta o performează. Nu-i spun ce să facă, ci doar îl las să o trăiască, să o experimenteze.”²³

²¹ Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon and Schuster, 1982, p. 414. (t.p.)

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 416. (t.p.)

Credința în puterea transformatoare a colaborării dintre femei a fost unul din principalii factori filozofici ai mișcării feminine din anii '70. Cea mai cunoscută operă de artă a lui Judy Chicago, *The Dinner Party* (Cina festivă, 1979), apare ca un elogiu adus solidarității feminine, începând cu tema în sine, până la procesul colaborativ de manufacturare a instalației și la publicul vizat.

Instalația reprezintă o masă triunghiulară monumentală pregătită cu 39 de locuri simbolice, pentru tot atâtea personaje feminine din istoria și mitologia civilizației occidentale. Identitatea sexuală a fiecăreia dintre ele este celebrată cu un design vaginal distinct. Fiecare imagine vaginală este lucrată pe câte o „farfurie” de porțelan unică, confecționată și pictată manual. Istoria mai puțin cunoscută a zeităților feminine și a personalităților culturale, începând cu zeițele antichității și încheind cu Georgia O' Keeffe, artistă din secolul XX, este astfel evocată prin meșteșugul domestic tradițional al femeilor anonime.

La această producție au colaborat peste 400 de artiste, atât profesioniste cât și neprofesioniste, de-a lungul a peste patru ani, din 1975 și până în 1979. Și cele plătite și voluntarele au lucrat împreună la cercetarea personajelor feminine din istorie, la producerea farfuriilor și a șervetelor de mătase cu broderii elevate. Materialele create pentru a însoți lucrarea conțin descrierea eforturilor principalelor colaboratoare, care sunt menționate și în cartea cu același nume: *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage* (Cina festivă: un simbol al moștenirii noastre).

Una dintre controversele majore iscate în jurul acestei piese, a fost tocmai natura acestei colaborări – au urmat critici dure, din partea istoricilor de artă feministă, asupra modului în care Chicago le-ar fi exploatat pe femeile care au contribuit la realizarea instalației, subordonându-le brandului ei: piesa este expusă sub semnătura Judy Chicago, chiar dacă celelalte femei sunt identificate atât în cadrul materialelor expoziției, cât și în carte.²⁴

Prin alegerea picturii pe porțelan și a broderiei ca principale medii de expresie, Chicago urmărește captarea atenției unui public mai puțin elitist și totodată mai larg, având în vedere faptul, că mai multe femei se vor putea identifica cu aceste meșteșuguri, mai degrabă decât cu pictura abstractă. După deschiderea din 1979, de la muzeul de Artă Modernă din San Francisco, cu o audiență record, *Cina festivă* a itinerat în zeci de locații din America de Nord, Europa și Australia, fiind expusă deseori în spații alternative amenajate de grupuri de femei din comunitate, atunci când instituțiile tradiționale de artă au refuzat să o expună.²⁵

²⁴ Amelia Jones discută despre aceste critici și altele care au fost aduse proiectului *The Dinner Party*, în Amelia Jones, *op. cit.*

²⁵ Lucrarea a fost achiziționată, în cele din urmă, de Elizabeth Sackler, o colecționară feministă, și donată, în 2002, Muzeului de Artă din Brooklyn. Din 2006, piesa este expusă permanent în centrul Sackler pentru artă feministă, din cadrul muzeului.

1.3. Abordarea antiesențialistă și deconstrucția imaginii feminine

La scurt timp, după formularea principalelor strategii feministe în artă, au apărut și critici vehemente. Unii critici de artă tradițională, după cum era de așteptat, au adus obiecții împotriva accentului pus de artiste feministe pe conținutul autobiografic și ideologic, în detrimentul valorilor estetice. Cele mai vehemente critici însă au venit din partea altor femei din lumea artei, care se prezentau drept feministe și susțineau că utilizarea corpului femeii în imagine, a meșteșugurilor feminine și altele ca acestea, nu fac decât să trădeze obiectivele feministe, prin impunerea unei impresii stereotipe sau esențialiste asupra identității feminine. De aici, au avut loc tot felul de dezbateri legate de modul în care se pot promova cel mai bine interesele feminine în lumea artei și, chiar mai mult, asupra condiției femeii și asupra avantajelor sau dezavantajelor constituirii femeilor într-o coaliție din care să genereze, în ultimă instanță, o practică politică efectivă.

Ca reacție la un număr special al revistei *Everywoman*, care a publicat activitățile *Programului feminist* din Fresno, criticul de artă Cindy Nemser a adus un contra-argument împotriva imagisticii din *Jurnalul de artă feministă* (*Feminist Art Journal*). Conform lui Nemser, celebrarea imaginii femeii în viziunea lui Judy Chicago, a provocat „*un val de proteste împotriva artei vaginale din partea feministelor newyorkeze, care au respins cu furie eforturile acestora de a încadra arta feminină în limitele unor stereotipuri desuete inventate de bărbați.*”²⁶ Imaginea sexuală feminină însă nu a fost chiar apanajul mișcării californiene, fiindcă și în alte zone, inclusiv New York, au fost artiste cu astfel de orientări. Un exemplu proeminent ar fi Hannah Wilke, o binecunoscută artistă din New York, care executa, încă din anii '60, sculpturi vulviforme în teracotă, extinzându-și mai apoi aria de reprezentare pe această temă și în anii '70, începând cu mici piese vulvare confecționate din gumă de mestecat și până la sculpturi murale carnale și tremurânde, turnate în latex.²⁷

Problema eficienței imagisticii corporale feminine rămâne deschisă, ea este însă importantă atunci când se constituie în strategie de abordare artistică. Această chestiune este expusă controverselor din mai multe motive. Nu putem face abstracție nici de criticile care consideră că o astfel de imagistică este vulgară sau chiar obscenă. Delimitarea dintre artă și pornografie este contestată permanent, atât de opinia publică, cât și în cadrul dezbaterilor politice. De exemplu, în cadrul dezbaterii din Congresul SUA asupra finanțării din bani publici a proiectului *Dinner Party*, în 1991, deputatul californian, Robert Dornan, a descris lucrarea ca fiind „pornografie ceramică în 3-D”.²⁸

²⁶ Cindy Nemser, “The Women Artists’ Movement”, în *Feminist Art Journal*, no. 2, 1974, p. 9. (t.p.)

²⁷ Lowery Sims, “Body Politics: Hannah Wilke & Kaylynn Sullivan”, în *Art and Ideology*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 45.

²⁸ Amelia Jones, *op. cit.*, pp. 92-3.

Problema, care se pune aici, este nu neapărat reprezentarea organelor sexuale ca atare, pentru că astfel de teme au o vechime venerabilă în istoria artei, chiar dacă au fost abordate de bărbați, iar mai apoi canonizate în muzee, ci dacă aceste imagini ale corpului femeii, fie ele subtile sau explicite, sunt sau pot fi eficace în contrast cu noțiunea de femeie ca obiect sexual limitat și depersonalizat. În ciuda faptului că Chicago, Schapiro și Wilke își descriu imagistica sexuală ca mijloc de redare a unei noi perspective asupra sexualității femeii, mult mai complexă, Nemser și alții au interpretat arta lor ca pe o confirmare a stereotipurilor inventate de bărbați. Întrebarea care se pune este, dacă poate reprezentarea artistică a corpului feminin și, în special, a organelor sexuale, să instaureze ideea freudiană, că anatomia este destinul.

Unul dintre cele mai puternice argumente împotriva imagisticii feminine a fost adus de istoricul britanic de artă feministă, Griselda Pollock. În eseu, provocativ intitulat, *Ce nu e în regulă cu imaginea femeii?* (What's Wrong With Images of Women?), Pollock evidențiază că imaginile vizuale, la fel ca și cuvintele, dobândesc semnificații, după ce au fost utilizate într-un anumit mod într-o cultură dată, un timp mai îndelungat. Ea susține că trupul femeii nu poate reprezenta cu eficacitate independența feminină într-o cultură în care acesta s-a aflat, tradițional, sub control masculin, la fel cum nici *verde* nu poate însemna *stop*, într-o cultură în care a însemnat întotdeauna *circulă*. Ca reprezentare sau semn operând în cadrul unui sistem de simboluri mai larg, așa-numita imagine a femeii, susține ea, nu are a face prea mult cu femeia ca atare, în societatea occidentală contemporană, ci, mai degrabă, noțiunea de femeie funcționează ca cifru opus și negativ, în definirea noțiunii de bărbat, ca termen pozitiv într-un „discurs total, prin care încărcăturile semantice purtate de masculin și feminin sunt predicate pe baza diferenței și asimetriei.”²⁹ În cadrul unui sistem de simboluri, ca cel occidental contemporan, bazat pe principii patriarhale capitaliste, imaginea femeii funcționează ca semnificant al posesiunii masculine, indiferent de modul în care este prezentată sau de către cine.

În Marea Britanie, mișcarea de artă feministă a fost polarizată, inițial, de politicile socialiste și de analizele de factură marxistă, asupra diviziunii muncii pe criterii sexuale. Margaret Harrison, Kay Hunt și Mary Kelly, trei artiste preocupate de drepturile muncitorilor și de sindicate, au pus în scenă o expoziție documentară, despre o întreprindere industrială, denumită *Femeile și munca* (Women and Work). Combinând secvențe de film cu grafice și tabele, ca studiu comparativ femei-bărbați la locul de muncă, instalația analizează practic modul în care rolul și idealul sexual feminin au atras după ele consecințe materiale – cum ar fi salariu mai mic – pentru femeile din sectorul industrial.

²⁹ Griselda Pollock, 1977, *op. cit.*, no. 24, p. 32. (t.p.)

Teoria psihanalitică și cea poststructuralistă au influențat de asemenea arta feministă europeană, încă din anii '70. Eseul lui Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Plăcere vizuală și cinema narativ), publicat în revista *Screen*, un site cheie pentru elaborarea discursului feminist poststructuralist, adoptă, în mod paradigmatic, teoria psihanalitică (mai exact, teoria lui Freud despre fetișism, după cum a fost ea interpretată de analistul francez, Jacques Lacan), pentru a susține că cinematografia hollywoodiană, ca parte a culturii vizuale patriarhale moderne, este structurată, în general, după privirea diriguitoare masculină, o privire care-și afirmă puterea, revendicând spectacolul ca țintă feminină a acestei puteri.³⁰

Tot în contextul teoriei psihanalitice, dar în același timp și marxiste, apare *Post-Partum Document* (1973-1979), a lui Mary Kelly, care examinează relația artistei cu fiul ei, în faza primară a copilăriei. Lucrarea face apel, în parte, la teoriile lui Lacan despre formarea psihologică la copii, în faza timpurie, începând cu autoidentificarea în raport cu îngrijitorul, în „faza oglindă”, și până la inițierea lui în „ordinea simbolică” (utilizarea limbajului, vorbit și scris).³¹

Post-Partum Document, care este alcătuit din șase părți sau documentații, urmărește și analizează interacțiunile mamă-copil, la fel cum *Femeile și munca* documentează activitățile femeilor din întreprinderea industrială, punând alături de artefacte din copilărie, diagrame lacaniene, transcrieri ale unor conversații sau comentarii analitice. În documentația a doua, *Exprimări analizate și Momente de discurs relațional*, înregistrările numerotate și datate urmăresc dezvoltarea vorbirii în a șaptesprezecea și a optsprezecea lună a copilului. Un rând tipic se juxtapune unei transcrieri a exprimării stângace a copilului, cu sensul literal adnotat de artistă și totodată cu determinarea funcției simbolice. Orice reacție sentimentală, pe care o astfel de exprimare o poate provoca, este interceptată. Întreruperea potențialelor reacții emoționale ale privitorilor, prin discurs analitic, provoacă imaginea tradițională a femeii, ca îngrijitor instinctiv, creând o analogie vizuală la afirmația: nu există „sexualitate preexistentă, nici feminitate esențială... A privi la procesul construcției lor, înseamnă a vedea posibilitatea deconstrucției formelor dominante, care reprezintă diferențele și justifică subordonarea în cadrul ordinii sociale.”³²

Argumentele antiesențialiste formulate de Mulvey, Pollock și Kelly, afirmă că arta feministă trebuie să întrerupă codurile vizuale dominante, introducând distanța analitică între privitori și plăcerile lor vizuale obișnuite. Prin refuzul de a oferi imaginii vizuale plăcute, *Post-Partum Document* sfidează așteptările

³⁰ Articolul lui Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, a fost scris la începutul anilor '70, dar a fost publicat pentru prima dată în revista *Screen*, în 1975.

³¹ Jacques Lacan, *Ecrits*, tradus din franceză de Alan Sheridan, London: Routledge, 1989, pp.1-7. Vezi și Adolfo Fernandez-Zoila, 1996, *Freud și Psihanaliza*, Humanitas, București, pp. 338-9.

³² Mary Kelly, “No Essential Femininity: A Conversation Between Mary Kelly and Paul Smith”, *Parachute*, vol. 37, no. 26, 1982, p. 35. (t.p.)

tradiționale din partea feminității (și maternității), precum și așteptările tradiționale din partea operei de artă. Nici mama, nici copilul nu apare pictural în imagine. În schimb, lucrarea scoate în evidență puterea reprezentărilor de a influența credințele și percepțiile oamenilor.

Sub impulsul concepțiilor și practicilor antiesențialiste, arta feministă se axează, în anii '80, pe analiza și deconstrucția codurilor reprezentationale, care produc diferența sexuală. În 1984, are loc o expoziție intitulată *Diferență*, cu tema reprezentare și sexualitate, care definește această abordare în contrast cu viziunea presupus esențialistă asupra identității sexuale a mișcării feministe primare. În catalogul expoziției, apare următoarea afirmație susținută de Kate Linker, scriitoare din NY:

*„În ultimii zece ani, un important efectiv de lucru a explorat domeniul complex mărginit de trei termeni: sexualitate, sens și limbaj. În literatură, arte vizuale, critică sau analiză ideologică, atenția s-a concentrat asupra sexualității ca produs cultural, opunându-se unei perspective bazate pe adevărul natural sau biologic. Expoziția reprezintă acest domeniu în artele vizuale... Teza conținută – generarea continuă a diferenței sexuale – oferă posibilitatea de schimbare, fiindcă sugerează că această diferență nu trebuie să atragă după sine consecința reproducerii, ci, mai degrabă, revizuirea categoriilor opozitive convenționale.”*³³

Multe dintre lucrările expuse reprezentau, în mod deliberat, imagini alb-negru de calitate scăzută, cu text, evitând astfel plăcerea vizuală și evidențiind paralelismul dintre reprezentațiile vizuale și cele verbale. Barbara Kruger, una dintre artiste de referință, care a participat la expoziție, și-a descris lucrarea astfel: „o serie de încercări de a distruge anumite reprezentări”.³⁴

Compozițiile text-imagine ale lui Kruger preiau limbajul publicitar, pentru a ilumina și, în același timp, a submina impactul imaginii vizuale în sfera publică. Una dintre lucrările ei, *You Thrive on Mistaken Identity* (Tu beneficiezi de o identitate greșită, 1981), redă titlul în litere bolduite pe o fotografie alb-negru, cu imaginea obscură a unei femei, care pare văzută prin sticlă ornamentată. Imaginea distorsionată și cuvântul „greșită” pus chiar peste ochii femeii, evocând figura unui infractor, a cărui identitate trebuie ascunsă, sugerează că fotografia și cuvintele mint. Identitatea este, în consecință, greșită. Dar cui îi aparține greșeala? Acel „Tu” poate funcționa ca acuzație adusă sexismului masculin, provocându-i pe bărbații care beneficiază de pe urma presupunerilor lor greșite despre femei și obiectizarea lor. Dar „Tu” poate face referire și la subiectul feminin, care interiorizează stereotipuri

³³ Kate Linker, “Foreword.” *Difference – On Representation and Sexuality*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1985, p. 5. (t.p.)

³⁴ Barbara Kruger în Carol Squiers, “Diversiary (Syn)tactics”, *Artnews*, vol. 86, no. 2, 1987, p. 79. (t.p.)

sexuale. Artă lui Kruger pune în lumină relația complexă dintre limbaj și identitate, sugerând că acestea se edifică reciproc. Au existat și încercări de subminare a noțiunii de identitate, ca posesiune intrinsecă a eului, unii artiști sugerând că identificarea este un proces social care poate, cel puțin parțial, fi impus din exterior, atât asupra trupului, cât și asupra psihicului individului.³⁵

1.4. Artă, putere și identitate personală

Chiar dacă la începutul mișcării feministe, numărul participantelor lesbiene era destul de ridicat, chestiunile legate de lesbianism nu au constituit o temă centrală de discuție, decât pe la sfârșitul anilor '70. Una dintre primele încercări de practică și teorie artistică adresată lesbianismului a fost constituită de Colectivul Natalie Barney³⁶, fondat de istoricul de artă Arlene Raven, în cadrul centrului educațional și artistic *Woman's Building* din Los Angeles, în 1977, pentru a „descoperi, explora și crea cultură, artă și sensibilitate lesbiană; a face vizibilă contribuția lesbienele la cultura umană; și a crea un cadru în care această activitate să fie înțeleasă.”³⁷

După ce Colectivul Natalie Barney a fost demobilizat, Terry Wolverton a organizat un proiect de artă performată pe termen lung, în aceeași locație, intitulat *An Oral Herstory of Lesbianism*³⁸ (O istorie orală a lesbianismului). Proiectul a debutat cu o serie de discuții centrate pe trezirea conștiinței și scrieri de jurnal, culminând cu o acțiune performată, în cadrul căreia au fost prezentate mai multe viniete vizând vasta diversitate a experienței lesbiene, dar și dificultățile comune cărora trebuia să le facă față femeile din această categorie.³⁹

În 1980 *Woman's Building* sponzorizează o serie de expoziții, în colaborare cu *Gay and Lesbian Community Services Center* (Centrul de servicii al comunității lesbiene și gay), intitulată *The Great American Lesbian Art Show* (Marele spectacol american de artă lesbiană), GALAS. Proiectul a avut o structură tripartită, care includea o parte expozițională în Los Angeles, prezentând zece artiste lesbiene cunoscute, o rețea la nivel național, care facilita organizarea de spectacole artistice lesbiene pe tot teritoriul SUA și o arhivă cu imagini și înregistrări care să documenteze expoziția, acțiunile performate, prezentările de film, momentele

³⁵ David Joselit, *American Art Since 1945*, London: Thames and Hudson, 2003, pp. 221-2.

³⁶ Natalie Barney a fost o adeptă a lesbianismului de origine americană, care, pe la începutul anilor '20, expatriată fiind, a deschis un faimos salon de artă și literatură în Paris.

³⁷ Manuscrisul *Lesbian Art Project*, 24 mai, 1978, citat în Michelle Moravec, “Building Women’s Culture”, doctoral dissertation, University of California at Los Angeles, 1998, p. 132. (t.p.)

³⁸ *Herstory* apare aici cu sensul de *history* (istorie), peste care se suprapune pronumele personal feminin *her* (a ei), dobândind astfel, în limba sursă, sensul de „istorie a ei”.

³⁹ Imaginile documentare de la *An Oral Herstory of Lesbianism* și a altor evenimente petrecute în cadrul centrului *Woman's Building* între 1973 și 1991 sunt disponibile pe *Woman's Building Digital Image Archive* la <<http://www.womansbuilding.org/wb/>>.

poetice și alte evenimente din cadrul rețelei GALAS. Acțiunile acestui proiect erau îndreptate spre ajutorarea lesbienelelor, în mod special a artistelor, în scopul sondării unei direcții de conectare la o comunitate de creație mai mare.

Artista Cheri Gaulke, participă la proiectul *O istorie orală a lesbianismului*, își descrie sentimentele contradictorii, pe care le-a simțit când a vizitat Woman's Building în vara lui 1977. În acel moment, ea încă se considera heterosexuale. Își tăiașe părul foarte scurt, explicând că aceasta făcea parte din genul de identitate radicală asumată:

*„Îmi amintesc că am intrat în clădirea centrului și am văzut toate acele femei cu... păr foarte, foarte scurt, ca și cu ar fi fost rase în cap, așa ca mine... Și m-am înspăimântat, pentru că... am recunoscut ceva înspăimântător, că flirtasem cu ideea, dar nu am realizat acest lucru într-un mod conștient.”*⁴⁰

La acel moment, Gaulke încă nu se declarase lesbiană, dar luase decizia de a participa la proiect. În consecință, una din coparticipante, care nu era încântată de a colabora cu o nelesbiană, amenință cu boicotarea piesei. În cursul desfășurării proiectului însă ea decide că este lesbiană și se declară ca atare, aplanând conflictul din interiorul grupului, intrând însă în conflict cu familia și principiile religioase.

În *This Is My Body* (Acesta este trupul meu), un performance din 1982, Gaulke face referire la legăturile complicate, care au atras-o de la vechea identitate la cea nouă, evocând astfel cuvintele prin care creștinii sunt invitați, în mod tradițional, să ia parte la comuniune. Într-o fotografie din timpul performance-ului, artista stă în picioare în fața unei imaginii renascentiste, reprezentându-i pe Adam și Eva, corpul ei nud înlocuindu-l pe cel al Evei. Mimând gestul Evei din pictură, ea întinde o mână să ia un măr din Pomul Cunoștinței. Cu cealaltă mână însă, în loc să îi dea fructul lui Adam, mușcă ea din el.

În *Shopping*, o serie de picturi acrilice, Judith Lowry invocă motivele feministe clasice – incluzând imagistica vaginală, profilul de zeiță și teme domestice – și le îmbină într-o povestire de avertizare despre reprezentare și putere. Având tatăl de origine amerindiană, Lowry redă în imagini povești intime de familie, plasate într-un cadru mitic. Protagonistele din *Shopping*, îmbrăcate ca niște zeițe maya precolumbiene, examinează o piesă vestimentară oferită spre vânzare de o blondă zâmbitoare.

Putem recunoaște în veșmântul examinat critic de femeie, strălucitoarea mantie a sfintei catolice mexicane, Fecioara din Guadalupe. Această întâlnire dintre zeițele precolumbiene și Maica Domnului ridică câteva probleme

⁴⁰ Cheri Gaulke, *Interviu cu Michelle Moravec*, 6 august 1992, Woman's Building Oral History Project. (t.p.)

complexe legate de cultură, reprezentare și putere.⁴¹ Este oare Fecioara din Guadalupe o zeiță indigenă propriu-zisă sau un substitut european asimilat? Și care este relația dintre femei, spiritualitate și sexualitate? Obiectul rochiei de un roșu intens ocupă scena centrală și, chiar dacă o reprezintă pe sfânta fecioară, prin căderea-i catifelată, evocă cu subtilitate asocierile vaginale ale imagisticii feministe de bază. Confrunțați cu alegeri atât de importante, privitorii sunt încurajați, urmând exemplul protagonistelor, să se gândească bine, înainte de a cumpăra.

Diversele strategii cuprinse în practica și teoria artei feministe în ultimii 40 de ani, au avut un impact major asupra artei contemporane, prin extinderea mediilor de proiecție, adâncirea influenței umane și formularea problemelor cu care se confruntă artiștii și privitorii. Dincolo de demarcarea unei diviziuni simpliste între imaginea pozitivă a femeii, caracteristică feminismului primar, și criticile de reprezentare ale feminismului antiesențialist, sau între angajamentul față de acțiunea colectivă, coalițională și conștiința diferențelor dintre femei, multele fațete ale artei, teoriei și activismului feminist, evidențiază complexitatea relațiilor dintre artă, putere și identitate personală.

2. ARTA GAY ȘI CONFLICTUL CULTURAL

2.1. Confluența dintre politic și artistic

La câțiva ani, după ce Andy Warhol își terminase seria de picturi în urină, acte sexuale gay și busturi de bărbați, a fost invitat de președintele Reagan, să ia cina la Casa Albă.⁴² Asta se întâmpla înainte de declanșarea conflictelor culturale, care urmau să facă din astfel de teme nu doar tabu, ci, după cum susține senatorul Jesse Helms, chiar vehiculul puterii renăscute de a defini nu numai arta, ci însăși moralitatea.⁴³

În decembrie 1981, Nancy Reagan, soția președintelui american, apare pe coperta revistei *Interview*, a lui Warhol, care include și primul interviu garantat de prima doamnă, după ocuparea Casei Albe.⁴⁴ În același număr apar imagini deocheate cu Robert Mapplethorpe și fotografii homoerotice de George Platt

⁴¹ Theresa Harlan, *Indigenous Visionaries: Native Women Artists in California*, în Diana Burgess Fuller și Daniela Salvioni, *Art/Women/California: Parallels and Intersections, 1950-2000*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 196.

⁴² Bob Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, New York: Harper Perennial, 1991, p. 461.

⁴³ Vezi *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*, ed. Richard Bolton, New Press, 1992.

⁴⁴ Această garantare a primului interviu, se pare că a fost mijlocită de Doria Reagan, soția lui Ron Reagan Jr., care la acea vreme era noua asistentă a lui Bob Colacello, editorul revistei *Interview*. Colacello susține însă că Nancy Reagan a acceptat rolul din *Interview*, deoarece consilierii de la Casa Albă au considerat că va fi benefic pentru imaginea ei, în polarizarea votanților tineri.

Lynes, Herbert List, chiar și una de Edward Steichen, reprezentând doi marinari dezbrăcați la bust, unul examinându-i celuilalt tatuajul, într-o manieră intimă.

Tot aici apare și un interviu ilustrat cu Prince; cântărețul apare într-o postură verticală de odaliscă, întinzându-se în duș atât, cât să-i iasă părul pubian din slipul prevăzut cu un fel de lanț ornamental, în timp ce un crucifix domină peretele din spatele lui.

Un Prince aproape gol și un crucifix, Nancy Reagan și Robert Mapplethorpe, cu toții în revista lui Andy Warhol⁴⁵ – cu siguranță că, la acel moment, liniile de atac ale viitorului război cultural încă n-au fost trasate.

Opt ani mai târziu, pe 12 iunie 1989, Christina Orr-Cahall, director al galeriei de artă Corcoran din Washington DC, anulează mult așteptată retrospectivă a lui Mapplethorpe, *Momentul perfect* (The Perfect Moment), cu câteva săptămâni înainte de deschidere și la câteva luni de la moartea cauzată de SIDA a fotografului. La acest moment, politica conservatoare se declarase deja inamicul artei „progresiste”, iar *National Endowment for Arts*, prescurtat NEA (Fondul Național pentru Arte), singura instituție federală de finanțare a artelor în SUA – căuta să se salveze de la desființare. Această situație însă manipulată cu dibăcie, ca o intruziune polarizantă a dreptei creștine și a senatului dominat de republicani, a dus la o dezbatere lărgită asupra problemei finanțării unei arte cu tematici sexuale și, în special, dacă astfel de instituții de finanțare, cum este NEA, intră sau nu sub incidența guvernului.

Pentru scurt timp, NEA este forțată să adopte amendamentul Helms, care impune restricții de conținut asupra tuturor acțiunilor artistice finanțate de aceasta, reducând, în același timp, drastic bugetul agenției. Aceste restricții de conținut declanșează problema reprezentării sexualității și, în special, a homosexualității, considerată esențialmente obscenă. În timp ce parlamentul reușește să tempereze, într-un final, virulența amendamentului lui Helms, pe la sfârșitul anilor '80, se lansează în SUA o nouă eră a unei producții și prezentări de artă politizate.

Astfel, termenul avangardă, în virtutea provenienței și semnificației lui, a servit la scoaterea în evidență a idealului modernist, propriu artiștilor celor mai inovatori, care au pătruns în cultura dominantă, pentru a schimba modul de a privi și a gândi. La sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, avangarda din SUA se întoarce la rădăcinile ei etimologice, ca factor de importanță, în contestarea culturală, devenită problema principală a nebuloasei din jurul administrației Reagan și Bush Sr.

După cum prezintă exemplul ediției *Interview* din 1981, la începutul regimului Reagan, arta și politicul nu se intersectau decât rareori. Asta nu

⁴⁵ *Interview*, vol. 11, no. 12, December 1981.

înseamnă că nu exista artă politică – chiar dimpotrivă, practicile artelor vizuale, care au dominat în lumea artei din SUA, în anii '80, au fost în mare parte îndreptate împotriva lui Reagan și a ideologiilor dreptului politic reprezentat și pus în practică de administrația sa. Se poate spune că, la acea vreme, lumea politică conservatoare nu a văzut prea multă influență în manipularea artei sau a circuitelor sale expoziționale, astfel că a ignorat-o.

Modul, în care politica și arta au ajuns de la o cooperare precaută la o despărțire dramatică, este marcat de anumite evenimente coincidente pe plan artistic, cărora li se asociază și alți factori de presiune veniți din afară, dar nu fără legătură.

2.2. Activism homoerotic, SIDA și fonduri publice

În perioada căderii regimului comunist, în Europa centrală și de est, preocuparea acută a politicii interne americane, sub impulsul republican, o constituia conflictul cultural, pe fondul demersurilor homosexuale centrate artistic, dar și a unei spirale a morții cauzate de SIDA, în rândul homosexualilor. Această situație a dus la dezbateri aprinse asupra fondurilor publice alocate acțiunilor artistice.

„Din mijlocul lui august și până la începutul lui octombrie 1990 – perioadă în care dezbaterile asupra sponsorizării guvernamentale a artelor erau la vârf – sumele aprobate de președintele Bush Sr. au scăzut cu paisprezece procente.”⁴⁶

Din punct de vedere mediatic, tăierea fondurilor pentru artă s-a dovedit o strategie păguboasă, indiferent de scopul urmărit. În realitate, nu arta în sine era vizată de aripa conservatoare a partidului republican, ci ceea ce arta a ajuns să reprezinte sau să susțină. Războiul cultural constituia, în mare parte, o reacție directă la apariția unui nou jucător pe scena politică, unul care reprezenta întruparea răului⁴⁷ – o nouă comunitate homosexuală militantă.

Deputatul republican, William Dannmeyer, ideolog al facțiunii de dreapta, publică, în 1989, o carte intitulată *Întuneric în țară: Homosexuali în America*, care conține și următoare afirmație: „În acest moment suntem o națiune divizată. O astfel de diviziune nu a mai existat în America de la războiul civil încoace.” Pentru autor, această diviziune s-a produs între cetățenii morali, cu simț civic, care respectă valorile tradiționale, și homosexualii, care amenință din ce în ce mai mult valorile familiei, atentând la răsturnarea moralei creștine. Iar, pentru a relua legătura cu trecutul

⁴⁶ Stephen Dubin, *Arresting Images*, New York: Routledge, 1992, p. 16. (t.p.)

⁴⁷ Daniel Patrick Moynihan, *End of the Marxist Epoch*, în *The New Leader*, vol. 72, 1989, pp. 9-11.

normativ și pentru a instaura un simț al ordinii și decenței în societate, acest gen de practici trebuie restricționate.⁴⁸

Percepția largă a libertății artistice, în contextul schimbărilor din estul comunist, avea în vedere reversul cenzurii de orice fel și al restricțiilor de orice factură. Un articol din *New York Times* spunea că,

„Există o deosebită ironie în încercarea de a imprima americanilor o atitudine represivă față de artă, tocmai acum, când sărbătorim eliberarea Europei de est de sub comunism – o eliberare marcată de libertate pentru literatură și artă.”⁴⁹

Pe 23 iunie 1989, senatorul Jesse Helms reclamă, de la tribuna senatului american, implicarea *Serviciului Național de Poștă* în susținerea mișcării homosexuale, prin emiterea unui timbru care conferă onoare adeptilor acestei comunități. Era vorba de comemorarea a 20 de ani, de la revoltele din Stonewell, care au lansat mișcarea modernă de emancipare a homosexualilor. Această intervenție a senatorului a fost considerată o declarație de război împotriva comunității LGBT (lesbian/gay/bisexual/transsexual).⁵⁰

Astfel, de la începutul anilor '90, „război cultural” a ajuns un fel de prescurtare pentru descrierea anumitor constelații de forțe: agenda politică a dreptei creștine, aripa republicană mai moderată, NEA, avangarda culturală, mișcarea pentru drepturile homosexualilor și activismul SIDA – care au dus la o politizare a artelor vizuale. De remarcă, în această combinație volatilă, este noutatea ei. Forța politică și discursivă a acestui conflict cultural este de o așa natură, încât pare aproape imposibil de imaginat că, în 1984, cu doar cinci ani înainte de erupția controversii, acțiunea lui Robert Mapplethorpe a fost finanțată din fonduri NEA, în regimul Reagan.⁵¹

Chiar dacă pe moment, perspectiva finanțării acțiunilor artistice gay din bani publici nu mai părea realizabilă, acest aspect avea să se schimbe odată cu venirea la putere a lui Bill Clinton și a partidului democrat.

De fapt, chiar în anii '70 și începutul anilor '80, sponsorizarea unei expoziții cu tentă homoerotică nu era ceva neobișnuit. În 1978, chiar

⁴⁸ William Dannemeyer, *Shadow in the Land: Homosexuality in America*, San Francisco: St. Ignatius Press, 1989, pp. 221, 227.

⁴⁹ Anthony Lewis, 1990, “Abroad at Home: Fight the Philistines”, în *New York Times*, A 31. (t.p.)

⁵⁰ Extinderea de la identitatea homosexuală/lesbiană la identitatea articulată separat a bisexualilor și transsexualilor s-a produs tocmai în această perioadă, la sfârșitul anilor '80, pentru a face front comun în fața opresiunii forțelor heteronormative, ea constituindu-se într-un manifest.

⁵¹ Conform unei liste cu artiștii finanțați de NEA, Robert Mapplethorpe a primit 15,000 USD, grant individual, în 1984. În mod curios, la momentul atacului asupra expoziției Mapplethorpe de la Galeria Corcoran, acest fapt nu a fost menționat. Această alocație financiară este menționată și în publicația NEA, *Legacy of Leadership*, din 2000, o broșură editată cu ocazia celei de-a 35-a aniversări a instituției, pentru a celebra activitățile și proiectele susținute.

Mapplethorpe a fost „salvat” de o galerie a agenției NEA, din San Francisco, de pe Langdon Street, care a fost dispusă să-i expună fotografiile sado-maso-homoerotice, pe care o altă galerie din San Francisco, comercială de această dată, a refuzat să le prezinte publicului. Câțiva ani mai târziu, Mapplethorpe evocă oarecum ironic:

„Curatorul de la Berkeley s-a arătat interesat de fotografiile mele cu tematică sexuală și m-a ajutat să găsesc unul din spațiile libere, Langdon Street (sic), care e susținut de National Endowment of the Arts, ei nu au restricții.”⁵²

Faza activă a conflictului cultural debutează în aprilie 1989, când Donald Wildmon, fondator și director al *American Family Association* (Asociația Americană a Familiei), a pus în circulație, după cum pretinde el, un milion de copii după scrisoarea de denunțare a fotografiei lui Andres Serrano, *Piss Christ*, din 1987, ca bigotism anticreștin. Acest punct de vedere era împărtășit și de alții, printre care senatorul de New York, Alfonse D’Amato, care, în semn de protest, rupe în senat un catalog în care apare *Piss Christ*. Senatorul Helms preia această problemă și transformă *Piss Christ* într-un exemplar vizual, care face apel la teama post-SIDA față de lichidele corpului și orificiile aferente evacuării lor. Prin această interpretare, *Piss Christ* devine punctul nevralgic al evenimentelor ulterioare, printre care și anularea expoziției retrospective a lui Mapplethorpe, intitulată, acum ironic, *Momentul perfect*. După deschiderea controversatei expoziții Mapplethorpe, în Boston, apare și asocierea mediatică dintre imaginile expuse și SIDA, prin impactul și influența asupra publicului spectator.⁵³

Această serie de evenimente a avut ca rezultat crearea legăturii dintre artă – homosexualitate și SIDA. Homosexualitatea a ajuns, prin prisma perspectivei de infestare a publicului larg, o problemă de sănătate publică, astfel că orice demersuri în încercarea de a o susține, artistic sau publicitar, au fost supuse restricționării, mai ales cele îndreptate asupra influențării copiilor sau adolescenților.⁵⁴

Chiar în ziua deschiderii expoziției Mapplethorpe, în Cincinnati, a fost intentat proces muzeului și directorului acestuia, sub acuzația de pornografie și pornografie infantilă, în condițiile în care expoziția prezenta și imagini controversate cu copii surprinși în anumite posturi emanând sexualitate.⁵⁵ În acest conflict, au intrat și artiști non-gay – cum este Karen Finley sau Andres Serrano – în timp ce consecințele legislative ale noilor restricții asupra artei au adus în

⁵² Richard Meyer, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in American Art*, New York: Oxford University Press, 2002, p. 200. (t.p.)

⁵³ Fox Butterfield, 1990, “In Furor Over Photos, an Echo of the City’s Past” în *New York Times*, A8.

⁵⁴ Rick Pearson and Paul Wagner, 1990, “Senate Votes to Ban AIDS Posters From CTA”, în *Chicago Tribune*, C1.

⁵⁵ Vezi Richard Meyer, “The Jesse Helms Theory of Art”, în *October*, no. 104, 2003, pp. 131-4.

obiectiv problema homosexualității. Suprapunerea mișcării de avangardă cu homosexualitatea constituie unul dintre cele mai pregnante aspecte ale conflictului cultural de la sfârșitul anilor '80, care a generat atacuri homofobe asupra artei.⁵⁶

Problema finanțării unor astfel de acțiuni din bani publici este privită acum prin prisma contribuabilului, care plătește o mulțime de taxe, „*pentru a finanța pornografia homosexuală a lui Robert Mapplethorpe, care a murit de SIDA, petrecându-și ultimii ani ai vieții promovând homosexualitatea.*”⁵⁷

Factorii politici conservatori subliniau cu insistență echivalența dintre artă, homosexualitate și SIDA, reanimând în discurs cadavrul lui Mapplethorpe, pentru a fi purtătorul acestui mesaj. Datorită rolului avut de acesta în zona dezbaterilor politice privind relația dintre artă, homosexualitate și SIDA, s-a pus mai târziu întrebarea, dacă nu ar trebui să fie considerat artist politic.⁵⁸

Dezbaterile din senat asupra fondurilor NEA au ajutat la conturarea derapajului conceptual dintre artă, homosexualitate și SIDA, termeni contagioși unul pentru altul, prin promiscuitatea discursivă neavizată.

2.3. Vocea auctorială și impactul cultural-politic

Încă de la începutul carierei sale artistice, Mapplethorpe a căutat, în mod deliberat, să-și prezinte propria sexualitate, să pună pe pedestal imagini, care refuză lizibilitatea în afara contextului unei subculturi homosexuale masculine explicite.

Prin excluderea altor matrici interpretative, arta lui Mapplethorpe venea oarecum în contradicție cu abordările artistice de factură, din acea vreme, cu un caracter multivalent, care să le permită extinderea semnificației dincolo de legăturile culturii gay, care le-a originat.

Andy Warhol, de exemplu, i-a invitat, în 1977, pe bărbații gay din celebrul club de noapte *Studio 54*, să urineze pe pânzele lui din seria de „picturi oxidate”, dar, în ciuda imaginilor rezultate într-un comentariu sardonic adresat mitului proteic al lui Jackson Pollock, se poate spune că aceste uropicturi conțin, pe suprafața lor abstractă, câteva urme ale realității brute care a dus la producerea lor.

Eleganța de desen animat a mărcii lui Keith Haring, deși ușor lizibilă, este aproape în totalitate antinarativă. Un elev conștiincios al demersului gay postmodernist, Haring a căutat, în mod deliberat, să-și ascundă vocea auctorială, chiar dacă homoerotismul lui imagistic era inconfundabil.

⁵⁶ Lynda Hart, “Karen Finley’s Dirty Work: Censorship, Homophobia and the NEA”, în *Genders*, no. 14, 1992, pp. 1-15.

⁵⁷ Jesse Helms, 1989, *Congressional Record*, vol. 135, no. 127. (t.p.)

⁵⁸ Richard Woodward, “Battleground Art: Revisiting the Culture Wars in Cincinnati”, în *New York Times*, 5 septembrie, 2004.

El amintea că, la începutul anilor '80, pe când făcea o serie de desene deochete la metrou, oamenii îl întrebau mereu, ce înseamnă acele imagini. În încercarea de a evita răspunsul, dar fără a părea nepolitic, Haring a născocit strategia înmânării unei insigne cu imaginea unui bebeluș strălucitor, care reprezenta marca lui, fără a scoate însă vreo vorbă legată de semnificația imaginilor.⁵⁹

Se poate astfel afirma, că arta homoerotică a lui Mapplethorpe și a artiștilor de după el, care au fost prinși în războiul cultural, era de un gen profund diferit față de arta gay a lui Warhol, Haring, Robert Indiana (cel puțin cea de la început) sau înaintașii lor spirituali, Robert Rauschenberg, Cy Twombly și Jasper Johns. În mare parte postmodernistă, această generație produce o artă desprinsă de identitatea auctorială a artiștilor, înclinată spre spectator ca unic depozitar al semnificației ei.

Se poate că stilul laconic, șters, devenit celebru al lui Warhol, este, în parte, un mijloc de a trece misterios și neobservat, împiedicând astfel medierea lucrărilor lui prin prisma imaginii și a obsesiilor lui personale. Încă de la prima lui întâlnire cu potențiali colecționari, artistul pune o muzică rock zgomotoasă și își acoperă fața cu o mască, oferindu-le apoi măști și colecționarilor; perturbarea procesului comunicațional normativ apare ca un principiu de bază, pentru Warhol. El se compară cu o oglindă, vizualizându-și persoana auctorială ca pe o simplă reflecție a imaginației spectatorului.⁶⁰

În același ton, Jasper Johns spunea:

*„Am căutat să-mi dezvolt gândirea, în așa fel, încât lucrările, pe care le-am făcut, să nu fie confundate cu mine – sentimentele mele să nu fie confundate cu ceea ce produc. Nu am vrut ca opera mea să reprezinte imaginea sentimentelor mele.”*⁶¹

Într-o manieră întrepătrunsă de tehnici de camuflare, strategiile acestor artiști gay, refuză să exprime și să numească o voce auctorială, cu atât mai puțin să plaseze acea voce într-un anumit context socio-istoric – chiar dacă uneori, cum s-a întâmplat în cazul lui Warhol, existau și reprezentări explicite de homoerotism.⁶²

Prin contrast, noua artă gay nu numai că se străduie să contopească vocea auctorială cu elementele autobiografice, ci chiar mai mult, încorporează această voce, procedând la asediul unui cadru demografic socio-cultural explicit.

Apelând la preluarea strategiilor mișcării feministe din anii '70, acești artiști gay de sex masculin nu mai adoptă modelul postmodernist deschis de construcție a sensului. Ei își construiesc mesajul într-o formă clară, astfel că

⁵⁹ John Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York: Prentice Hall, 1991, pp. 72-3.

⁶⁰ Andy Warhol, *On the closeting of Rauschenberg*, în Jonathan Katz, 1992, *Andy Warhol*, New York: Rizzoli, 1975, p. 7.

⁶¹ Jasper Johns în Vivian Raynor, *Artnews*, no. 72, 1973, pp. 20-2. (t.p.)

⁶² Jennifer Doyle, Jonathan Flatley & José Muñoz, "Introduction", în *Pop Out: Queer Warhol*. Durham, NC: Duke University Press, 1996, pp. 1-19.

fiecare termen al ecuației de semnificare auctorială este explicit și bine stabilit. Pentru ei, acest lucru constituie o autoidentificare performativă, în și prin arta lor.

Mapplethorpe, de exemplu, ne informează, că bărbații de culoare, din fotografiile lui, sunt foștii lui amanți, și că nu a fotografiat decât acele scene sado-maso, la care a participat și el – făcând, prin aceasta, o declarație de afiliere, un discurs pe măsura unui homosexual adevărat.⁶³ Prin localizarea artistului într-un cadru specific de manifestare și expresie, acest tip de artă constituie și o declarație legată de identitatea lui și de plasarea acelei identități în lumea artei și dincolo de această lume.

De la începutul carierei lui artistice, Mapplethorpe a căutat să redea, uneori literalmente, aspecte ale culturii gay, pe care oamenii obișnuiți se străduiau să nu le observe. Primele lui imagini pornografice gay (sărut între persoane de același sex sau organe genitale masculine), absente în totalitate ca temă din peisajul artistic al acelei vremi, au contribuit la construirea unei perspective identitare politice gay, care nu mai necesita producerea unor semnificații centrate pe audiență.

În locul orientărilor avangardiste gay, de după război, care căutau să șteargă distincția dintre artist și spectator – cum au fost, de exemplu, *Picturile Albe* ale lui Rauschenberg, de la începutul anilor '50 – lucrările lui Mapplethorpe reclamă un hiatus între aceștia. El caută să impună imaginea indezirabilă privirii spectatorului, reanimând astfel vechea schismă a avangardei, dintre artist și public. Înțelegând prin aceasta mesajul, că noua artă gay, care constituia obiectul disprețului senatorial, era, de fapt politică, ea urmărind, în realitate, o miză mai mare decât ofensarea publicului sau forțarea unor limite socio-culturale. Cât de eficientă a fost această inițiativă, se poate constata din analiza evenimentelor ulterioare.

În urma amendamentului lui Helms, multe galerii și muzee au fost dispuse să-și deschidă porțile pentru artiști-activiști gay, fapt destul de rar înainte. În 1992, pentru *Ziua Internațională SIDA/ Zi Liberă de Artă*, muzeul De Young, din San Francisco, l-a invitat pe artistul gay local, Rudy Lemcke, să pună în scenă o „acțiune mortală”, în holul neoclasic al muzeului, finalizată prin conturarea criminalistică a cadavrelor înregistrate pe pardoseală.

Coalizarea mișcărilor gay și a celorlalte grupări identitare a dus la declanșarea unei ofensive împotriva „opresorilor”, discursul militant mergând până la afirmația, că miza este salvarea propriilor vieți.⁶⁴

⁶³ Vezi interviul cu Mapplethorpe, din 1988, în filmul documentar *Robert Mapplethorpe*, London, Arena Films.

⁶⁴ În catalogul contestatei expoziții din 1989, *AIDS: The Artists Response* (SIDA: Reacția artiștilor), apare cu majuscule următorul text: „Cu 47.524 de morți, arta nu este suficientă. Cultura noastră acordă artiștilor permisiunea de a spune opresiunii pe nume, permisiune refuzată celor oprimați. Dincolo de paginile acestui catalog, permisiunea este confiscată de multe comunități, pentru a-și salva viața.” (t.p.)

Într-un contradiscurs clasic, ca reacție la afirmațiile conform cărora arta era pusă în ecuație cu homosexualitatea, iar homosexualitatea cu SIDA, lumea artei devine solidară cu demersul gay și i se alătură în conflictul contra inamicului comun.

Astfel, nu ar fi deloc surprinzător, să constatăm că această tendință de promovare a homosexualității prin artă, care forțează multe limite socio-culturale, constituindu-se într-o problemă etico-juridică, este mai târziu susținută și promovată de factori politici, cu prelugire în agențiile guvernamentale. Președintele NEA numit de administrația Clinton, în 1994, Jane Alexander, declară într-un interviu, că intenționează să folosească agenția pentru „a-i familiariza pe oameni, încetul cu încetul, cu temele homosexuale, în toată țara.” Ea motivează această introducere treptată a temelor homosexuale, afirmând că, „dacă începi cu o prezentare foarte explicită, oamenii se sperie. Îi introduci ușor pe homosexuali, iar apoi îi prezinți lumii, prin artă.”⁶⁵ Se pare că precedentele create, au contribuit și la conceperea unor strategii colaterale de promovare a imaginii și practicii gay. Oricum, acest conflict rămâne deschis, mai ales că, la alegerile prezidențiale din 2008, în SUA, dezbaterile au inclus și problema căsătoriilor între persoane de același sex. Semnalele exprimate declarativ, în urma alegerilor, au fost că societatea largă încă nu este pregătită pentru integrarea unui astfel de demers, însă, din punct de vedere politic, nu pare decât o chestiune de timp.

3. ACȚIUNE JURIDICĂ ȘI RESPONSABILITATE MORALĂ

3.1. Artă, blasfemie sau aviditate mediatică

Dacă inițial filozofii căutau să înțeleagă și să normeze practicile considerate morale și modelele de conduită relațională, astăzi apare un clivaj pronunțat între morala publică și norma juridică. În spiritul autonomiei artistice și al libertății de exprimare, opera de artă a ajuns nu doar să contravină bunei cuviințe general înțelese, ci chiar să ofenseze moral până la conflict. În această secțiune, vom prezenta acțiuni sau demersuri artistice considerate ofensatoare sau chiar blasfematorii, generatoare de conflict, care ridică probleme de natură etică, punând în discuție autonomia artistică, pe de-o parte, iar, pe de altă parte, responsabilitatea care decurge sau ar trebui să decurgă din această autonomie.

Lucrarea lui Andre Serano, *Piss Christ* (Hristos cufundat în urină), care, în 1989, provoacă un imens scandal cultural-politic în senatul american, soldat cu anularea expoziției Mapplethorpe de la galeria Corcoran, din Washington (subiect discutat în secțiunea anterioară), este expusă, pe 12 octombrie 1997, în cadrul unei

⁶⁵ Chris Bull, *See Jane run the NEA*, în *The Advocate*, 22 feb. 1994, p. 38. (t.p.)

expoziții personale, la Galeria Națională din Melbourne, Victoria, Australia. Expoziția este închisă, după ce doi tineri atacă lucrarea cu un ciocan, ofensați fiind de imaginea care înfățișează un crucifix cufundat în urina artistului. Cei doi sunt acuzați de distrugere și pătrundere prin efracție. Înainte de acest atac, mai avusese loc o tentativă de eliminare a acestei lucrări, din partea unui bărbat, care, la rândul lui a fost acuzat și condamnat la o lună de închisoare cu suspendare.

După închiderea expoziției lui Serrano, datorată atacurilor celor ofensați, lumea artistică din Australia pune în discuție libertatea de exprimare, iar după trei zile de la închidere, judecătorul Harper de la Curtea Supremă a statului Victoria decide continuarea expoziției, refuzând plângerea de ofensă publică de factură blasfematorie depusă de Biserica Catolică, pentru suspendarea expoziției. Deoarece, în Australia, libertatea de expresie artistică nu este îngăduită decât de legea calomniei și cea a obscenității, demersurile blasfematorii nu sunt sancționabile, decât în măsura în care contravin acestor legi. Cei ofensați de lucrarea lui Serrano au fost sfătuiți să dea dovadă de discreție și să rămână acasă.⁶⁶

În Polonia, unde există o lege a blasfemiei, o artistă, care expune, în 2003, o imagine cu penisul unui bărbat atașat de o cruce, este condamnată. Conform cotidianului *Gazeta Wyborcza*, condamnarea artistei Dorota Nieznalska, în Gdansk, a fost prima acțiune de acest fel în Polonia. „Crucea este simbolul suferinței, deoarece pe ea a murit Hristos. Nu este nici o îndoială, că această cruce a fost profanată,” îl citează ziarul pe judecătorul Tomasz Zielinski. Artista este condamnată la șase luni de muncă în folosul comunității și interdicție de a părăsi țara, considerând că notorietatea obținută în urma acestui proces va crește interesul pentru ea, în cercurile artistice internaționale. Artista se declară șocată de o sentință atât de severă, reclamând caracterul părtinitor al instanței, pe fondul lipsei de competență în domeniul artelor, judecătorul admițând că nu este expert în artă.⁶⁷

Artistul austriac, Gerhard Haderer, este acuzat de blasfemie și condamnat în contumacie la șase luni de închisoare de un tribunal din Atena, Grecia, pentru atitudinea defăimătoare antireligioasă prezentă în cel puțin una din lucrările sale. Cartea lui, *Viața lui Isus*, a fost intenționată ca o operă de satiră religioasă, în care un Iisus jucăuș apare ca prieten de pahar al lui Jimmy Hendrix, făcând surf în pielea goală sub influența narcoticelor. La momentul în care a fost citat de justiția elenă, artistul nici nu știa că lucrarea sa a apărut și în Grecia. Cartea lui Haderer este prima lucrare de acest fel interzisă în Grecia, în ultimii 20 de ani, iar el este primul artist care cade victimă a sistemului de urmărire european, introdus în 2002.⁶⁸

⁶⁶ Kate Gilchrist, *God does not live in Victoria*, Art Monthly, December, 1997.

⁶⁷ Reuters, Link: *Dorota Nieznalska: Pierwszy Proces Artysty w Polsce*, 23 Jul 2003.

⁶⁸ Krysia Diver, *The Guardian*, Stuttgart, March 23, 2005.

Renée Cox, o artistă afro-americană expune, în 2001, la Muzeul de Artă din Brooklin, New York, o imagine color compusă din cinci fotografii. Lucrarea, numită *Yo Mama's Last Supper*, este o parodie a *Cinei* lui Da Vinci, în care artista pozează nud, în rolul lui Iisus, într-o postură rugativă.

Considerată ofensatoare, din punct de vedere moral, lucrarea a fost criticată inclusiv de primarul de atunci al orașului, Rudolph Juliani, mai ales că expoziția era susținută din fonduri publice. Referitor la acest aspect, Juliani declară, că ceea ce este finanțat cu bani publici nu trebuie să aducă ofensă publicului. Artista, pe de altă parte, recurge la invocarea primului amendament, care garantează oricărui cetățean dreptul la liberă exprimare, spunând că ea trebuie să creeze opere din propria ei experiență, care să provoace gândirea.

În 1999, același Rudolph Juliani, în calitate de primar al New York-ului, încearcă să închidă Muzeul din Brooklin, care găzduia, de această dată, o expoziție numită *Sensation*. Expoziția includea și o pictură a fecioarei Maria decorată cu balebă de elefant, pictată de Chris Ofili, un artist catolic de origine nigeriană. După o serie de procese și controverse juridice, comitetul de censoari al orașului New York, care a decis sistarea finanțării muzeului și închiderea expoziției, a fost acuzat de violarea primului amendament, încălcarea dreptului muzeului la liberă exprimare, luând în considerare aici și prevederile separației Bisericii de stat.⁶⁹

Un afiș publicitar înfățișând femeii imitându-l pe Iisus și pe apostoli, după cum apar în *Cina* lui Da Vinci, a fost interzis în Milano, unde a fost expus pentru a parodia acest important eveniment creștin. Un tribunal din Paris a obligat casa de modă Marithé & François Girbaud, în urma unui proces, să dea jos posterul, ca fiind ofensator pentru Biserica Catolică. Imaginea prezintă femeii în ținută casual relativ elegantă, iar în dreapta celei care joacă rolul lui Hristos, o femeie îmbrățișează un bărbat la bustul gol.⁷⁰

Într-o apariție și mai recentă, imaginea lui Iisus apare alături de anumite modele feminine dezbrăcate, în contextul revistei Playboy Portugalia, no. 16, iulie 2010. Deși se neagă orice implicație, din partea companiei centrale, Playboy Enterprises⁷¹, revista este publicată, în primă fază, iar mai apoi, sub presiunea publicului și/sau la cererea companiei centrale, este retrasă de pe piață.

Această ediție a revistei s-a dorit a fi un omagiu adus de editorul portughez scriitorului Jose Saramago, singurul laureat al Premiului Nobel pentru

⁶⁹ Barbara Raab, *Catholic League president calls controversial Christ photo 'morally objectionable'*, special to freedomforum.org, 02.21.01.

⁷⁰ Reuters, *'Last Supper' fashion poster banned in Paris*, March 12, 2005.

⁷¹ Theresa Hennessey, citată de Sara Nelson, DailyMail, 9 iulie, 2010: „Nu am văzut și nu am aprobat coperta pentru Playboy Portugalia, ediția din iulie. Este o încălcare șocantă a standardelor noastre și nu am fi permis apariția ei, dacă am fi văzut-o înainte de publicare”. (t.p.)

literatură din această țară, care murise cu o lună înainte. Recunoscut ateu, acesta a scris *O evangelho segundo Jesus Cristo* (O Evanghelie după Iisus Hristos), condamnată de Biserica Catolică, pentru imaginea desacralizată a lui Hristos prezentată și pentru caracterul său antireligios.

Coperta revistei înfățișează un Iisus luminos, cu părul lung urmărind două modele într-o scenă lesbiană. În interiorul revistei, Iisus apare în compania unei prostituate aflate în timpul serviciului.

Dacă Playboy Enterprises a știut sau nu despre forma de apariție a acestui număr, este mai puțin important, în contextul unei crize generale care „justifică”, în ultimă instanță, orice strategie de marketing; cu atât mai mult una cu precedent, care se pare că funcționează încă foarte bine, atunci când vrei să-ți semnalezi prezența pe piață și să beneficiezi de mediatizare gratuită. Factorul de importanță îl constituie însă inexistența dreptului de a nu fi ofensat public, în condițiile în care fiecare minoritate își revedică drepturi speciale de tratament, față de cetățeanul obișnuit.

3.2. Autonomie, responsabilitate, public

Autonomia artistică, revendicată o dată cu cea a celorlalte domenii, în contextul sloganului iluminist, *Liberté*, este asociată, în modernitate, încă din secolul al XIX-lea, cu imunitatea estetică, reflectată de caracterul impunității morale și al libertății de creație.⁷² O direcție dominantă a artei moderne a urmărit, în mod sistematic, autonomia artistică, în pofida judecăților publicului, astfel că derapajul moral și discrepanța dintre oferta artistică și așteptările sau capacitatea de asimilare a audienței, a dus inevitabil la stări conflictuale. Transgresiunea sistematică a limitelor dintre artă și non-artă, bine și rău, legal și ilegal, pe fondul avangardist al reconfigurării preceptelor artistice, a devenit, în modernitate, o tendință susținută, de cele mai multe ori, de instituția de artă. Arta contemporană cuprinde, în repertoriul ei, o multitudine de exemple, cum sunt și cele prezentate în secțiunile anterioare (acțiuni de ofensă religioasă sau chiar blasfematorii, expuneri publice a unor materiale sado-maso-pornoerotice cu tentă identitară, atentate la demnitatea umană⁷³, viața privată⁷⁴, proprietate⁷⁵ etc.), care provoacă,

⁷² Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997, p. 126, în Dan-Eugen Rațiu, *Lumea artei: imunitate sau responsabilitate?*, JSRI, Nr. 4, p. 14, 2003.

⁷³ Acțiunea performată a grupului artistic Wiener Aktionismus, *Kunst und Revolution*, din 5 iunie 1968 este îndreptată în direcția desființării tabuurilor legate de integritatea și demnitatea ființei umane. Vezi capitolul IV al acestei lucrări, secțiunea Modificări corporale.

⁷⁴ Artista Sophie Calle, în *L'Hôtel*, publică fotografii cu camere de hotel ocupate, în care pătrunde jucând rolul unei cameriste, iar, în *Suite vénitienne*, 1982, aceasta publică imagini ale unui necunoscut, pe care-l urmărește în secret timp de mai multe zile. Preluat din Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 14.

în același timp, conceptele etice și juridice legate de ființa umană și morala publică. După cum observă și unii autori, ideea de excepție estetică apare astăzi ca pretenție la un statut special în fața legii, pentru artist, ca erou cultural.⁷⁶ Chiar dacă ideea există și este foarte prezentă, datorită factorului mediatic, trebuie să admitem însă că nu constituie o tendință generală. Avem însă uneori de-a face cu acțiuni care încalcă limitele, frizând teribilismul artistic, care, dincolo de aspectele juridice, ridică din nou și din nou problema definirii și semnificării artei.

Aceste demersuri, ca rezultate ale strategiei subversive promovate de unii artiști contemporani, însoțite de revendicarile lor de imunitate – în sensul cel mai literal al termenului⁷⁷ – ridică probleme legate de limitele etice în abordarea artistică (dacă acestea mai există), de responsabilitatea socio-juridică a artistului (dacă aceasta este reglementată), și, nu în ultimul rând, de cenzură, sub orice formă ar fi ea.

Odată cu eliberarea de vechile ei angajamente, respectiv biserica și palatul, arta a căutat din ce în ce mai mult să-și formuleze propriile sale reguli. Pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu apariția simbolismului, procesul de autonomizare intră într-o fază autotelică, în cadrul căreia arta urmărește o problemă formală, ca scop în sine, iar prin aceasta își pierde legătura și relevanța socială. Romantismul secondeză procesul de autonomizare a artei, prin pretenția la suveranitate, artistul fiind cel care decide statutul de operă de artă al lucrărilor sale. Această autonomie are mai multe valențe, în funcție de factorii determinanți, care au condiționat activitatea artistică, până în acel moment. Astfel că putem vorbi de o autonomie socială, ca eliberare de religios/politic, respectiv constituirea artei într-un domeniu autosuficient, cu propriile sale reguli; o autonomie estetică, aplicată limbajului artistic, și o autonomie suverană legată de contextul receptării și mecanismul recunoașterii estetice, respectiv însușirea elementelor realului, în scopuri artistice, și intervenția provocatoare în spațiul social.⁷⁸

Această logică a devenirii artei a avut însă și rezultate nefericite, ducând, în cele din urmă, la conturarea unui spirit de iresponsabilitate artistică, cultivat de ruptura dintre artist și public. Profilul artistului modern rezultat ajunge astfel să nu

⁷⁵ În 1996, tânărul artist Hervé Paraponaris realizează o operă de artă expusă la Muzeul de arta din Marsilia, din obiecte sustrate prin furt, sub titlul voit provocator, *Tout ce que je vous ai volé*. Cu această ocazie, el îi invită pe proprietarii exponatelor, să descopere opera de artă și, dacă voiesc, să-și recupereze bunurile. Preluat din Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁶ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions du Minuit, Paris, 1998, pp. 158-159, 162-163, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷ Nicolas Bourriaud, "La provocation dans l'art contemporain", în *Beaux Arts*, no.182, 1999, p. 72. Este prezentat aici jaful simbolic al lui Pierre Pinoncelli de la banca Société Générale din Nisa, în 1975, și atacul cu rachete luminoase împotriva portului militar Toulon, lansat în 1993 de Philippe Meste de la bordul unei nave-operă-de-artă, concepută de el însuși; de relevanță este aici faptul, că singurul aspect imputabil juridic a fost lipsa certificatului de înmatriculare al ambarcațiunii. Preluat din Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁸ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 31-38, 84-85, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 13.

mai recunoască decât normele specifice artei sale. Pe fondul avangardelor, artistul obține, aparent, o libertate nelimitată, percepută aici și ca imunitate față de libera judecată a publicului.⁷⁹ Din această perspectivă, lumea artei apare ca un domeniu izolat, autonom, în raport cu normele colective, un spațiu închis cu norme proprii de acceptare, refuz sau devenire a artistului preocupat doar de libertatea de creație, dincolo de orice constrângeri, la limita chiar a judecății estetice.⁸⁰

În general, teoriile moderne, conferă artei statutul de domeniu în sine, care nu trebuie judecat de pe poziții sau criterii exterioare.⁸¹ Conform unor autori, aceasta reprezintă realitatea lumii artei contemporane. De exemplu, Tom Wolfe, care a făcut o analiză amănunțită a acestui domeniu, prezintă lumea artei – cu rețeaua patronilor, a curatorilor și a criticilor, care stabilesc legea jocului artistic pentru corporații, muzee și practicieni. Conform datelor oferite de Wolfe, la data publicării, această rețea cuprindea 10.000 de membri: 1250, în Italia; 1750, în Paris; 1250, în Londra; 2000, în Germania; 3000, în New York, și cca. 1000 răspândiți în partea rămasă din lume.⁸² Important de menționat este faptul, că artiștii nu sunt incluși în acest număr. Ei au nevoie de concursul oamenilor importanți, dar nu fac parte dintre aceștia. Chiar mai mult, în ce privește performanța artistică, Wolfe susține că jocurile sunt făcute dinainte, iar trofee sunt distribuite înainte ca publicul să știe ce se întâmplă; astfel, ideea că se acceptă sau se respinge ceva, este mai mult o iluzie.⁸³ Ținând cont de acest determinism îngust, putem oarecum să înțelegem lipsa unui cadru de responsabilitate morală sau juridică a artistului, în această lume a artei.

Prin prisma conflictelor generate în vânătoarea de tabuuri și publicitate, arta modernă și contemporană a stârnit și reacții critice. În *Artistes sans art?*, Jean-Philippe Domecq denunță ideea artistului imun, imputând, în schimb, unora dintre artiștii contemporani, o mare responsabilitate, și anume cea a crizei creativității sau chiar a crizei artei, în genere.⁸⁴ Rainer Rochlitz, pe de altă parte, susține atât

⁷⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Ed. du Seuil, 1992, Thierry de Duve, *Essais datés 1. 1974-1986*, Editions de la Différence, 1987, cf. R. Rochlitz, *Subvention et subversion*, pp. 38-43, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁰ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997, pp. 111-112. În Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 14.

⁸¹ În cazul procesului intentat lui Mapplethorpe, de exemplu, judecătorul a fost nevoit să apeleze la un expert în artă, care să explice sensul artistic al membrului superior introdus într-un orificiu anal.

⁸² Tom Wolfe, *The Painted Word*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1976, p. 26.

⁸³ Tom Wolfe, *op. cit.*, pp. 21-22: „Publicul, care este consemnat în cifre importante în rapoartele anuale ale muzeelor, mamele, tații și intelectualii de ocazie... toți aceștia sunt doar turiști, vânători de autografe, spectatori de parade, când e vorba de succesul în artă... Nici măcar cele mai puternice organe de presă... nu pot descoperi un artist nou a cărui valoare să i-o certifice și să i-o mențină. Ele nu pot decât să aducă știrea, să spună care artiști au fost descoperiți și certificați de Orășelul artelor frumoase...” (t.p.)

⁸⁴ Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?*, Paris, Editions Esprit, capitolul „De la vulgate en milieu d'art”, 1994, pp. 107-108, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, pp. 15-16.

moștenirea suveranității moderne, cât și necesitatea judecății estetice, considerând că autonomia artei nu presupune izolare totală, ci o anumită logică proprie.⁸⁵

Yves Michaud prezintă un model al lumii artei, ca spațiu deschis aflat sub control public, dat fiind că, odată cu procesul de autonomizare artistică, a avut loc formarea spațiului public și a publicului, asimilat unei comunități cu funcții legislativ-judiciare, care reglementează schimburile cultural-artistice și veghează la respectarea valorilor moralei publice. Prin aceasta, publicul dobândește rolul de mediator, într-o relație care, anterior, implica doar artistul și comanditarul, iar lumea artei nu mai apare doar sub formă de artiști și opere de artă, ci ca un sistem complex, condiționat de subiecți, situații și obiecte.⁸⁶

Această configurație a lumii artei presupune o relație activă dintre public și manifestările artistice, implicând, în același timp, și interogații de natură etico-juridică. Impactul unei astfel de relații poate avea reverberații pozitive, sub forma unei arte pentru comunitate, atribuire de comenzi publice, asumarea angajamentului socio-educativ etc., sau negative, sub formă de plângeri în justiție, sancțiuni mediatice sau anumite proceduri întreprinse de autorități. Modul de control asupra artei, în acest context, nu se suprapune cenzurii propriu-zise, instituționalizate politic sau religios, ci are în vedere respectarea valorilor comunitare, în numele unui anumit public.

Apare aici problema intervențiilor legate de exprimări artistice care depășesc exigențele decenței sau normele religioase, morale, civice, cazuri în care exigența autonomiei estetice devine problematică, prin prisma obscurării limitei dintre sensibilitatea artistică și dimensiunea porno-erotică și, într-un cadru mai general, dintre percepția etică și percepția estetică. Cel mai problematic este cazul reprezentării nudității infantile, resimțit de către unii ca pedofilie, iar de către alții ca sensibilitate față de frumusețea pură a corpurilor copiilor.⁸⁷

Pe de altă parte, pot apărea și cazuri în care intervin criterii, de genul „politically correct”, care nu sunt de natură estetică și deseori nici de natură politică, dar care vizează anumite norme și valori comunitare dinafara sferei estetice. Astfel de cazuri se referă, de exemplu, la manifestări artistice, în cadrul cărora sunt încălcate convențiile sociale sau comunitare legate de sexualitate, rasism, drepturile femeii, a animalelor etc., iar presiunea sistării unor astfel de

⁸⁵ R. Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 43-44, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁶ Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997, pp. 133-134, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ N. Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions du Minuit, Paris, 1998, pp. 147-148, în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 17.

acțiuni vine din partea unor comunități/asociații civile preocupate de respectarea acestor drepturi, norme sau convenții etico-sociale.⁸⁸

Factorul democratic presupune existența unui public, care intervine și influențează atât politicul, cât și sfera culturii, care integrează arta, iar, dacă se ajunge la stări conflictuale de natură juridică, pe fondul abordărilor artistice, nu este un fapt lipsit de semnificație, deoarece se așteaptă de la instanța juridică „o procedură efectivă de decizie asupra operei, permițându-i sau nu să continue să existe”, aceasta funcționând și ca dimensiune metaforică a judecății estetice pierdute.⁸⁹

Semnificația socială și justificarea politicii culturale se bazează pe democrație și diversitate, pe de-o parte, și etosul libertății și cel al responsabilității, pe de altă parte. Democrația, în ce privesc politicile culturale, presupune aspirația spre disponibilitatea și accesibilitatea unei includeri în avutul cultural al comunității locale sau globale. Ideea de creativitate artistică presupune alegerea între diferite premise etice, alegere care nu poate fi făcută pe baza unor idei utopice de relativizare absolută a valorilor, ci doar pe baza analizei unor dimensiuni etice alternative. Problemele etice din artă și cultură au fost, în bună parte, legate de libertatea de expresie și cenzură. O libertate de expresie nelimitată, în absența oricărei cenzuri, presupune un nivel ridicat de responsabilitate etico-socială, care, dacă nu există, poate genera conflicte, pe fondul unor reprezentări ofensatoare la adresa comunității sau a unor grupări confesionale. Etica politicilor culturale, în acest sens, nu are în vedere doar drepturile anumitor minorități, ci este preocupată, de realizarea drepturilor culturale ale fiecărei ființe umane.

⁸⁸ De exemplu, în noiembrie 1994, în timpul unei expoziții de la Centrul Pompidou din Paris, intitulată *Hors limites* (Dincolo de limite), lucrarea lui Huang Yong Ping, *Le théâtre du monde*, un vivarium în care specii de insecte și reptile s-ar fi devorat reciproc, a fost prezentat gol în urma campaniilor declanșate de asociațiile pentru protecția animalelor și de angajații centrului. Preluat din Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.* p. 17.

⁸⁹ Yves Michaud în Dan-Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 19.

Capitolul IV
CORPUL UMAN ȘI NOILE TEHNOLOGII

1. PERSPECTIVA TRANSCENDERII CORPORALULUI

Știința și tehnologia au influențat profund abilitățile noastre de a observa, de a transforma și de a manipula funcțiile corporale, dar și concepțiile noastre asupra corpului, în general. Cercetările din diferite domenii, ca fiziologia creierului, tehnologia reproductivă, afecțiunile, protetica și bionica, ridică tot felul de probleme culturale, dincolo de granițele lor tehnice. Vechile distincții – bărbat/femeie, viu/mort, natural/nenatural, corporal/acorporal, sine/altul, autonom/controlat, organic/anorganic, normal/anormal, au devenit din ce în ce mai neclare. Corpul a devenit acum un mediu în care își găsesc glas multe dintre discursurile culturii actuale.

Încă din vechime, corpul a constituit o preocupare pentru pictură și sculptură. Teatrul și dansul au utilizat corpul, ca mediu principal de expresie. Fotografia, filmul și arta video explorează teme contemporane inspirate de schimbarea perspectivelor culturale asupra corpului, cum sunt noile abordări legate de sex sau identitate. Activitatea cotidiană este, din anumite puncte de vedere, performance sau body art. Mulți artiști performeri din anii '60, '70 sau '80, ca Vito Acconci, Carolee Schneemann sau Chris Burden, au prefigurat această concentrare asupra mediului corporal.

În această secțiune, ne vom ocupa de artiști care sunt preocupați de tehnologie și de modificări, prin crearea unor extensii corporale, sau apelează, în mod direct, la transformări corporale, experimentând aplicațiile noilor descoperiri științifice și posibilitățile noilor tehnologii.

Dezvoltarea tehnologiilor informației, a cercetării biologice centrate pe corpul uman și a științei medicale, a adus corpul la nivel de expresie în discursul cultural și în experimentul artistic. Ființa umană se manifestă prin corporalitate și poate experimenta fenomenologic stările corpului; ea simte durerea, plăcerea, foamea, excitarea sexuală, oboseala și boala. Unii teoreticieni din domeniul cultural sugerează însă, că până și aceste senzații sunt oarecum iluzorii, susținând că ceea ce percepem și experimentăm este determinat social – identitatea sexuală, constituenții plăcerii și durerii, limitele de manifestare ale sinelui etc. Cercetările antropologice asupra durerii arată, de exemplu, că

anumite experiențe percepute ca fiind extrem de dureroase într-o cultură dată, ar putea trece neobservate într-o altă cultură. Disciplinarea și formarea experiențelor corporale constituie funcții majore ale instituțiilor culturale. Publicitatea și reprezentările mediatice au de asemenea un efect profund asupra experienței corporale.

Noile tehnologii însă erodează și mai mult granițele, atunci când se pune problema clonării sau cea a unei realități curente: nașterea din ovuli și spermatozoizi donați, caz în care embrionul își începe viața într-o eprubetă, fiind apoi implantat în uterul unei mame surrogat. Apar, în acest context, anumite probleme de natură etică, care își găsesc foarte greu rezolvarea printr-o abordare mecanicistă. Este greu de stabilit, dacă nu chiar imposibil, care este nivelul natural al corpului, atunci când dispoziția, forța, potența sexuală și inteligența pot fi manipulate prin consumul anumitor substanțe, iar, pe de altă parte, nu se poate estima care sunt limitele corpului, atunci când se apelează la operații estetice, mijloace ajutătoare pentru auz sau vedere, stimulatoare cardiace sau inimă de schimb, articulații artificiale etc.

În cartea sa, *From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs: Technocriticism and the Material Body*, Kathleen Woodward afirmă că teoreticienii din domeniul culturii s-au concentrat prea mult pe comunicare și tehnologii cibernetice în detrimentul biotehnologiilor. Ea sugerează că sexul este un factor important de dezechilibru, iar dorința de a transcende corpul constituie o parte critică a problemei:

„De-a lungul a sute de mii de ani, cu ajutorul diferitelor instrumente și tehnologii, corpul și-a multiplicat tăria și și-a dezvoltat capacitățile de extensiune în spațiu și timp. Conform acestei logici, procesul culminează tocmai cu imaterialitatea în sine a corpului. Din acest punct de vedere, tehnologia servește fundamentalmente ca proteză a corpului uman, care, în cele din urmă, expune corpul material, transmițându-i imaginea în jurul lumii și conservând acea imagine în timp.

Este paradoxal, că, în timp ce noile comunicații și rețele cibernetice permit un acces vizual crescut în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, precum și accesul în cavitățile ascunse ale corpului uman, ele au la bază tehnologii invizibile. Există o relație amăgitoare, aproape mesmerică, între dispariția progresivă a corpului și hipervizualitatea atât a societății postmoderne a spectacolului, cât și a lumii psihice a spațiului cibernetic... Dintr-o perspectivă psihologică, dacă nu psihanalitică, posibilitatea unui corp invulnerabil și, ca atare, nemuritor, constituie cea mai mare iluzie tehnologică – ca să spunem așa, deziluzie.”¹

¹ K. Woodward, *From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs* (De la cyborgi virtuali la bombe biologice cu ceas: Tehnocriticism și corp material), în T. Druckrey, *Electronic Culture*, New York: Aperture, 1997, pp. 50-53. (t.p.)

Woodward vede în biotehnologie un potențial mai mare de revoluționare a realității, decât în sistemele de calcul și comunicare. Tehnologiile reproductivă, de exemplu, care țin de biotehnologie, atrag mai puțină atenție critică, datorită impactului pe care îl au asupra femeilor. Ea mai spune că problemele îmbătrânirii apar implicit în discurs, datorită atenției excesive acordate nouătății și tinereții:

„Această revoluție atrage după sine nu doar extensiunea corpului și a imaginii sale, ci mult mai important, saturarea, replicarea, modificarea și crearea proceselor organice ale corpului – dacă nu chiar a corpului în sine – prin tehnștiință.”²

Unii artiști și teoreticieni văd în tehnologie un potențial factor de amplificare a experienței corporale. De exemplu, construirea unor dispozitive care să ofere noi experiențe de sexualitate și senzualitate, care să stea la baza eliberării omului de definițiile standard asupra apartenenței sexuale și asupra limitărilor corpului fizic. Alți teoreticieni sugerează că această evadare nu este deloc ușoară. Printre aceștia, Josephine Anstey, în *We Sing the Body Electric: Imagining the Body in Electronic Art*, analizează anumite trenduri mai obscure, inclusiv în manipularea artistico-tehnologică a corpului, și dorința de eliberare a corpului fizic:

„În *Male Fantasies* (Fantezii masculine), Klaus Theweleit examinează psihologia fascismului și găsește un trend al groazei în jurul ideii de feminin, mase, băutură și baos, împotriva cărora soldatul masculin stă erect și țeapăn. Este ușor de observat cum, la un anumit nivel, fantezia personajului cyborg corespunde fanteziei misiunii fasciste de a instaura ordine și siguranță, împotriva baosului, feminității, băuturii etc.

Posibilitatea augmentării electrice a corpului și atașarea unui corp virtual corpului real sugerează libertatea de a depăși limitele normale ale corpului, limitele timpului și spațiului, ale aspectului exterior și sexului stabilit, ale sinelui unitar, ale sinelui și celuilalt. Ceea ce limitează corpul cibernetic, este o oarecare orbire față de structurile existente, care exercită controlul asupra corpului și asupra deținerii acestui control; adică, cum poate fi utilizat, de ce sex este, ce fel de dispoziție sexuală are, ce dispoziție sexuală acceptabilă are. În cuvintele lui Judith Butler (autoarea cărții *Probleme de identitate sexuală*, n.n.), nu este nici un tărâm al fanteziei și reprezentării, care să fie un domeniu al jocului psihic liber.”³

² *Ibidem*, p. 53. (t.p.)

³ J. Anstey, *We Sing the Body Electric*: <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/ARTICLES/body.html>. (t.p.)

Artiștii se aruncă în mijlocul unui spațiu multidimensional nedefinit. Au loc diferite spectacole și festivaluri, care au în centru corpul uman⁴, și se ridică o serie de întrebări legate de această problematică: Ce înseamnă corpul, într-o epocă a spațiului cibernetic și a comunicării virtuale? Este sexul cibernetic o perversitate sau o expansiune a posibilităților umane? Ce trebuie și poate fi făcut cu puterea crescândă a tehnologiei și științei, pentru a controla procesele organice? Care este poziția față de limitele transcenderii corpului, după cum sunt ele ilustrate de realitatea SIDA?

Unii artiști celebrează corporalitatea, unii o neagă, iar alții le fac pe amândouă, în același timp. Mai sunt unii entuziaști să descopere oportunitățile culturale, provocările și enigmatice generate de noile tehnologii și perspective științifice.

2. ȘTIINȚA GENETICĂ ȘI REFLECȚIILE EI SOCIO-CULTURALE

Ideea, că secolul XXI este secolul biologiei, nu mai este inedită. Predicțiile făcute de analiști, cu privire la viitoarele descoperiri, perspectivele de înțelegere și potențialul control asupra lumii organice, incluzând aici și corpul uman, vor face ca revoluția din domeniul electronicii și a sistemelor de calcul să pară insignifiantă. Aceste perspective de pătrundere vor duce inevitabil la apariția unor semne de întrebare legate de natura umană și implicațiile manipulării biologice. Din punct de vedere artistic, aceste probleme constituie și vor constitui subiecte de dezbateră, atât ca reprezentare vizuală a posibilelor rezultate viitoare, cât și ca observații ale cercetărilor actuale, ambele cu implicații etice.

Încă din Renaștere, biologia constituie un subiect de analiză artistică. Prin ilustrarea anatomică a plantelor, animalelor și a corpului uman, atât în pictură, cât și în sculptură, artiștii au deschis noi posibilități de cunoaștere a lumii organice. Deseori, artiștii au dovedit și dovedesc o tendință de investigare mai acută decât oamenii de știință, creând chiar premise de cercetare pentru cei din urmă. Nu mai departe decât studiile și disecțiile renaștentiste făcute în scop artistic, care au depășit convenționalismul oamenilor de știință din acea vreme, sau filmele SF din anii '70 – '80, care acum par banalități biotehnice.

Artiștii renașcentiști se străduiau, în general, să ilustreze ceea ce vedeau în realitate, mai degrabă decât să redea ceea ce presupunea filozofia scolastică. În contextul actual, artiștii abordează biologia și medicina din anumite perspective: genetică și microscopică; comportamentul animalelor și plantelor la nivel de macrosistem; observarea și manipularea științelor medicale și a corpului.

⁴ Vezi Nina Czegledy, *Digitized Bodies Virtual Spectacles*, <http://www.digibodies.c3.hu/>; *European Media Arts Festival*, <http://www.emaf.de> și spectacolele organizate de Ars Electronica pe tema *Lifesciences and Next Sex*, <http://www.aec.at/>.

Cercetătorii din domeniul biologic activează de la nivelul molecular al geneticii celulare și până la organisme sau sisteme de populații. Bioinginerii fac intervenții la orice nivel, de la manipularea nanotehnologică a atomilor și până la controlul ecologic al populațiilor. Tehnologia medicală poate pătrunde tot mai adânc în corpul uman, făcând intervenții prin intermediul substanțelor medicamentoase, a electronicii și a țesuturilor sintetice. Se face activitate de cercetare și în domenii considerate cândva pură ficțiune: controlul cerebral, prelungirea vieții, bionica, clonarea umană și inventarea unor noi organisme.

Artiștii caută să prezinte toate aceste realități prin prisma impactului socio-cultural, a problematicii etice sau a rezultatelor viitoare. Gail Wight, de exemplu, creează instalații care induc reflectarea asupra experimentelor științifice ce vizează fenomenul eredității și modificarea genetică. Artista utilizează o terminologie și accesorii științifice, pentru a recrea anumite aspecte ale acestui demers și pentru a provoca spectatorul să mediteze la implicațiile culturale ale prezentării. Ea susține că „*obsesia de a face artă este o boală neurologică*”.⁵ În instalația numită *Spike*, un șoarece se deplasează într-un imens labirint din plexiglas, pe fondul sonor al unui encefalograf, descoperind, pe măsură ce înaintează, texte, diorame, înregistrări video etc., toate legate de istoria experimentelor biologice.

În *Zoo Kit*, 1997, Wight asociază limbajul vizual al științei victoriene cu poziția conceptuală a celor de la *Fluxus*. O ladă de instrumente confecționată din lemn și căptușită în interior cu catifea, conține eprubete cu mostre ADN așezate ordonat. Fiecare eprubetă are afișată textual poziția, observându-se astfel că fauna se află într-o parte, flora, în cealaltă, iar, în mijloc, se află o singură eprubetă: a supraveghetorului grădinii, ființa umană.⁶

Hereditary Allegories (Alegorii ereditare) îl pun pe spectator în fața imaginii unui laborator științific, în care se află o mulțime de cuști cu șoareci, fiecare cu etichetă. Lucrarea reprezintă o trecere în revistă a temelor, experimentelor, studiilor, incidentelor, povestirilor și posibilităților, care conțin anumite activități de bază pentru cercetarea genetică contemporană. Nu este vorba de ADN în sine, ci de concepția pe care omul o are despre ADN. Prezentarea este împărțită în trei categorii: studiul asupra gemenilor, studiul asupra controlului și anomaliile. Fiecare investigație scoate în evidență un anumit aspect al cercetării genetice și se bazează pe realitate.⁷ Textul, care descrie experimentele și testele cu șoarecii, pare în același timp științific și bizar. Fiecare experiment are la bază o categorie reală de cercetare științifică.⁸

⁵ Peggy Nelson, *Becoming Animal*: <http://hilobrow.com/2009/12/22/becoming-animal/>. (t.p.)

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Wentian Li's Links to DNA Music Artists*: http://linkage.rockefeller.edu/wli/dna_corr/music.html.

⁸ *Gail Wight*: <http://www.luckygarage.com/gail/index.html>.

Sonya Rapoport creează, în 1994, o instalație interactivă, disponibilă pe Web, care pune în discuție problemele ingineriei genetice.⁹ Lucrarea integrează vechi ilustrații biblice și reprezentări științifice din secolele XIX și XX. Istoria lui Noe este utilizată ca metaforă, pentru crearea unui set complet de forme genetice individuale. Mediul, care poartă vectorii modifi cații genetic, este o chiflă inelată evreiască denumită bagel.¹⁰

Instalația intitulată *The Transgenic Bagel*, este o parodie ce vizează tema derivațiilor genetice recombinante. Formula genetică a unei trăsături dorite este procesată și introdusă într-o chiflă inelată, care servește ca vehicul transgenetic. Din punct de vedere fizic, această chiflă inelată seamănă cu o plasmidă, o moleculă circulară de ADN, care conține informația genetică. O secțiune a acestei formațiuni poate fi extirpată, iar în locul ei introdusă o altă fracțiune de ADN.

Spectatorul poate alege trăsături de personalitate dintr-o galerie de personaje biblice. Acțiunea parcurge apoi exact aceleași etape, ca într-un proces real, dintr-un laborator de inginerie genetică. Limbajul și grafica prezintă o sinteză neobișnuită de referințe științifice și biblice.

Alți artiști apelează, în arta lor, și la tehnologii de manipulare a celulelor stem și la crearea de țesuturi organice. În starea lor inițială, toate celulele embrionare stem sunt, teoretic, identice; treptat ele se diferențiază și devin piele, oase, organe interne sau celule nervoase. Cercetătorii din domeniul medical cred, în acest moment, că sunt suficient de aproape, pentru a înțelege procesele de manipulare a acestor celule, pentru a face din ele țesuturi sau, în ultimă instanță, organe de schimb, ca parte a intervenției medicale.

Proiectul *Tissue and Culture Art* (TCA) produce sculpturi, prin manipularea anumitor celule stem, creând un fel de artă vie. Grupul TCA intenționează să acopere diferite obiecte tehnologice și culturale cu suprafețe de țesut viu.

Într-un alt proiect, Gregory Fischer, unul dintre membrii grupului, își propune să creeze o sculptură din cartilagiu acoperită cu piele. Ambele proiecte vizează mixtura ambiguă a implicațiilor culturale, pericolul și oportunitățile acestor noi capacități.

Lumea invizibilă pare a avea un profund efect asupra istoriei umanității. Artiștii și istoricii de artă sunt din ce în ce mai preocupați de ceea ce nu se vede, sperând că în viitor vor vedea mai mult. În anii '90 a avut loc o serie de evenimente

⁹ Sonya Rapoport: <http://www.lanminds.com/local/sr/srbagel.html>.

¹⁰ Artista face prin aceasta aluzie și la Noah's Bagel, un lanț de patiserie care comercializează acest produs.

care au relevat interesul pentru aceste cercetări.¹¹ În *The Gene as a Cultural Icon* (Gena ca simbol/imagie culturală), sociologul Dorothy Nelkin enumeră trei moduri de caracterizare a reacției artistice:

„Unii sunt, pur și simplu atrași de structura formei moleculare. Alții se axează pe tema, pe care eu o numesc în altă parte esențialism genetic, o vedere a genelor ca entități de putere determinante, esențiale pentru înțelegerea condiției umane. Mai sunt însă artiști, care își exprimă temerile legate de o tehnologie, pe care o cred scăpată de sub control. Pentru artiștii preocupați de ADN, gena biologică – ca structură nucleară – apare ca imagine culturală, iar știința genetică ca un set de metafore vizuale, prin intermediul cărora ei pot exprima esența personalului, natura destinului uman și, în mod special, preocuparea lor față de implicațiile sociale ale extinderii unui domeniu științific important, dar periculos, din punct de vedere istoric.”¹²

Nelkin critică tendința esențialistă, de a considera gena ca esență a personalului. Ea observă că această perspectivă este stimulată de tehnicile retorice ale cercetătorilor care fac referire la Proiectul Genomului Uman (încercarea de a contura harta întregii structuri genetice umane) ca fiind Biblia sau Cartea Omului. Ea mai spune că această retorică neglijează realitatea conform căreia relația dintre gene și trăsături este complex interactivă cu alte gene și cu mediul.

O atitudine mai „optimistă” are Villem Flusser în *Curie's Children*, unde scrie despre noile posibilități tehnologice. El analizează aici una dintre preocupările majore ale artei, respectiv producția și preservarea informației, susținând că tendința universului spre entropie, afectează și artefactele artistice. El mai afirmă că ingineria genetică permite artiștilor să creeze opere de artă originale, într-un fel unic, care să se poată mai apoi reproduce singure, iar aplicarea ei directă sporește șansele proceselor mutaționale, pe care se bazează, în ultimă instanță, procesele naturale.¹³

În *Genesis*, Eduardo Kac procedează la introducerea unor fraze codificate, din scrierea biblică a Genezei, în ADN-ul unor bacterii. Într-un alt proiect, aflat încă în desfășurare, sub denumirea de *Transgenic Art*, el propune crearea unor câini și iepuri himerici, prin intersectarea cu gene provenind de la o specie de bacterii verzi fluorescente.

¹¹ În 1993, Ars Electronica, conferința pe tema ingineriei genetice; în 1996, Suzanne Anker, expoziția “Gene Culture”, în New York; în 1996, Ellen Levy, ediția specială *Art Journal*, articol “Contemporary Art and the Genetic Code” etc.

¹² Dorothy Nelkin, “The Gene as a Cultural Icon”, în *Art Journal* 55, 1996, p. 56. (t.p.)

¹³ Villem Flusser, “Curie's Children”, în *Art Forum* 26, 1998, p. 141.

Într-un articol de pe site-ul proiectului, unde se semnalează oarecum, pe lângă aspectele științifice, și cele culturale, se susține inevitabilitatea participării artei la activități transgenetice.¹⁴

3. ABORDAREA EXTROPIANĂ

Mișcările extropiene, postumane și transumane, consideră că știința, tehnologia și istoria culturală a adus omul în punctul devenirii lui postuman. Latura utopică a acestor mișcări consideră că omul trebuie să exploateze noile tehnologii – medicamentele, operațiile, ingineria genetică, bionica, cibernetica, autoasistența psihologică etc., pentru a crea noul tip de om superior sau, cum ar spune Nietzsche, supraom.

Mișcarea extropiană are o prezență activă pe Web. Termenul extropie a fost inventat de T. O. Morrow în 1988, cu referire la domeniul unei inteligențe sistemice, al informației, ordinii, vitalității și capacității de perfecționare.¹⁵ Max More, asociatul lui Morrow, definește extropia ca „metaforă aflată, generalmente, în relație cu negentropia, care se referă la atitudinea fundamentală și valorile împărtășite de cei care vor să depășească limitele umane”.¹⁶ În termodinamica vieții, extropia apare ca termen metaforic conceput în opoziție cu entropia, semnificând anumite mișcări progresive din viitor. În 1999, medicul american, Karlis Ullis, definește extropia ca stare antientropică, care duce la construirea unor structuri biologice organizate, evocând un proiect ultim de chemare la reproducere și maturizare sexuală.¹⁷ Mai târziu, acest termen s-a constituit într-un tip de filozofie¹⁸, având la bază conceptul de postuman.

Iată o prezentare a profilului extropian:

„Extropienii urmăresc utilizarea inteligentă a tehnologiei, pentru a depăși limitele genetice, biologice, psihologice, culturale și neurologice, pentru căutarea vieții, a libertății și a

¹⁴ Eduardo Kac, *Transgenic Art*: <http://www.ekac.org/transgenic.html>, 14.06.2010.

¹⁵ Vezi secțiunea History, din *Extropy - Journal of Transhumanism Solutions*, Extropy Institute.

¹⁶ Max More, 1998, *Extropian Principles*, What is Extropy? - MaxMore.com. (t.p.)

¹⁷, Karlis Ullis, *Age Right - Turn Back the Clock with a Proven Antiaging Program*, secțiunea: "Human Thermodynamics", New York: Simon & Schuster, 1999, pp. 34-36; termenul extropie (extropy) este explicat la p. 36.

¹⁸ În ultimii ani, termenul extropie a fost asociat cu forța creativă, privită de mișcarea New Age și de comunitățile techno-utopice ca cea care generează noul, sporește complexitatea, creează perspective de pătrundere psihologică și se contrapune forțelor entropice. În cadrul acestei ideologii, extropia este asociată și cu un anumit set de produse de sănătate sau stiluri de viață naturale, care mediază un tip de forță extropică, promovând bunăstarea holistică aflată în opoziție cu amenințarea sau degenerarea entropică. Vezi Karin M Ekström & Helene Brembeck, 2004, *Elusive Consumption*, Berg Publisher, p. 190.

realizărilor nelimitate. Un extropian este optimist, neofil, explorator... care interoghează și experimentează. Un extropian nu se încrede în autorități, ca instanțe finale.

Extropienii tind să apere tehnologiile, care le par nefirești celorlalți, precum și soluțiile tehnologice la probleme, pe care mulți oameni nu le consideră probleme. Câteva exemple ar fi: dezvoltarea spațială, crionica, inteligența artificială, robotica, nanotehnologia și sursele de energie alternativă.”¹⁹

Termenul postuman are valențe diferite, în funcție de perspectiva de abordare, deși sensurile converg, în ultimă instanță, când intră în discuție modul de utilizare a științei și noilor tehnologii în raport cu corpul uman.

Postuman în postumanism

Conceptul de postuman apare în multiple domenii interactive, cum este futurologia, arta contemporană, filozofia sau științifico-fantasticul, generând astfel o oarecare confuzie, în raport cu transuman. În teoria critică, postuman reprezintă o ființă speculativă, care caută să pună în vigoare o reconfigurare a ceea ce este perceput ca general uman. Obiectul criticismului postumanist, care chestionează umanismul renașcentist, constituie o ramură a filozofiei umaniste, care afirmă că natura umană este o stare universală, din care apare ființa umană. În acest sens, natura umană este autonomă, rațională, capabilă de voință liberă, unificată în sine, ca apogeu al existenței. Postumaniștii admit astfel imperfecțiunea și lipsa de unitate interioară a ființei umane, prin prisma unei înțelegeri a lumii axate pe context și pe perspectivele eterogene, păstrând totuși rigoarea intelectuală și dedicarea față de o observare obiectivă a lumii. Cheia acestei practici postumane o reprezintă abilitatea de schimbare cursivă a perspectivelor și manifestarea sinelui prin diferite identități.

Postumanul, din perspectiva criticii teoretice, are o ontologie emergentă, mai degrabă decât una stabilă; altfel spus, postuman nu este un individ singular definit, ci mai degrabă unul care poate deveni sau poate întrupa diferite identități, înțelegând lumea din perspective multiple și eterogene.²⁰

Una dintre temele conceptului postuman o constituie noțiunea de zeu postuman: ideea, că postumanii, care nu mai sunt limitați la parametrii umanității, pot deveni, fizic și mintal, atât de puternici, încât să apară ca niște dumnezei, după standardele umane. Aceasta înseamnă că ființele postumane pot deveni atât de inteligente și sofisticate tehnologic, încât comportamentul lor să nu poată fi înțeles de omul modern, apelând doar la inteligența și imaginația lui limitată. Diferența ar consta în faptul că omul obișnuit rămâne îngrădit de legile

¹⁹ *What is an Extropian?*: http://seagate.cns.net.au/_ion/extropy.html. (t.p.)

²⁰ Vezi Donna J. Haraway, "Situated Knowledges" in *Simians, Cyborgs, and Women*, Routledge, New York, 1991.

universului material, în timp ce postumanul depășește aceste legi, situându-se dincolo de acest univers.

Postuman în transumanism

Transumanismul este o mișcare intelectuală și culturală internațională care sprijină utilizarea noilor științe și tehnologii, pentru a îmbunătăți abilitățile și aptitudinile psihice și fizice ale oamenilor și pentru a ameliora așa-zesutele aspecte nedorite și neneesare ale condiției umane. Conform gânditorilor transumanști, postuman reprezintă o ipotetică ființă viitoare,

„ale cărei capacități de bază le vor depăși radical pe cele ale oamenilor actuali, până la punctul de a nu mai putea fi considerați, fără echivoc, oameni, după standardele noastre curente... Postumanii ar putea fi inteligențe artificiale complet sintetice.”²¹

Deși nu se constituie într-o religie, transumanismul îndeplinește anumite funcții, pe care omul le caută în religie: o direcție de orientare, un scop și o viziune, conform căreia oamenii pot realiza mai mult decât în condiția actuală²² etc., cu mențiunea că transumanștii vor să-și îndeplinească visul aici, în lumea aceasta, fără a se baza pe intervenție divină, ci pe gândire rațională și empirism, printr-o continuă dezvoltare științifică, tehnologică, economică și umană. „Fanatismul religios, misticismul și intoleranța”, nu sunt acceptate de transumanism, fiind considerate slăbiciuni, care se pot depăși printr-o educație științifică și umanistă.²³

Deși conceptul de suflet nu este prea mult utilizat în filozofia naturalistă, în comparație cu cel de transumanism, preocuparea pentru identitatea personală și conștiință, a deschis interesul și pentru acest aspect, cel puțin ca strategie de marketing. Din punct de vedere spiritual, transumanștii consideră că nu există nici o bază scripturală, care să excludă compatibilitatea noilor tehnologii cu învățătura despre suflet. Ei susțin că nu există nici o interdicție, în scrierile creștine, iudaice sau din alte religii, care să interzică criogenarea și să afirme cu claritate că Dumnezeu nu are acces la suflet, dacă corpul fizic este criogenat. Nici procesul de reîncarnare nu este afectat, dacă cineva moare înghețat sau este înghețat după moarte clinică. Transumanștii susțin că, dacă există un suflet, care intră în corp în momentul concepției, atunci și criogenarea poate funcționa foarte bine – ei susțin că au existat cazuri în care au fost înghețați și depozitați embrioni umani, pentru perioade mai lungi de timp, iar apoi au fost implantați în uterul maternal, devenind copii sănătoși, care se presupune că au suflet.²⁴ În acest

²¹ World Transhumanist Association, 2003, *The transhumanist FAQ*, p. 5. (t.p.)

²² *Ibidem*, p. 46.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 47.

context, este demn de menționat faptul, că, întrebând fiind, Dalai Lama nu a exclus posibilitatea reîncarnării în computere.²⁵

O latură mai distopică nu este atât de sigură că schimbările sunt într-adevăr pozitive. Adepții ei prevăd profunde dislocări în identitate și comunitate și sugerează, că noile tehnologii n-ar trebui îmbrățișate cu orice preț, ci utilizate doar sub supraveghere atentă. Unii analiști susțin că trendurile culturale sunt deosebit de complexe și nu se supun cu ușurință în fața vechilor categorii binare.

Artiștii sunt și ei prinși în această tensiune a explorării postumanului. În 1992, la New York, a fost organizat un spectacol postuman, itinerat mai apoi în Europa. Cartea lui Jeffrey Deitch, *Post Human*, care a însoțit spectacolul, arată câteva teme de interes pentru arte:

*„Progresele din biotehnologie și tehnică de calcul, alături de schimbările aferente în comportamentul social, provoacă limitele la care omul vechi se sfârșește, iar Post-umanul începe... Noul context al operației estetice, al reconstrucției genetice și al implanturilor cerebrale, poate, în curând, să adauge o nouă etapă la evoluția darvinistă a omului. Aceste inovații tehnologice vor începe de asemenea să modifice radical structura interacțiunii sociale... Avertizează arta prezentată în această carte și expoziția asupra unei lumi, care i-a fost sustrasă umanității? Sau, din contră, celebrează o lume în care va exista o libertate de reinvenție a sinelui fără precedent? Este destul de neclar, dacă viitorul postuman va fi mai bun sau mai rău, sau dacă va exista vreodată postuman.”*²⁶

Pentru artiști, impactul tehnologiilor asupra identității și conceptului de sine, constituie o preocupare majoră. Teoria critică a început deja să interogheze vechile noțiuni de eu natural sau esențial, arătând totodată modul în care media și instituțiile culturale au format ceea ce fiecare consideră a fi adevăratul eu. Noile tehnologii orientate biologic continuă asaltul asupra identității ființei umane, supunând modificării chiar și daturile materiale. Conceptul de eu se va schimba astfel și va deveni mai fluid. Deitch urmărește istoria descoperirii sinelui și a tehnologiilor de automodificare, din anii '60 și '70. În acea perioadă, oamenii erau încurajați să-și schimbe înfățișarea și comportamentul în diferite moduri. El susține că televiziunea ne-a pregătit deja pentru multiplicitate și pentru așteptarea puterii, prin care omul să se poată modifica singur. El sugerează că am trecut prin autodescoperire la autoajutorare, iar de aici la reconstituirea postumană a sinelui:

„Noua construcție a sinelui este mai mult de natură conceptuală, decât naturală. Un element cheie al apariției conștiinței de personalitate este acela, că individul nu trebuie să fie legat de înfățișarea lui naturală, de abilitățile lui naturale sau de imaginile din istoria familiei

²⁵ Jeremy Hayward & Francisco Varela, *Gentle Bridges: Conversations with the Dalai Lama on the Sciences of the Mind*, Shambala Publications, 1992, p. 152.

²⁶ J. Deitch, *Post Human*, New York: DAP, 1992, p. 15. (t.p.)

lui. Realitatea descentrată a televiziunii, pe care o experimentăm, cu fragmentarea, multiplicitatea și simultaneitatea ei, ajută la aprofundarea sensului, că nu este modelul de sine absolut corect sau adevărat... Avem tot mai puțină nevoie, să ne interpretăm psihologic sau să ne descoperim propria persoană, și tot mai mult sentiment că sinele poate fi modificat și reinventat. Identitatea de sine este dependentă mai mult de modul în care suntem percepuți de ceilalți, decât de simțul adânc înrădăcinat al direcției interioare.”²⁷

Pe măsură ce tehnologiile de modificare a corpului se dezvoltă, utilizarea lor este tot mai larg acceptată. Deitch vede un viitor în care aceste tehnologii se vor extinde tot mai mult, intrând în uzul nonmedical. Abordările care integrează arta cu știința vor fi necesare, pentru elaborarea posibilităților și a asistenței în direcționarea capacităților nou-conturate de a crea corpuri artificiale:

„Se presupune că o persoană obișnuită poate și trebuie să-și modifice corpul, prin dietă și exerciții riguroase. Eficacitatea exercițiilor mintale, și chiar cea a substanțelor/ drogurilor cu efect asupra minții, au ajuns să fie larg acceptate. Operațiile estetice nu sunt doar acceptate și încurajate de multe modele sociale, ci sunt și etalate cu entuziasm. Pe măsură ce tehnologia, din ce în ce mai potentă, devine accesibilă, următorul pas logic, pentru membrii generației post-Jane Fonda, ar fi să-și dorească, să creeze un copil perfecționat genetic, care să fie deja înzestrat cu calități fizice sporite, realizate, în mod normal, prin ani de exerciții, liposucții și implanturi.”²⁸

Pe măsură ce modelul de viață organic, care evoluează natural, este înlocuit, prin evoluția artificială, de postumanism, se consideră că arta ar trebui să-și asume un rol mai central. În viziunea postumanistă, s-ar putea ca arta să fuzioneze cu știința, pe măsură ce tehnica de calcul și biotehnologia își continuă procesul de „perfecționare” a formei umane. Multe dintre deciziile, care vor însoți aplicațiile realității virtuale computerizate și ale ingineriei genetice, se vor raporta la estetică. Tehnologia va face posibilă remodelarea corpului uman și superschimbarea minții, dar arta va trebui să contribuie, ca sursă de inspirație pentru modul în care ar trebui să arate formele corporale și pentru tipul de activități care să preocupe mintea.²⁹

În conceptul lor de *mimetic flesh*, Arthur și Marilouise Kroker oferă o viziune puțin mai complexă a ceea ce se petrece în dezvoltarea culturală. Ei o ilustrează ca pe o mixtură postmodernă de cercetare, joc, rebeliune și artă, în relatarea experiențelor lor cu cercetători în biotehnologie, artiști și „designeri” de punk body, din San Francisco:

²⁷ *Ibidem*, p. 36. (t.p.)

²⁸ J. Deitch, *op. cit.*, p. 39. (t.p.)

²⁹ *Ibidem*, p. 47.

„Corpul memetic³⁰ apare ca zonă flotantă interzisă, în care memele se pliază în gene, iar spectacolul delirant al culturii cibernetice reconfigurează viitorul corpului molecular. În Ars California, corpul mimetic nu este nici viitor, nici istorie, ci prezentul molecular... Nici tehnoutopică, nici tehnofobică, arta mimetică, pe străzile din SF (San Francisco) este întotdeauna murdară, încrucișând întotdeauna memele cu genele și clicând în țeșturile memetice.”³¹

Sculptura viitorului ar putea foarte bine să rezide în modificările mediate tehnologic ale corpului uman fizic și psihic, dar, în acest spirit de analiză, nu putem omite anumite paradoxuri, care apar. În contextul dizolvării eului, fizic și psihic, cine decide asupra modificărilor ulterioare? Care sunt sursele ideatice privitoare la acțiunile dezirabile sau de interes? Care elemente ale persoanei primează? Cine poate garanta evitarea deziluziei alegerii făcute? Are arta într-adevăr vreun rol, sau vor fi și aceste alegeri asupra corpului absorbite de complexul modă-publicitate-media, care ne guvernează momentan alegerile? Vor deveni uzuale și reale sintagmele de genul, „Ies până în oraș, să-mi schimb sexul, fața, dispoziția, intelectul.”?

Prin simpla existență a acestor preocupări, transpare insuficiența percepută a corpului și, chiar mai mult, lipsa de echilibru interior a ființei umane, care caută ajustări corporale, făcând abstracție de spiritual.

Experimente artistice cu stimuli tehnologici

Preocupările legate de limitele și posibilitățile corpului uman, în raport cu perspectivele tehnologice, au pătruns de ceva vreme și în lumea artei. Artistul australian, Stelarc, este unul dintre pionierii acestui gen de explorări ale corpului, tehnologiei și culturii. Încă din anii '70, el a condus o serie întreagă de manifestări internaționale, instalații și acțiuni performate, în cadrul cărora corpul lui s-a întâlnit cu tehnologia pe arena investigației culturale. Lucrările lui oscilează poetic între o licărire de optimism și o umbră de aversiune. El explică interesul pentru explorarea posibilității lumii postumane:

„Pielea a fost o îngrădire pentru suflet, pentru eu și, în același timp, un început pentru lume. O dată ce tehnologia o extinde și pătrunde în ea, pielea, ca barieră, nu mai există... dorința de a localiza sinele, pur și simplu, într-un anumit corp biologic, nu mai are însemnătate. Sensul noțiunii de om este redefinit constant...”

Eu nu am corpul utopic perfect, pentru care creez un proiect, ci mai degrabă speculez moduri în care indivizii ar putea dori să-și reconstruiască corpul, deși nu sunt nevoiți s-o facă –

³⁰ *Memetica* este o teorie a conținutului mental, analogică evoluției darwiniste, aplicată modelelor transferului informațional cultural, care își are originea în popularizarea cărții lui Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (Gena Egoistă), 1976. Memele sunt astfel unități structurale culturale sau comportamentale, care se transferă de la un individ la altul prin mijloace non genetice (de ex., prin imitație).

³¹ Arthur Kroker & Marilouise Kroker, *Digital Delirium*, New York: St. Martins, 1997, pp. 166-167. (t.p.)

aceasta ținând cont de faptul că corpul a căzut profund în desuetudine, într-un mediu al informației intense, pe care acesta l-a creat... Oamenii au creat tehnologii și mașini, care sunt mult mai precise și mai puternice decât corpul uman...Tehnologia este aceea care definește existența umană. Nu este vorba de vreun obiect antagonic extraterestru, ea face parte din natura umană. Ea construiește natura umană. N-ar trebui să avem acea teamă frankensteineană, de a încorpora tehnologia în corp.”³²

Iată o trecere în revistă a câtorva din explorările lui corporale:

Sculpturi stomacale (Stomach Sculptures): prin plasarea unui dispozitiv în stomac, ca „podoabă estetică” și prezentare video fibroscopică, artistul oferă în imagini prospectarea propriului aparat digestiv.

Corpul amplificat (Amplified Body) constă într-o serie de acțiuni performate bazate pe anumite procese ale corpului amplificat cu diferite dispozitive și aparate de măsură, incluzând măsurarea activității electrice a creierului (EEG), a musculaturii (EMG), măsurarea pulsului, a circulației sanguine, alături de alți convertori și senzori, pentru monitorizarea mișcării membrelor și indicarea poziției corpului.

Stimbo este o instalație prevăzută cu ecran tactil, pentru activarea stimulatoarelor musculare în zone ale corpului sensibile la reacție. Cu dispozitive adiționale, stimulatoarele se pot activa și de la distanță, via Web.

A treia mână (Third Hand) constă în extensia corpului prin atașarea unui braț robotic manipulabil, care este activat de gazdă prin EMG (electromiogramă) sau telemanipulat de o altă persoană.

În *Net-control*, stimulatoarele corporale sunt conectate la internet, iar nivelul activității de rețea, este reflectat în activitatea corpului artistului.

Pe site-ul lui Stelarc apar și subiectele câtorva investigații, care ar putea constitui teme de cercetare în viitor. Printre ele sunt: *Corp fractal* (Fractal Flesh), proporționarea sensurilor, pentru a găsi reprezentări corporale; *Multipllicitatea*, mai multe gazde, care să populeze un singur corp fizic; *Corpul fantomă* (Phantom Body), experimentarea unor organe și apendice, care nu există fizic; *Shed Skin*, spațiul interior al corpului umplut cu elemente bionice.

Stelarc se referă deseori la corpul său, numindu-l Corpul, pentru a scoate în evidență noile probleme care apar în contextul relației unei persoane cu corpul organic. El consideră cu tărie că trupul reprezintă un factor de restricție perimat și, pentru a evolua mai departe, trebuie să ne eliberăm de limitările lui:

„Pentru mine, corpul este o structură obiectivă, impersonală și evolutivă. Două mii de ani petrecuți împungând și înghiontind psihicul uman, fără vreo schimbare distinsă real, în perspectiva noastră istorică și umană, ar trebui să ne facă să trecem la o abordare fiziologică și structurală mai fundamentală, având în vedere faptul că doar prin reconstruirea radicală a

³² Stelarc în A. Kroker and M. Kroker, *Digital Delirium*, pp. 194-8. (t.p.)

*corpului, vom înceta de a mai avea moduri de gândire și filozofii total diferite. Cred că filozofiile noastre sunt strâns legate de fiziologia noastră, de orientarea estetică bizară, de modul curios de procesare a lumii, bazat pe cinci senzori de percepție, și tipurile noastre de tehnologie, care amplifică aceste percepții.”*³³

Activitatea lui Stelarc constituie un prim exemplu al complexei interacțiuni evolutive, dintre artă și cercetare tehnologică. Ca mulți artiști, el și-a început investigația din motive personale. A fost curios, intrigat și provocat, și a găsit modalități publice de a împărtăși aceste stări problematice. Dacă la început a fost considerat extremist și poate puțin nebun, în timp el a reușit să devină un stimul pentru cercetarea științifică. Acest proces de schimbare a atitudinii, prin activitatea sa, demonstrează modul în care arta experimentală poate deschide noi perspective de investigare a tehnologiei și culturii.

Un alt artist din această categorie, Marcel.li Antunez Roca, este fondatorul grupului experimental, *La Fura dels Bau*. El creează acțiuni performate în care audiența îi poate manipula corpul în direct, cu ajutorul unui computer. În acțiunea *Epizoo*, mijloacele de comandă pot mișca o varietate de părți corporale corespondente, inclusiv fesele, nasul, musculatura pectorală, gura și urechile. Audiența și performerul sunt legați, în cadrul unei interacțiuni circulare, cu tehnologia, asigurând o experiență directă, în limitele și excesele controlului interpersonal, ca formă de intervenție, prin care spectatorul „contemplă opera, o apreciază și o face să trăiască”.³⁴

Rezumatul acestei experiențe poate fi prezentat ca o acțiune teleghidată de plăcere și tortură, în cadrul căreia spectatorul îl mănuieste pe artist, fără a se murdări pe mâini.³⁵

În documentația evenimentului apare descrierea acțiunii ca o investigare asupra depersonalizării relațiilor:

„Ca o sculptură vie, Antunez Roca se plasează pe o platformă de lemn. Mecanismele mobile acționate pneumatic sunt conectate la nas, gură, urechi, fesieri și pectorali. Audiența stă în jurul spaniolului, în timp ce unul urmează să transmită plăcere sau durere corpului costumat în tehnologie... Persoana de la ecranul tactil acționează un sintetizator ritmic de sunet. Abdomenul virtual al lui Roca se rotește, iar în vizor apar două fese gigantice. Fără sentiment, persoana de la ecranul de comandă acționează un cuțit electronic, care le perforază. Pe platforma de lemn, trupul lui Roca se mișcă cât de intens se poate... Apoi vine rândul capului. Gura, nasul și urechile, dau dovadă de o extremă flexibilitate, atunci când sunt manevrate în toate direcțiile, într-o serie de grimase bizare. Presiunea de pe frunte pare dureroasă, deoarece artistul începe să se manifeste sonor... Urmează un moment de liniște, până când vine rândul spectatorului următor... Acest mod de manifestare artistică creează o dilemă morală, pentru că e vorba de manipularea unei ființe umane,

³³ Stelarc în A. Kroker and M. Kroker, *Digital Delirium*, p. 196. (t.p.)

³⁴ Florence de Mèredieu, *Artă și noile tehnologii*, București, Enciclopedia Rao, 2004, p. 157.

³⁵ Vezi *Epizoo*: www.marceliantunez.com/.../tiki-read_article.php, februarie, 2010.

provocându-i durere la propriu. În Mexico, câțiva oameni au închis computerul, pentru că au dezaprobat cu tărie gestul. Nu sunt sado-masochist. E vorba de chestiuni mult mai importante: depersonalizarea relațiilor umane, limita difuză dintre sex și putere și utilizarea computerelor ca instrumente de control.”³⁶

Arthur Elsenaar și Remko Scha creează, prin stimuli, diferite forme pe față sau pe corp. În *Visual Art by Computer-Controlled Human Gestures*, mușchii brațului unei persoane sunt stimulați să producă anumite desene. Bazați pe un studiu atent asupra dinamicii și anatomiei mușchilor faciali, ei creează expresii prin electrostimulare. Cei doi fac parte dintr-o organizație numită *Institutul pentru artă artificială*, din Amsterdam (Institute for Artificial Art Amsterdam), care explorează o largă varietate de tehnologii, incluzând arta algoritmică, inteligența artificială, sinteza vocală și stimulările corporale. Activitatea artistică primară a lui Elsenaar este cea de radio pirat și experimentul cu radarul de frecvență joasă. Una dintre lucrări, *The Varieties of Human Expression* (Variatatea expresiilor umane), făcută în colaborare cu Remko Scha, arată, în succesiune rapidă, toate expresiile care pot fi generate de stimularea rapidă a mușchilor feței. Cunoscând atât lumea artei, cât și cea a științei, Elsenaar ține discursuri care le integrează pe amândouă. Într-un discurs, el susține că o față manipulată poate servi ca interfață pentru un computer. El afirmă despre computere că,

„întotdeauna le-a fost dificil să transmită cu exactitate stările lor interioare persoanelor umane. Pentru a soluționa această problemă, ele ar trebui să profite de magnificul hardware de interfață, pe care oamenii sunt bucuroși să-l ofere. Următorul pas, în tehnologia de interfață a computerelor, va fi fața umană”³⁷

În *Time Capsule* (Capsula timpului), o acțiune performată în Sao Paulo, Brazilia, Eduardo Kac explorează un alt aspect al viitorului postuman. El este subiectul implantării unui cip în gleznă; cip care conține un cod de identificare lizibil cu ajutorul dispozitivelor de receptare, similar cu acelea utilizate pentru identificarea animalelor. Spațiul intervenției a fost amenajat ca o sală de operație, iar, pe perete, au fost puse fotografii cu familia artistului. Evenimentul a fost transmis la TV și pe Web.

Capsula timpului investighează, în parte, tendința crescândă de supraveghere mondială. Artistul explorează însă și ideea unui final în care vom deveni cu toții dependenți de proteze mnemonice, de exemplu, cipul ar putea cândva substitui

³⁶ V2, *Documentation of Roca Event*: <http://www.v2.html/>, iunie, 2009. (t.p.)

³⁷ A. Elsenaar, 1994, *Digital Computer with a Human Face*: <http://www.media-gn.nl/artificial/>. (t.p.)

fotografiile de familie de pe perete. Criticul, Arlindo Machado, face câteva aprecieri asupra semnificației evenimentului:

„Opera lui Kac mai poate fi interpretată și dintr-o altă perspectivă, ca semn al mutației biologice, care s-ar putea petrece, în cele din urmă, atunci când amintirile digitale ne vor fi implantate în corp, pentru a completa sau substitui propriile noastre amintiri... Aceste imagini, care contextualizează evenimentul, într-un mod bizar, fac aluzie la indivizii decedați, pe care artistul nu a avut șansa să-i întâlnească, dar care sunt responsabili de implantarea semnelor genetice, în corpul său, pe care le poartă din copilărie și le va purta până la moarte. Vom putea noi oare, în viitor, să înlocuim aceste tipuri de semne cu semne genetice artificiale sau cu amintiri implantate, ori le vom purta ireversibil?”³⁸

4. ROBOTICA ȘI A-LIFE

Viața artificială sau A-Life constituie un nou domeniu de cercetare care include crearea unor noi forme de viață condiționate de sisteme de calcul. Perspectiva nanotehnologiei permite cercetătorilor să construiască materia atom cu atom. Ființa umană are astfel perspectiva practică de a prelua funcția divinității, creând mașini și structuri la nivel atomic. Teoreticienii afirmă și posibilitatea creării unor entități organice, la fel ca cele anorganice. Robotica și inteligența artificială, încearcă fiecare să modeleze procesele organice, dincolo de spectrul biologic convențional.

Conferința *Ars Electronica*, organizată de Peter Weibel, în 1993, ilustrează intersectarea acestor domenii:

„*Ars Electronica 93* a avut ca temă știința vieții artificiale, incluzând originile vieții, condițiile în care aceasta a putut să apară, cum s-a dezvoltat și ce forme ar putea lua în viitor. Șansele și riscurile acestei noi ramuri științifice au fost discutate în timpul simpozionului cu următoarele teme: inteligența artificială, ingineria genetică și imortalitatea. Lucrări aparținând diferitelor domenii de cercetare – biogenetică, creații virtuale, manipulare genetică, robotică etc. – au fost centrate sub termenul colectiv de Artă genetică. O bună parte dintre aceste lucrări au avut ca obiect simularea proceselor vieții cu ajutorul tehnologiei moderne, iar, pe de altă parte, au reflectat critic și posibile consecințe negative ale biosimulării și biocreației sintetice.”³⁹

Cea mai ambițioasă ramură a vieții artificiale caută să creeze un mediu sintetic, cu propria lui chimie și fizică artificială, pe care să-l însămânțeze cu structuri autoreproductive. Scopul este de a elabora forme de viață artificială sau simbioți digitali care trăiesc și acționează într-un mediu sintetic. Acești simbioți trebuie să dezvolte apoi, în timp, un comportament și structuri tot mai complexe, care să le asigure premisele independenței lor. În mod alternativ, simbioții digitali

³⁸ Arlindo Machado, 1998, *Time Capsule* Description, <http://ekac.org/amach.html>. (t.p.)

³⁹ P. Weibel, 1993 *Ars Statement*, (<http://www.aec.at/fest/fest93c/gene.html>). (t.p.)

pot avea senzori și mecanisme care să le permită interacțiunea cu lumea reală, ducând efectiv până la crearea de roboți inteligenți, cu conștiință de sine. Avem aici a face cu unul din domeniile inteligenței artificiale, care se concentrează pe imitarea vieții umane. Produsele acestui demers ar putea avea un impact major asupra modului în care ne privim și trăim.

Cercetătorii din domeniu lucrează, în primul rând, la crearea unor mașini inteligente, nu la elaborarea unor androizi sau mașini care să reproducă omul. Ei caută să creeze programe de calculator, care să poată interacționa cu utilizatorii lor. Dar, cum demersul și imaginația artistică anticipează deseori acțiunile științifice, anumite genuri au creat astfel de realități, sub diferite forme, aducând în discuție și complexa problematică culturală și socio-etică, care decurge din acestea. Astfel, în abordările științifico-fantastice, preocuparea primordială a inteligenței artificiale este crearea oamenilor artificiali, și acest lucru fără a forța sensul noțiunii. În *Merriam-Webster's Dictionary*, de exemplu, inteligența artificială (artificial intelligence) este definită ca fiind, „capabilitatea unei mașini de a imita comportamentul uman inteligent”. Se poate astfel concluda că această definiție indică crearea androizilor sau a altor forme umane artificiale, deoarece, pe lângă inteligență, este menționat comportamentul, care este o caracteristică umană și nu o însușire a unei mașini inteligente.

Culturile occidentale au fost de multă vreme fascinate și preocupate de posibilitatea creării vieții artificiale, fapt ce constituie o temă recurentă în mitologie, de la povestea lui Dedalus, despre ale cărui statui se spune că trebuiau legate pentru a nu fugi, și Hefaistos, care a creat un anumit număr de roboți și cyborgi, până la legenda pragheză a golemului din secolul al XVI-lea. Alegoria lui Frankenstein, din secolul al XIX-lea, a lui Mary Shelley și povestea lui Karel Čapek, *Rossum's Universal Robots*, despre roboți inteligenți și afectivi, de la începutul secolului XX, care a și popularizat termenul de robot, continuă să mărească această fascinație ambivalentă care a adus cu sine încurajare, dar mai ales avertismente.

Golemul ficțional, de exemplu, a fost un uriaș umanoid făcut din lut și adus la viață prin rostirea unui fragment de text cabalistic. El a fost creat pentru a sluji unei comunități de oameni, dar scăpată de sub controlul creatorului său și cuprinsă de o nebunie frenetică, creatura distruge tot ce-i stă în cale, până în clipa în care creatorul reușește să o anihileze. Această poveste prezintă tensiunea dintre speranța ajutorării omenirii, sporind capacitățile umane prin crearea unui artefact semiautonom, și teama că cel ce creează un astfel de artefact ar putea dezlănțui o catastrofă nebănuită. La fel și creatura lui Frankenstein, un compus din părți și organe ale corpului uman animat de energie electrică, este dezlănțuită, sălbatică și, în cele din urmă, se răzbună pe creatorul ei, ucigându-i pe toți cei dragi.

Capacitatea omului de a crea noi forme de viață este un motiv de optimism, dar și de pesimism, dacă ne gândim la incapacitatea lui de a prevedea rezultatul acestui demers. Mai mult decât ficțiunea golemului, povestea lui Mary Shelley ridică problema responsabilității creatorului unui astfel de artefact față de creatura însăși, precum și față de cei ce ar putea fi afectați de acțiunile lui.

Deși potențialele implicații etice ale acestui demers constituie încă un subiect puțin dezbătut ca atare, unii cercetători din interiorul comunității de dezvoltare a sistemelor AI și A-life au început să ridice probleme de natură morală.

De exemplu, Hugo de Garis întreabă: „*Cine sau ce anume trebuie să reprezinte specia dominantă pe această planetă – ființele umane sau artilecții (intelecți artificiali n.n.)?*”⁴⁰ și sugerează că filozofii în morală trebuie să ia în discuție problema creării artilecților; dacă aceștia ar trebui creați sau nu și, în caz că sunt creați, dacă ar trebui sau nu lăsați să evolueze liber.

Preocuparea lui de Garis se reflectă asupra responsabilității tehnologilor față de societatea largă. El anticipează că, dacă cercetătorii A-life vor reuși în căutarea lor, artilecții, dacă nu sunt limitați deliberat de creatorii lor, este probabil să evolueze cu rapiditate spre un stadiu ultrasofisticat care depășește capacitatea umană de înțelegere și vor ieși în totalitate de sub controlul uman, atingând o poziție de dominanță intelectuală, din care vor privi ființele umane cu același respect cu care privim noi, în mod obișnuit, insectele sau animalele, pe care le considerăm inferioare.

Întrebarea căreia trebuie atunci să-i răspundem este: Ar trebui să sistăm o astfel de cercetare, cel puțin până când ne asigurăm de siguranța noastră ca specie? Un răspuns confirmat și de către de Garis, este acela că o astfel de propunere ar fi practic nerealizabilă, după cum am putut constata nu de mult în problema clonării umane. Dacă au fost sau nu clonați oameni, este mai puțin relevant în acest context, decât faptul că încercarea de a convinge o comunitate științifică mondială, să-și autoimpună sistarea unor astfel de cercetări, a fost un eșec clar.

Perspectiva noastră cu privire la aceste chestiuni nu se propagă într-un vid; noi avem a face cu probleme similare în diferite contexte. De exemplu, cultura în care trăim, chiar în timp ce evaluează cercetarea științifică și dezvoltarea economică, aplică restricții asupra lucrurilor pe care cercetătorii trebuie să le creeze, folosindu-se de tratate sau convenții internaționale pentru a preveni propagarea noilor generații de virusuri sau a altor organisme nocive. Dar, în stabilirea responsabilităților, pe care le are un creator față de produsul creației sale, avem foarte puțină experiență sau deloc.

⁴⁰ Hugo de Garis, *The Artilect War*, ETC Publications, Palm Spring, CA, SUA, 2005, p. 131. (t.p.)

Dacă privim sub aspect cultural, noi, oamenii adevărați, suntem fascinați de ideea unei creații artificiale inteligente care să poată imita omul. Filmele SF, care prezintă droizi cu însușiri umane clare, sunt în topul celor mai vizionate producții. În cele mai multe filme și cărți de ficțiune, care înfățișează produse ale inteligenței artificiale, accentul cade fie pe lipsa de afectivitate a artilecților, fie pe exaltarea sentimentelor lor negative. Deși considerate, în general, inferioare omului, aceste produse artificiale sunt portretizate cu însușiri umane intrinseci și cu capacități ce depășesc de foarte multe ori limitele umane.

Oamenii reali au dificultăți majore în a-și înțelege creaturile, iar aici controversa moralității inteligenței artificiale se aseamănă cu cea a clonării. Clonele pot fi considerate un mic pas în crearea umanoizilor, pentru că ele nu au fost concepute în mod natural: ele nu ar exista dacă omul nu ar cauza conceperea lor, privită astfel ca un mod artificial de a le crea. Presupunând că un om ar fi clonat cu succes, cum s-ar simți să știe că nu a fost conceput natural, că este doar o replică a ADN-ului unei alte persoane? Și chiar mai important decât acest aspect: Cum i-ar privi și trata oamenii concepuți natural pe cei concepuți artificial? Cum am privi o persoană care ne face impresia că este om ca și noi, dar care se dovedește a fi creată în totalitate de om? Acestea sunt doar câteva întrebări la care trebuie să răspundem înainte de a ne lansa în încercarea sfidătoare de a „crea” ființe umane.

În arta contemporană, aceste aspecte apar frecvent, fie pentru a avertiza, fie pentru a celebra perspectiva cyborgiană a omului, așa cum se întâmplă la Eduardo Kac, care, în colaborare cu Ed Bennett, realizează, în 1997, proiectul *A-positive*. În cadrul acțiunii, se pune în scenă un schimb de sânge dintre un om și un robot. Robotul îi furnizează omului dextroză, printr-un sistem de perfuzie intravenoasă. Sângele este extras din vena umană și introdus în robot, prin intermediul unui aparat de oxigen, care extrage din sângele uman oxigenul necesar susținerii unei mici flăcări, care arde în corpul robotic.

Kac face speculații asupra viitorului cyborgian:

„A-positive, un eveniment dialogic creat de Ed Bennett și de mine, arată relația delicată dintre corpul uman și noile specii de mașini hibride emergente, care încorporează elemente biologice, de la care extrag funcții senzoriale și metabolice. Acțiunea creează situația în care ființa umană și robotul au un contact fizic direct, printr-un ac intravenos conectat la tuburi, alimentându-se într-o relație mutuală nutrimentală.”⁴¹

Artistul susține că, atunci când granițele dintre robot și persoană sunt abolite, noi intrăm într-o nouă eră (new age). Artă ajută la explorarea posibilităților acestui ecosistem biotehnologic:

⁴¹ Eduardo Kac, *Art at the Biobiotic Frontier*: <http://www.ekac.org/apositive.html>, 12. 06. 2010. (t.p.)

„Această acțiune afirmă că formele emergente ale interfeței om-mașină penetrează limitele sacre ale trupului, cu profunde implicații filozofice și culturale... A-positive se deșice de metafora sclaviei robotice... Întotdeauna ne-am întrebă, ce pot face mașinile pentru noi. Acum ar putea fi momentul potrivit să ne întrebăm, ce-am putea face împreună. Noi nu suntem stăpânii mașinilor noastre, mai mult decât suntem la dispoziția lor. Suntem la fel de înțrigați, pe cât de fascinați și îngroziți suntem de noțiunea întrupării tehnologiei.”⁴²

Iar Florence de Mèredieu afirmă că: *„Artificializarea crescândă a lumii umane duce la deplasarea tot mai accentuată într-o realitate simulată, o lume de sinteză.”⁴³*

Ar putea fi unii entuziasmați de perspectiva oamenilor artificiali, dar cu siguranță sunt mulți cărora le este literalmente teamă că mașinile îi vor înrobi pe oamenii adevărați, ca în producția „The Matrix”. De fapt, în mai toate reprezentările de factură, în care omul se joacă de-a creatorul, produsul creației, care se trezește la conștiința de sine, începe să acționeze pe cont propriu împotriva ordinii existente și împotriva creatorului, parcă parafrazând atitudinea omului originar. Pe de altă parte, dacă oamenii ar reuși să creeze omul artificial perfect, ar mai crede ei că acesta are suflet și este, de aceea, capabil să trăiască după moarte? Dacă credem că Dumnezeu a creat toate ființele, iar mai apoi creăm și noi viață artificială – care este totuși privită ca viață – atunci devenim și noi dumnezei? Iar, dacă excludem orice altă dimensiune sau relație transcendentală, limitându-ne strict la sfera materialității iminente și a evoluționismului, n-ar trebui să ne întrebăm, care dintre specii va fi mai aptă pentru supraviețuire?

Un lucru este evident: omul nu s-a dovedit până acum capabil să gestioneze statutul de ființă supremă.

5. MODIFICĂRI CORPORALE

Știința, tehnologia și medicina au adus și un plus de urgență, în cercetarea corpului uman. O direcție de investigație irezistibilă, cum este cea elaborată de Foucault, a demonstrat modurile subtile și mai puțin subtile, în care cultura supraveghează experiențele legate de sex, durere și plăcere, precum și limitele mijloacelor prin care oamenii pot relaționa cu propriul corp și al celorlalți. Știința și tehnologia accelerează aceste procese de observare și control.

O mișcare internațională de amploare a inițiat demersul de provocare a acestor procese și a principalelor lor premise culturale. Practicienii utilizează o întreagă gamă de modificări corporale și tehnici de manipulare, cum ar fi tatuajul,

⁴² *Ibidem.* (t.p.)

⁴³ Florence de Mèredieu, *op. cit.*, p. 148.

piercingul, scarificarea, suspensiile, implanturile, contorsiunile și acțiunile excretorii, care implică trupul. Tehnologiile utilizate, de regulă, nu constituie instrumente validate de știință și medicină, iar cadrul de intervenție este unul obscur și mai puțin ortodox. Acțiunile în sine provoacă deseori puternice sentimente de dezgust sau aversiune morală, în rândul celor care nu fac parte din comunitate.

Aceste tipuri de experimente reprezintă însă o componentă critică a modurilor în care arta reacționează la știință și la impactul tehnologic asupra corpului uman. Deși nu utilizează instrumente de înaltă tehnologie, ele revendică corpul, oferind alternativa unei operații extreme, autoinițiate și distincte de invaziile tehnologice asupra ȧesuturilor.

În zona acțiunii performate și cea a sculpturii, există o istorie a artiștilor axaȧi pe explorarea limitelor manipulării corpului. Grupul artistic *Aktionismus*, din Viena, alcătuit din artiști ca Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Otto Mühl și Hermann Nitsch, a fost preocupat încă din anii '50 de utilizarea corpului ca mediu de expresie artistică.

Rudolf Schwarzkogler, în scurta sa carieră artistică, se distinge oarecum de grup printr-un gen de abordare „raȧională”. El creează, în 1965, cinci lucrări fotografice intitulate *Aktions mit einem menschlichen Körper* (Acȧiuni cu un corp uman).⁴⁴ Aceste lucrări, diferite ca abordare de acȧiunile și happening-urile dionisiace ale celorlalȧi acȧioniști, au fost descrise de Nitsch ca apolinice.⁴⁵

Cu ajutorul prietenului său, Heinz Cibulka, pe care-l cunoaște în timpul studenȧiei la Institutul de Grafică din Viena, Schwarzkogler concepe o serie de scene fotografice, transpuse mai apoi în imagini. Aceste imagini sunt create în sedinȧe private, în cadrul căroro Cibulka servește drept model, oferind obiectul fizic necesar compoziȧiei. Tema vizată de Schwarzkogler o constituie complexul castrării și fragmentarea corpului uman, prin intermediul trucajului scenic. Piese rezultate în studio nu au în vedere o acȧiune desfășurată în timp, ca în cazul happening-ului, ci reprezintă anumite evenimente simulate, puse în scenă cu stricteȧe de Schwarzkogler.

Câteva fotografii sunt expuse în Germania, la Documenta V, Kassel, în 1972, provocând reacȧia și ficȧiunea jurnalistică, prin prisma efectelor vizuale și a dispariȧiei premature a artistului:

⁴⁴ Numărul lucrărilor din această serie diferă, în funcȧie de sursă. Prospectul editat de Galeria *Nächst St. Stephan*, în 1970, și catalogul pentru Documenta V, Kassel, în 1972, înregistrează un happening – *Hochzeit* (Nunta) –, cinci *Acȧiuni cu un corp masculin*, în vara și toamna lui 1965, și o ultimă acȧiune performată în 1966. În două cărȧi mai recente, *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus*, Wien, 1960-1965 și *Wiener Aktionismus*, 1960-1970, ultima acȧiune performată a lui Schwarzkogler apare ca fiind nr. 6.

⁴⁵ Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, în *Schwarzkogler 1940-1969*, Viena, Galerie *Nächst St. Stephan*, 1970.

„Cei interesați de soarta avangardei ar trebui să reflecteze la artistul vienez Rudolf Schwarzkogler. Realizarea lui (chiar dacă limitată, nu îi poate fi înstrăinată; el a murit ca martir pentru arta lui, în 1969, la 29 de ani) a fost aceea de a deveni un Vincent van Gogh al artei corporale. După cum bine știe orice spectator de cinema, van Gogh și-a tăiat urechea și i-a dăruit-o unei prostituate. Se pare că Schwarzkogler a ajuns la concluzia, că ceea ce contează cu adevărat nu este aplicarea culorii, ci îndepărtarea surplusului de carne. Așa că nu a ezitat să-și amputeze penisul, centimetru cu centimetru, în timp ce un fotograf înregistra acțiunea ca eveniment artistic. În 1972, imaginile rezultate au fost expuse cu reverență în cadrul răsunătoarei bienale*, motor al artei occidentale, Documenta V, din Kassel. Acțiunile succesive de autoamputare i-au adus, în cele din urmă, sfârșitul lui Schwarzkogler.”⁴⁶

Nu Schwarzkogler a pozat, în aceste imagini, el fiind însă cel care a orchestrat toate scenele. Alături de organele sexuale bandajate, aceste legături și castrări simulate, reprezentări cu trimitere la tragedia greacă, sugerează preocupările oedipale conștiente ale artistului. Stările lui personale se transformă în spații sociale simbolice, deosebit de complexe, în cadrul cărora complexul castrării ocupă o parte pronunțată a psihicului occidental. În acest sens, Jacques Lacan observă că Freud „a mers până acolo, încât să afirme despre complexul castrării, în **Civilizație și disconfort**, că este o afecțiune a sexualității umane, nu accidentală, ci de natură esențială”.⁴⁷

Dincolo de acțiunile lui Schwarzkogler, grupul acționiștilor vienezi este preocupat de teme ca taboul, sado-masochismul, hedonismul, durerea și moartea. Acțiunea *Kunst und Revolution* (Artă și revoluție), din 5 iunie 1968, cuprinde o bună parte din transgresiunile tabu-urilor legate de integritatea corpului și, în același timp, de demnitatea umană. Pe podiumul marelui amfiteatru al Universității din Viena, Otto Mühl flagelează un masochist mascat, iar Günther Brus urinează în fața publicului, dezbrăcat complet, în timp ce cântă imnul austriac, antrenând în concurs și trei asistenți, la fel de dezbrăcați, pentru a stabili cine urinează cel mai departe, aceasta pe fondul unui expozeu complex asupra informaticii prezentat la microfon de Oswald Wiener.⁴⁸

Hermann Nitsch concepe încă din 1957 o „operă de artă generală” sub forma unui festival numit *Teatrul orgiilor și misterelor* (Das Orgien Mysterien Theater), care adoptă motivul crucificării ca temă majoră.

* *Documenta Kassel* se organizează din cinci în cinci ani, în consecință nu este bienală.

⁴⁶ Robert Hughes, “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, în *Time Magazine*, decembrie 1972, p. 111. În 1972, jurnalistul Robert Hughes scrie un articol cu impact negativ asupra receptării artei performate și asupra înțelegerii semnificației ei culturale. „Mitul” morții lui Schwarzkogler, ca martir pentru arta sa, a fost preluat, astfel, de nenumărate publicații. Ultima acțiune performată de artist are loc în 1966, iar acesta moare în 1969, aruncându-se de la etajul apartamentului în care locuia.

⁴⁷ Jacques Lacan, “The Signification of the Phallus” în *Écrits*, New York and London: W.W. Norton, 1977, p. 281. (t.p.)

⁴⁸ Thomas Dreher, *Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus*, http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html.

Prin ritualuri de purificare și exerciții fizice transcendente, membrii grupului încearcă să pregătească corpul pentru noi senzații pure. „*Îmi purific trupul, îmi purific canalele corpului. Prin aceasta obțin o nouă senzație pură, care mă ajută să înving lumea*”⁴⁹, spune Nitsch. El crede că printr-o manipulare extremă a corpului, care să forțeze normele, performerii ar putea să ajungă, alături de audiență, la noi stări de conștiință. Sângele, strigătele și urletele constituie elemente de mare importanță, iar extazul este unul dintre obiective:

„*Viața înseamnă mai mult decât datorie: este beatitudine, exces și risipă, până la orgie. Tot ceea ce există trebuie celebrat. Arta, ca propagandă pentru viață, pentru modul în care o intensifică – încât a Fi să devină o ceremonie, iar în cuvântul ESTE să rezide toate precondițiile celebrării. Întreaga filozofie ascetică va fi dată peste cap, iar viața va fi o sărbătoare. Orice metafizică începe cu afirmarea vieții, ceea ce admite posibilitatea unei cunoașteri pe baze mai largi.*”⁵⁰

Fakir Musafar a devenit unul dintre emisarii principali ai acestei mișcări. El performează și ține discursuri în toată lumea. În *Body Play: State of Grace or Sickness* (Jocul corpului: stare de grație sau de rău) el explică orientarea filozofică care stă la baza unor acțiuni ale sale:

„*Noi am respins înclinațiile culturii occidentale legate de posesia și utilizarea corpului și am avut credința că trupul nostru ne aparține. Noi am respins drastica programare indeo-creștină a corpului și condiționarea emoțională la care am fost supuși cu toții. Trupurile noastre nu aparțin unui dumnezeu, care stă departe pe un tron, nici reprezentantului sau preotului acelui dumnezeu, nici tatălui, nici mamei, nici partenerului de viață, nici statului, nici monarbului, conducătorului, dictatorului, sau instituțiilor militare, educaționale, corecționale, medicale... Iar, tipul de limbaj utilizat pentru a descrie comportamentul nostru, ca automutilare, a fost în sine o formă de control negativă și prejudicioasă.*”⁵¹

În *Digital Delirium*, Michael Dartnell relatează câteva dintre experiențele sale cu această comunitate. El descrie puterea de expresie a atitudinii opozitive, prin intermediul corpului și al țesuturilor, și perspectiva dominantă, care vede societatea de bază ca factor de conformitate, dezumanizare și alienare. El mai susține că expansiunea instituțiilor medicale și juridice a contribuit la această stare de lucruri și afirmă că accentul crescând pus pe tehnologie și spațiu cibernetic motivează, în parte, mișcarea de modificare a corpului:

⁴⁹ Herbert Klocker, “The Dramaturgy of the Organic” în *Wiener Aktionismus*, p. 49. (t.p.)

⁵⁰ *Ibidem*, p. 49. (t.p.)

⁵¹ F. Musafar, *Body Play: State of Grace or Sickness*, <http://www.bodyplay.com/fakir/>. (t.p.)

„Readaptarea radicală a corporalului, în cazul lui Fakir, apare ca reacție la ‘confiscarea’ corpului de către științele medicale și juridice, în secolul al XIX-lea. Plăcerea trupească trebuia să se conformeze noțiunilor abstracte ale stării ‘naturale’, pe care științele medicale și juridice tocmai considerau că o descoperă...

Prin reconstituirea vieții, ca centrată tehnologic, într-un context în care depozitarea politică de putere este tot mai accentuată..., promotorii strategiei de marketing mintea/intelectul—înaintea-corpului, cu aceea revoluție a informației, fac posibilă, în mod ironic, o radicală readaptare fizică a corpului, lăsând masele de oameni cu foarte puțin, dincolo de propria lor corporalitate. În locul unui ‘vas de cinste’ sau al unei surse de păcat, corpul este evidențiat ca spațiu de afirmare emoțional-spirituală autentică, pentru cei care practică remodelarea lui.”⁵²

Arta carnală

Artista franceză Orlan a lansat și ea un proiect pe termen lung, în care apelează la operații estetice pentru a-și ajusta trăsăturile feței, în scopul asemănării cu o serie de fizionomii ale unor personaje din istoria artei, cum este, de exemplu, Mona Lisa, dar și alte reprezentări ale vechilor maeștri: Diana, Psyche, Europa sau Venus. Alegerea ei a fost motivată de faptul, că fiecare dintre aceste personaje prezintă trăsături de caracter pe care ea le consideră interesante. În timpul intervențiilor chirurgicale, artistei i se administrează anestezic local, iar procedura în sine devine un performance, fiind înregistrată pe suport video. În intervalul temporal dintre intervenții, ea comercializează imagini și compoziții cu text, în care utilizează resturi de țesut rămase în urma intervenției.

Acțiunile lui Orlan provoacă o serie întreagă de reacții. Unii le văd ca pe un exces narcisist, care prezintă o violență lipsită de rațiune asupra corpului. Alții le văd ca pe un început al posibilităților postumane explorate artistic. Impresarul lui Orlan din New York, Penine Hart, explică, într-un interviu, modul în care el îi înțelege opera:

„Cred că cel mai rău lucru, care se petrece, este faptul, că oamenii par să o considere o persoană avidă de publicitate, care face aceste intervenții pentru propria-i fixație narcisistă. Oamenii nu au înțeles, din păcate, cât de mult curaj îți trebuie, ca să-ți asumi un astfel de proiect. Oamenii nu au reușit să înțeleagă încrederea impresionantă și credința, pe care o are în artă — încât a putut să-și ofere trupul pe altarul artei.”⁵³

Interviul explorează și limitele actului chirurgical. După o intervenție, artista a apărut cu anumite proeminente, deasupra sprâncenelor, necesare unei interpretări. Referindu-se la astfel de modificări, Hart explică oarecum limitele

⁵² M. Dartnell, Body Modification, în A. Kroker & M. Kroker, *Digital Delirium*, p. 226. (t.p.)

⁵³ K. Coyne, On Orlan, în K. High and L. Platt, *Landscapes, Felix*, vol. 2, no. 3, 1995, p. 220. (t.p.)

stabilite de chirurghi în practica medicală, afirmând că aceștia nu încurajează, de exemplu, încercarea de a crea două nasuri.

Într-un mod cvasiritualic, Orlan citește un text, în timpul fiecărei operații. Un fragment din acest text sună așa:

„Pielea este înșelătoare, niciodată nu ești ceea ce ești; poți avea pielea de crocodil, iar în realitate să fii un cățeluș; poți avea pielea de înger, iar în realitate să fii un șacal.”⁵⁴

În această ordine de idei, Hart susține că unul, dintre obiectivele principale ale artistei, este reducerea distanței dintre exterior și interior, pentru a le unifica. Orlan pretinde de asemenea că proiectul este feminist, deoarece ea este cea care stabilește direcția de evoluție artistică și, ca atare, nu se constituie într-un obiect.

Susan Stryker, o altă artistă de factură, într-o serie de acțiuni numită *The Anachoroporeality Project*, definește operațiile transsexuale ca fiind artă. Construind pe temele mai sus menționate, ea afirmă că schimbarea sexului trebuie să fie destigmatizată și considerată parte a noului corp sau a tehnologiei de schimbare a identității, pentru a fi utilizată volitiv. Ea a conceput proiectul, prin documentarea operației vizate, pentru a-i comunica perspectivele, și ca formă de critică adresată instituției medicale și birocrăției caracteristice acesteia.

În eseu numit *Across the Border* (Dincolo de frontiere), ea explică obiectivele urmărite:

„Primul este pur și simplu pentru a trasa contururile experienței transsexuale contemporane, dintr-o perspectivă transsexuală... Al doilea, vreau ca acest act să fie o lucrare politică publică... Rațiunea profundă, pentru această întreprindere, este de a rezolva fundamentul pe care se justifică un proiect transsexual... Vreau să văd exact, cât de departe pot să merg cu afirmația – că îmi modific forma organelor genitale și caracteristicile celui de-al doilea sex, pentru estetică și motive artistice... Consider că, a face o afirmație viabilă pentru arta corporală transsexuală, constituie un pas major în direcția depatologizării.”⁵⁵

Necroarta

Problema corpului uman, ca material de studiu, apare în cultura noastră, după cum aminteam, încă din vremea Renașterii, perioadă în care artiștii sunt chiar încurajați de teoreticieni să studieze structurile interioare ale corpului și să memoreze formele, pentru a le putea reprezenta.⁵⁶ Astfel că maeștrii acelei perioade, printre care se distinge Leonardo, ne-au lăsat numeroase studii cu secțiuni ale corpului uman. Rembrandt redă, în 1632, o scenă de acest gen, în

⁵⁴ K. Coyne, *op. cit.*, p. 221. (t.p.)

⁵⁵ S. Stryker, *Across the Border*, în K. High and L. Platt, *Landscapes, Felix*, vol. 2, no. 3, 1995, p. 229. (t.p.)

⁵⁶ Vezi Cap. I, secțiunea *Disegno și Ideea* a acestei lucrări.

Lecția de anatomie a doctorului Nicolaes Tulp, progresistă, la acea vreme, și pusă în slujba științei, dar totodată împotriva canoanelor bisericești.

Justificările științei, legate de disecția, analiza și cercetarea detaliilor interne ale corpului uman, au fost înțelese, în ultimă instanță, și legitimate ca benefice umanității, prin perspectiva cunoașterii curative și a posibilității de prevenție, chiar dacă numai parțiale. Un astfel de cadru de cercetare, în pofida expunerii criticismului ecleziastic, se constituie într-un cadru cvazireligios; o religiozitate a cunoașterii marcată de dorința, intenția sau scopul, de a pune această cunoaștere în practica salvării sau susținerii vieții, ceea ce urmărește și religia, dar pe alte considerente și din alte perspective.

Aminteam de asemenea, într-un citat anterior din acest capitol, despre tendința de readaptare radicală a corporalului, ca reacție la „confiscarea corpului de către științele medicale și juridice, în secolul al XIX-lea”, prin această tendință urmărindu-se și utilizarea corpului ca medium artistic și expunerea lui ca operă de artă, aceasta ca act volitiv, conștient, mai mult sau mai puțin responsabil, al artistului. În ton cu această reacție, dar în contradicție cu demersul asumat, apare corpul uman ecorșat și conservat ca operă de artă, constituindu-se aici și într-un pretext didactic. Dincolo de problemele legate de considerente religioase, care au fost și sunt ridicate, în mod legitim, de diferite instituții ecleziastice, apar, în acest context, numeroase probleme legate de aspectele etico-sociale și juridice ale acestui demers.

Dr. Gunther von Hagen inițiază un proces de conservare a țesuturilor, pe la sfârșitul anilor '70, la acea vreme fiind doar anatomist. Mai târziu, după anii '90, când cadrul tehnic îi permite, el începe un proces de conservare a cadavrelor umane și animale. Făcând abstracție de etapele tehnice ale acestui proces, ingenioase de altfel, fără însă a constitui obiectul cercetării noastre, reținem doar că, în urma îndepărtării pielii, apa din țesuturi este eliminată și înlocuită cu un material plastic, de unde și denumirea de plastinare⁵⁷ (plastination) a cadavrelor. De aici și până la apariția show-lui Body Worlds, nu a mai fost decât un pas, care în termenii lui Hagens se încadrează în direcția de desființare a ultimelor tabuuri.⁵⁸ Astfel, cadavrele umane plastinate, de origini necunoscute, apar ca artă anatomică, constituind obiectul unui figurativism literal, chiar într-o perioadă în care lumea științifică militează pentru crearea embrionilor umani prin inginerie genetică, respectiv anii '90. Cu toate că se declară showman, Hagens susține că nu este artist, ci om de știință, folosind arta ca artificiu și interfață, pentru atenuarea șocului inițial:

⁵⁷ Termenul „plastinare” nu este omologat, în limba română; în unele articole, acest proces este denumit „plastifiere”.

⁵⁸ Paul Virilio, *Art and Fear*, trad. Julie Rose, Continuum: London, New York, 2004, p. 41.

„Mă folosesc uneori, atunci când plastinez un corp, de un demers estetic pentru a permite vizitatorilor să treacă mai ușor peste șocul primei impresii și pentru a-i ajuta să descopere admirabila complexitate a corpului uman. Dar ceea ce fac eu nu este artă; nu am nutrit nici o clipă dorința de a face lucruri frumoase. Plastinații nu au decât rolul de a-i învăța pe oameni mai multe despre ei înșiși. Sunt, indiscutabil, un om de știință, nu un artist.”⁵⁹

Se pare că acest artificiu estetic funcționează, deoarece, până în prezent, se vehiculează 30 de milioane de vizitatori ai necroexpozițiilor și peste 120 de milioane de euro încasați.⁶⁰

Bineînțeles, că acest mod de a expune substanța umană, evocă atmosfera experimentului abuziv al lagărelor de concentrare naziste, precum și preferințele artistice ale unor „colecționari”, cum a fost, bunăoară, celebra Ilse Koch, care nutrea o plăcere frenetică pentru „suveniruri corporale” și pentru grefele de piele tatuată ale deținuților, dar atracția față de morbid, fie din curiozitate, fie dintr-o căutare „catartică”, mai mult sau mai puțin conștientizată, pare că primează, ascunzându-se de această dată la adăpostul educativului. Afirmăm acest lucru deoarece, printre altele, în demersul estetic menționat de Hagens la început, se reflectă o tendință de sexualitate morbidă, care se constituie în necrofilie cosmetizată. Această tendință devine explicită, odată cu consacrarea show-ului și cu familiarizarea publicului cu astfel de exponate. De exemplu, în mai 2009, Hagens deschide la Berlin prima sa expoziție pentru adulți, unde prezintă cupluri (de această dată heterosexuale), acuplate, în poziții de sex explicit. Reacțiile anumitor politicieni de dreapta nu au contat, în acest context, decât ca opinii personale sau declarații de presă. Deputatul conservator, Michael Braun, consideră că expoziția reprezintă „expresia prostului gust”, iar colegul său, Kai Wegner, am putea spune că speculează, în virtutea bunului simț, pe seama strategiei de marketing.⁶¹

Prin urmare, dincolo de pălăria de fetru a doctorului von Hagen, pe care o poartă într-o rezonanță cu doctorul Tulp al lui Rembrandt, se pare că restul se încadrează pe un alt traseu. Aspectele etice ale demersului său, intitulat „educativ”, sunt legate, în primul rând, de expunerea publică a cadavrelor umane, într-un cadru artistic, de spectacol, chiar dacă utilizat doar ca „interfață”. Asistăm aici la scoaterea obiectului de studiu din cadrul avizat, cvazireligios, pus în slujba apărării vieții, cel puțin ca angajament, și la expunerea lui „estetizată” înaintea publicului larg, neavizat, în scop educativ.

⁵⁹ *Expoziție de cadavre la Londra*, <http://gunthervonhagens.blogspot.com/>, 20.07.2010.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Expoziție cu cadavre care fac sex, la Berlin*, HotNews.ro, 7 mai 2009. Kai Wegner declară: „Sunt convins că încercă, pur și simplu, să spargă tabuurile, pentru a face bani. Aici nu poate fi vorba despre medicină sau progresele științei. Este vorba de marketing, iar singurul scop este să facă bani, nici mai mult, nici mai puțin”. (t.p.)

Din informațiile pe care le deținem, majoritatea studenților din domeniul medicinei, care studiază pe cadavre, au nevoie de o perioadă de acomodare, prin urmare, estetica se justifică. Dar, revenind la termenul educativ, înțelegem că vizionarea expoziției lui von Hagens ar fi mult mai eficientă decât orice campanie mediatică, documentar sau studiu, pentru promovarea unui stil de viață sănătos (se susține, de exemplu, că majoritatea fumătorilor se vor lăsa de fumat, dacă vor vedea un plămân deteriorat de acest viciu, în show-ul doctorului Hagens).

Atracția față de morbid funcționează, la fel cum funcționează în cazul terorii, violenței, groazei sau sexualității, și mai ales în asociere cu acestea. Problema care se pune aici constă în introducerea literală a corpului uman, în acest circuit public. Nu ne referim la o cunoaștere fără taine a corpului uman, deși, în cazul publicului profan, acesta este un considerent colateral și de scurtă durată, ci la o schimbare de atitudine față de substanța umană, privită acum ca simplu obiect artistic sau ca „material de studiu”. Pornind din acest punct, utilizarea substanței umane ca decor, decorațiune sau suvenir, nu mai este decât o formalitate. Și, urmărind traseul, încă ascendent, al creației lui von Hagen, putem să confirmăm această teorie: în ultimul episod al seriei *James Bond*, apare o scenă cu exponate ale Body Worlds; Lady Gaga solicită și ea concursul lui Hagens, pentru crearea unui decor scenic animat de cadavre reale; în 28 mai 2010, Body Worlds își deschide primul supermarket, în Guben, estul Germaniei, în care se comercializează „suveniruri”, începând de la un membru amputat și până la secțiuni întregi de corp. O secțiune de craniu costă aici 1400 £, iar o jumătate de corp, 14.000 £.⁶² Prin urmare, scopul educativ al demersului lui Hagen este depășit cu mult de cel comercial, ce-i drept, nedeclarat. La fel cum Jane Alexander, președintele NEA, în perioada Clinton, afirma strategia de obișnuire treptată a publicului cu homosexualitatea (vezi cap. III 2.3.), dr. Hagens obișnuiește treptat publicul cu substanța umană-obiect de colecție sau suvenir, tendință pentru care alții au fost demonizați.

Sub aspect juridic, este evident, că modul de procurare a cadavrelor și originea lor sunt neclare, astfel că anumite expoziții, cum a fost cea din Franța, în 2009, au fost anulate datorită lipsei actelor de proveniență a cadavrelor.

Genul de acțiuni promovate de Hagens nu constituie obiectul unui studiu avizat îndreptat spre rezolvarea unor dileme medicale sau biologice, ci propagă mai degrabă un pop-art al morbidului, care surescitează simțurile necrofage și necrofile ale publicului. Afirmatii de genul: „Oamenii vor deveni mai conștienți de importanța corpurilor lor. Vor învăța cât de fragil, dar și cât de puternic este trupul”⁶³, nu pot

⁶² *That'll Cost You an Arm and a Leg*, Daily Mail, 29 mai 2010.

⁶³ Dr. Günther von Hagens, *Expoziție de cadavre la Londra*, <http://gunthervonhagens.blogspot.com/>, 20.07.2010.

decât să constituie un pretext comercial, de care publicul, încă oripilat de practicile lagărelor naziste, are atâta nevoie.

6. CONSIDERENTE ETICE

*Institutul de artă contemporană din Amsterdam prezintă, în 1996, o serie de acțiuni performate numită *Totally Wired* (Mașinat total), care îi include pe mulți dintre artiștii performeri mai înainte menționați. În introducerea spectacolului, se afirmă că arta performată este singura adecvată să investigheze intersectarea corporalului cu tehnologicul:*

*„Printr-o serie de acțiuni performate, *Totally Wired* atinge câteva probleme legate de natura corpului în relație cu mutațiile sociale, politice, științifice, etice, economice și culturale, din lumea în care trăim. Câteva sloganuri ale spiritului contemporan declară corpul ca fiind perimat, în lumina ritmului alert de dezvoltare a practicilor tehnologice și științifice. Alții susțin că trupul, cu sângele, transpirația, lacrimile și funcțiile lui, este indicator al sexului, rasei și categoriei, iar sexualitatea este singura realitate, singurul loc în care poate exista diversitate, într-o lume virtuală, îndepărtată și deumanizată...*

Proiectul reflectă câteva dintre modalitățile în care acțiunea performată poate trasa hărți de navigare în aceste teritorii și în care artiștii își pot însuși dezvoltările din știință și tehnologie, pentru a explora alte moduri de a fi, de a vedea, de a gândi și de a acționa, în această lume.”⁶⁴

O bună parte din lumea artei pare pregătită de a accepta această analiză a limitărilor inutile ale corpului uman, a intruziunii instituționale asupra lui și, totodată, adecvarea experimentului artistic, pentru a forța acele limitări. Lumea științifică și medicală pare însă că nu este pregătită. În cadrul conferinței *Artă, Sănătate și Medicină* (Art, Health and Medicine), profesorul australian, Jane Godall, prezintă un articol cu titlul, *Etică și experiment în performance* (Ethics and Experiment in Performance), în care discută despre diferitele perspective disciplinare privind experimentul asupra corpului. Ea observă că, de-a lungul istoriei, știința și medicina au elaborat un cod etic legat de astfel de experimente. Codul presupune anumite exigențe și restricții, cum ar fi, în cazul subiectului, necesitatea comunicării consimțământului; în cazul persoanei care experimentează, documentarea competenței; întrepinderea experimentului conform unui plan din care să reiasă probabilitatea unui plus de cunoaștere.⁶⁵

⁶⁴ Institute of Contemporary Arts Amsterdam, *Totally Wired*, <http://filament.illumin.co.uk/ica/Bulletin/livearts/frankocontext1.html>. (t.p.)

⁶⁵ J. Godall, *Ethics and Experiment in Performance*, <http://www.central.com.au/artmed/papers/goodall.html>.

Comparând experimentele artistice cu cele formale, ea scoate în evidență faptul că, pentru performeri, competența este definită mai puțin formal, decât în lumea medicală. De asemenea, cunoștințele rezultate pot fi relevante, chiar dacă nu se încadrează într-un cadru științific:

„Pe de-o parte, experimentul științific, care este instituționalizat și profesionalizat, se află sub un sistem managerial formal, care îi reglementează condițiile și forma de manifestare. Aici, experimentul aparține unui regim al cunoașterii, în cadrul căruia trebuie să se obțină date noi. El necesită autorizarea etică, în conformitate cu normele naționale și internaționale stabilite. Pe de altă parte, sunt versiuni artistice ale experimentului, care sunt, în mod deliberat, anarhice, improvizate, spontane, chiar nesăbuite. Acest gen de acțiuni sunt, mai mult decât probabil, în măsură să ridice anumite probleme de etică, ele nefiind tributare niciunui cod etic profesional. Acesta este experimentul ca joc, cu un statut amatoresc lipsit de legitimitate.”⁶⁶

În acest context, Godall pune o întrebare cheie: Avem dreptul de a face experimente pe propriul nostru corp? Cei mai mulți din lumea artei ar spune da, însă cultura largă are răspunsuri diferite. Fiecare persoană este, în mod normal, parte a unei entități sociale mai mari, care are interesul să stabilească limite comportamentale. În măsura în care trupurile umane sunt socializate, ele sunt supuse unui regim de îngrijire și disciplină. Fiecare societate are coduri generalizate de proprietate, pentru subiectul întrupat.

Acțiunile întreprinse de o persoană asupra propriului corp, poate avea impact asupra altora. De exemplu, sinuciderea este ilegală, în multe societăți. Artiștii performeri, care își folosesc corpul ca mediu artistic, reclamă dreptul culturii de a reglementa ceea ce face o persoană și modul în care aceștia utilizează tehnologia. Ei contestă reglementarea corpului, prin ofense calculate aduse disciplinei corporale și codurilor de proprietate. Acest lucru în sine afirmă că este o formă prețioasă și legitimă de experiment social. Însăși medicina trebuie înțeleasă ca un set de sisteme de reglementare și restricții ale trupului. Violarea propriului corp sau supunerea lui unor proceduri invazive, înseamnă să violentezi natura și legile naturale, să aduci ofensă proprietății sociale și să abuzezi de domeniul profesional al medicinei. Prin urmare, ce drepturi avem asupra corpului? Ar trebui ca experimentele pe propriul corp să fie absolvite de judecăți etice?

Se poate că, ceea ce vedem în opera lui Stelarc sau Orlan, nu este geneza cyborgului, a cărui idee frizează mai mult fantezia decât realitatea, ci sfârșitul unui anumit concept etic asupra corpului, întemeiat pe identificarea axiomatică și singulară dintre corp și sine. Dacă această identificare este secționată, atunci trebuie să regândim ce înseamnă să fii agent și cum pot fi codate îndatoririle legale, morale și etice ale individului. Experimentele artistice pot fi cu un pas

⁶⁶ *Ibidem.* (t.p.)

înaintea celor științifice, în sensul că primele nu vizează o cunoaștere avansată, ci o direcție nouă și bizară în înțelegerea și cunoașterea evoluției lucrurilor sau prospectarea, deseori riscantă, a unor noi posibilități, cu impact major asupra percepției ființei umane și, ca atare, asupra, relațiilor interumane.

Concluzii

Semnălând constatările făcute în urma acestei cercetări, urmând cronologia abordării temelor, putem afirma că fondul demersului artistic, în cultura medievală, indiferent de suspiciunile arborate în dreptul artei de ascetici sau de rigoriști, rezidă în credința că frumosul artistic și frumosul natural au un caracter continuu, iar frumusețea celor două este o revelație a ordinii divine, atât pentru simțuri, cât și pentru intelect. Concepția asupra artei, ca activitate atât cognitivă, cât și manuală, este inerentă în perspectiva teocentrică medievală, fiind repetată constant de-a lungul perioadei scolastice. Poetica artei bizantine vede în pictură un mijloc de reprezentare a unei lumii spirituale ideale și neschimbătoare, ascunsă aparențelor. Pe măsură ce această orientare se consolidează, perspectiva și colorația realistă sunt abandonate și înlocuite treptat cu un imobilism, cu figuri rigide și culori strălucitoare. Această evoluție se dovedește bine asimilată de rigorile iconografiei creștine, rolul artelor vizuale nemaifiind reprezentarea frumuseții fizice, ci acela de a găsi analogii pictoriale sau sculpturale la existența spirituală. În această perioadă, se disting trei funcții socio-psihologice ale artei: 1) funcția educațională, manifestată prin reprezentările vizuale ale întâmplărilor biblice și ale vieților sfinților, care constituiau o metodă de instruire a populației analfabete; 2) funcția evocativă, conform căreia imaginile religioase amintesc, în permanență, de viața spirituală, de scopul suprem și destinul omenirii; și 3) funcția ornamentală, care constă în împodobirea Casei lui Dumnezeu, prin frumusețea acestor imagini. Aceste trei funcții constituie motivarea de referință a artelor vizuale, în Evul Mediu, observând că toate sunt grefate pe o strânsă legătură dintre artă și religie, în ce privește tematica abordată, locația și scopul. Într-o manieră mai instrumentalistă, s-ar putea spune că arta era apreciată, înainte de toate, pentru utilitatea ei față de religie, cu mențiunea că asimilarea utilului noțiunii de adevăr și frumos era în concordanță cu ontologia medievală a valorilor, exprimând, în același timp, și nevoia de a face artele vizuale accesibile și inteligibile, pentru toată lumea.

În contextul scolasticii târzii însă, frumosul artistic nu mai este explicat doar ca reflecție materială a divinului sau a frumuseții invizibile, ci ca proprietate a obiectului material produs de măiestria umană, conturându-se astfel o abordare,

în teoria artei, corespondentă unei forme de realism artistic. Acest tip de artă nu mai caută să capteze spiritualul în material, ci caută să surprindă esența unui obiect material (obiectul reprezentat) într-un alt obiect material, constituind astfel premisele de propagare a abordării moderne. Arta secolului al XIII-lea se distinge dramatic de cea bizantină, fiind o artă apreciată pentru proprietățile ei inerente de adevăr și frumos, fără referire la o lume transcendentă a idealului divin, aspect reflectat și în percepțiile și sensibilitățile oamenilor.

Arta renescentistă celebrează umanismul și lumea înconjurătoare, lăsând în umbră vechiul stil, mai spiritual, caracteristic Evului Mediu. Renașterea în sine reprezintă o revenire la clasicismul greco-roman, insistând asupra formelor ideale, asupra organizării spațiale, asupra analizei raționaliste și asupra unei perspective în centrul căreia se află omul. Epoca, pentru care „omul este măsura tuturor lucrurilor”, în cadrul culturii europene, începe acum, fiind marcată de începutul umanismului și a subiectivismului modern, care contribuie dramatic la înlocuirea perspectivei divine cu cea umană. În consecință, arta seculară a Renașterii izvorăște din entuziasm pentru artă, mai degrabă decât pentru funcțiile ei, constituind o celebrare a fenomenului în sine.

Mișcarea reformistă marchează o schimbare a formei de reprezentare, rezultată dintr-o concepție diferită asupra caracterului slujirii divine și asupra utilizării imaginilor religioase. Deși profund religioasă, această mișcare constituie, în ultimă instanță, fondul unui secularism al imaginii, cu o înflorire a portretisticii, a peisagisticii și a naturii moarte, creând astfel premisele instaurării artei ca propriul ei subiect.

În încercarea de a compensa nevoia de reformă, în sânul bisericii catolice, se recurge la o serie de măsuri, care, pe plan artistic, se manifestă prin stilul baroc. Acest stil exagerează mișcarea și redă cu claritate detaliile, pentru a produce dramă, tensiune, exuberanță și grandoare. Toate acestea ca răspuns la solicitarea dispozițiilor conciliare, de a crea o artă care să impresioneze, fără a face rabat, de această dată, la calitățile expresive ale manifestării fizicului. Sunt abordate, în acest context, natura moartă și peisagistica, ca o prelungire a temelor sugerate de normele religioase. Revigorarea spiritualității catolice inițiată de Conciliul de la Trent vizează deopotrivă spiritualul și materialul, experiența mistică transcendentă combinată cu devoțiunea față de întrupare și sacrameinte în toată tangibilitatea lor.

Constituirea instituției bisericii într-o putere cvasiseculară, face ca încrederea intelectualității, în demersurile ei, să se clatine. Astfel că, „dubito ergo cogito” ajunge baza desprinderii unor importante elite culturale de religia creștină. În acest context, apare și o asociere discursivă dintre creștinism și raționalism, impusă prin intervenția intelectualității, care știe să extragă, din chiar natura artificială a acestei

joncțiuni, proiectul social capabil să așeze umanitatea europeană pe o orbită morală absolut diferită față de toată istoria anterioară. Rezultă de aici o etică creștină secularizată, limitată la sensurile și interpretările ei strict laice, și o nouă etică întemeiată pe cultul rațiunii umane, pe judecata individuală, pe încrederea în știința obiectivă și pe autonomia actului creativ, fie în domeniul artelor, fie în cel al teoriei științifice sau filozofice. Pe fondul mutațiilor epistemologice se produce și o disociere de sacru a abordării artistice cu impact asupra întregii culturi.

Noile sarcini artistice suplinesc oarecum această desprindere de sacru, constituind, în același timp, și premisele autonomizării artei, astfel încât actul artistic se desolidarizează de orice angajament extraestetic (sacru, politic, social, sentimental), culminând cu desolidarizarea chiar și de angajamentul estetic creator și producător de operă, concept sau idee originală. O dată cu eliberarea de vechile ei angajamente, respectiv biserica și palatul, arta caută, din ce în ce mai mult, să-și formuleze propriile sale reguli. Un pas important, în această direcție, a fost făcut la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când sfera estetică a fost separată de sferele cunoașterii și moralei. Pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu apariția simbolismului, procesul de autonomizare intră într-o fază autotelică, în cadrul căreia arta urmărește o problematică formală, ca scop în sine, iar prin aceasta își pierde legătura și relevanța socială. Romantismul accentuează tendința de suveranitate a artei, altfel că artistul este cel care decide asupra statutului de operă de artă al lucrărilor sale. În acest context, se poate vorbi de o autonomie socială, ca eliberare de condiționarea politică/religioasă, o autonomie estetică, aplicată limbajului artistic, și o autonomie suverană legată de contextul receptării, recunoașterea estetică, intervenția provocatoare în spațiul public etc.

Această logică a devenirii artei are însă și rezultate nefericite, ducând, în cele din urmă, la conturarea unui spirit de iresponsabilitate etică, cultivat de ruptura dintre artist și public. Profilul artistului modern rezultat, ajunge astfel să nu mai recunoască decât normele specifice artei sale, iar pe fondul avangardei, obține, aparent, o libertate nelimitată, percepută aici și ca imunitate față de libera judecată a publicului. O direcție dominantă a artei moderne, marcată de preocuparea intransigentă pentru autonomie și refuzul de a răspunde așteptărilor și judecății publicului, generează stări conflictuale, pe fondul derapajului moral și al discrepanței dintre oferta artistică și așteptările sau capacitatea de asimilare a audienței, obscurând sistematic limitele dintre artă și non-artă, dintre bine și rău, legal și ilegal, astfel că, în numele libertății de exprimare și al libertății artistice, nu mai există tabuuri, așa cum le percepeam noi cândva, ele au suferit mutații în urma răsturnării scărilor axiologice și s-au orientat spre alte aspecte ale vieții socio-culturale.

Deși câmpul postmodernismului abundă în cultura confuziei, există totuși o serie de opinii convergente legate de însușirea lecției anilor '60 de către postmodernism, pe care atât critica neoconservatoare, cât și cea liberală, și le asumă. Practicile exhibative, modelele de hippie, consumul de droguri, erotismul afișat, feminismul, interesul purtat minorităților de tot felul (homosexuali, alienați, prostituate, pușcăriași...), vulgarizarea mediatică a culturii înalte, modificările comportamentale, mintale și lexicale, sunt germeii răspândiți de reacția provocărilor acestei perioade, pe care climatul de restaurare al deceniului următor n-a reușit, nici pe departe, să-i anihileze. Una dintre principale teze lyotardiene, adecvată înțelegerii acestei situații, este aceea că socio-economia modului nostru de producere și reproducere a semnelor culturale constă în refuzul lichidării eredității avangardelor.

Pe de altă parte, neoavangarda, ca „mimesis critic al schizofreniei universale”, în opoziție cu avangarda istorică, se grefează pe raportul esențial dintre limbă și ideologie, omologia lor fundamentală fiind justificată de căutările formaliste. Jocul cu limbajul, cu semnificatul formelor expresive, presupune aici, în egală măsură, și un joc al semnificantului, adică al limbajului natural pe care realitatea îl suscită în noi. În consecință, arta apare aici mai degrabă ca un proiect dinamic, decât o invenție deliberată. Construirea operei ajunge astfel să coincidă cu conținutul, iar structura să dobândească un primat absolut în fața ideologiei prestabilite.

Atribuirea statutului de *clasic* modernismului și inclusiv avangardei istorice, în contextul postmodernist, s-a manifestat prin canonizarea practicii artistice moderniste în universități și în cercurile academice, derulându-se mai mult pe linia continuității. Mai târziu, intervine momentul de reacție de tip avangardist, de negare a modernismului care, oricât ar părea de paradoxal, nu face altceva decât să afirme și să încetățenească, în spirit clasic, un șir de elemente și aspecte preluate din modernism și care, relansate în combinații noi, devin semne distinctive, dar și tipologice, de această dată ale postmodernismului. Proiectul postmodernist, apare astfel nu numai ca o ieșire terminală din modernism, ci și ca o rescriere a originilor sale, fapt ce constituie o provocare pentru cronologia oficială, iar evoluția fenomenului avangardist apare ca o istorie monolitică, lineară și maniheistă, în condițiile în care „neîncrederea în metanarațiuni” este deja afirmată.

Prima condiție susținută de știința modernă, suspicioasă față de orice intruziune în experiența culturală sau existențială a transcendenței, formulată religios sau chiar difuz, aderă la permisiva originare strict biologică, controlată de jocul eliberat de sens și cauzalitate și, prin această opțiune, subminează fundamentele transantropologice, transsociale, transistorice ale eticii. Adevărul, la care se raporta arta culturilor tradiționale, impunând exigențe iconografice și performanța

limbajului, dar a cărui calitate imuabilă și eternă este considerată revolută la rândul său, ca și instanțele sale de manifestare, a lăsat loc, în preocupările culturii, articulării dinamice și transformabile de adevăruri parțiale și relative, generatoare de ideologii concurențiale, care își instaurează programele imagologice.

Violența eliberată de sensurile majore și generată de semnificații și angajamente politice, sociale sau incidentale, patologice, de confruntări dintre conduite diferite, de mirajul posesiei, de hipertrofia eului exhibat, devine una dintre realitățile cele mai constant abordate în cultura/arta contemporană, alături de sexualitate, ambele punând în joc corporalitatea umană, viața și moartea, ca instanțe prin care se definește și se delimitează condiția umană. Dincolo de seducția intrinsecă a potențialului lor narativ, creator de acțiune și catharsis, cele două repere majore ale experienței fascinează prin deschiderea lor spre valorizările sociale și spre provocanta lor ambiguitate în raport cu codurile etice, o etică aflată, la rândul său, în schimbare. Mai multe momente ale artei contemporane și ale fondului său avangardist abordează tema majoră a violenței concurențiale, indiferente la celălalt, de la parodicul extrem, la un acționism antisocial transgresiv, violență pedofilă, și până la brutalitatea rafinată a unui postuman lecturat în reprezentările necrofile.

În contextul unor politici culturale, care să urmărească vizibilitatea alegerilor etice și dezvoltarea metodelor de evaluare a impactului etic asupra culturii, societății sau individului, trebuie să ținem cont de faptul că arta și cultura sunt indicatori sensibili ai stării societății, ai conștiinței etico-sociale și ai stării individului, în cadrul societății.

Atitudinea legată de implementarea unui sistem cultural pe baze etice, are în vedere responsabilizarea artistică, evitarea conflictelor culturale, a acțiunilor artistice abuzive, dar și a restricționării arbitrare. Problema eticii culturale este strâns legată de drepturile omului, de drepturile anumitor grupuri de populație și de toți factorii de interferență din cadrul cultural. În politică, atât cultura, cât și etica, au fost percepute, în mod tradițional, ca abordări delicate, care țin mai mult de retorică, astfel că numeroasele inițiative internaționale și naționale, privind etica politicii culturale, sunt centrate pe drepturile culturale, care, în ultimă instanță, se includ în categoria drepturile omului.

Abordarea politicii culturale etice presupune: patrimoniu cultural; identitate și stil; dinamică, diversitate și continuitate culturală; infrastructură culturală; disponibilitate, acces și participare la viața culturală; pluralism mediatic; diversitate culturală etnică; coeziune socială; interculturalitate; educație artistică; administrare și implementare etc.

Implementarea unei politici culturale ca set de măsuri, prin intermediul căroră, anumiți operatori urmăresc, în mod conștient, să influențeze, și influențează activitățile culturale societale, presupune o percepție a conceptelor de

etică în termenii bine-rău, corect-greșit. Etica, în acest sens, este privită ca un set de teorii asupra naturii moralei și ca o aspirație de a exprima substanța moralei prin intermediul acțiunii, codurilor și principiilor normative.

În luarea deciziilor și în contextul alegerilor făcute, justificările trebuie să aibă la bază virtutea (în sens tradițional), responsabilitatea sau beneficiul etic, chiar dacă opțiunile etice nu se prezintă întotdeauna în alb-negru, ele presupunând mijloace justificative ajutătoare, pentru obținerea unor efecte diferite. În cadrul politicii culturale, este important ca deciziile să fie luate în cunoștință de cauză, în mod conștient și transparent, doar în urma unei analize amănunțite a consecințelor etice.

Problemele etice, din cadrul politicilor culturale, sunt într-o relație de continuă interdependență cu evoluția drepturilor omului, iar istoria arată că orientarea și construirea identității culturale au fost confirmate ca obiectiv cultural etic, în cadrul politicii generale. Prin urmare, drepturile culturale pot fi prezentate ca o categorie a drepturilor omului, alături de drepturile civile, politice și economice, și ca o subcategorie a drepturilor educaționale, ele fiind fundamentale pentru identitatea națională, autodeterminare, stimă de sine și coerență.

Semnificația socială și justificarea politicii culturale se bazează pe democrație și diversitate, pe de-o parte, și etosul libertății și cel al responsabilității, pe de altă parte. Democrația, în ce privesc politicile culturale, presupune aspirația spre disponibilitatea și accesibilitatea unei includeri în avutul cultural al comunității locale sau globale. Diversitate înseamnă respect față de creativitate și diversitate culturală, dar și promovarea interacțiunii între diferite culturi.

Deciziile, în cadrul politicilor culturale, presupun alegerea între diferite premise etice, alegere care nu poate fi făcută pe baza unor idei utopice de relativizare absolută a valorilor, ci doar pe baza analizei unor dimensiuni etice alternative. Problemele etice din artă și cultură au fost, în bună parte, legate de libertatea de expresie și cenzură. O libertate de expresie nelimitată, în absența oricărei cenzuri, presupune un nivel ridicat de responsabilitate etico-socială, care, dacă nu există, poate genera conflicte, pe fondul unor reprezentări ofensatoare la adresa comunității sau a unor grupări confesionale. Etica politicilor culturale, în acest sens, nu are în vedere doar drepturile anumitor minorități, ci este preocupată, de realizarea drepturilor culturale ale fiecărei ființe umane.

În cadrul politicilor culturale, valoarea artei și a culturii poate deriva din valoarea intrinsecă a artei de înaltă calitate, cu valoare socio-istorică, sau din beneficiile etice și culturale aduse individului sau comunității. Practica arată că arta și cultura pot contribui la excluderea socială, prin exprimarea unui punct de vedere discriminatoriu, sau pot promova coeziunea socială, ca factor de bunăstare al unei societăți.

Opțiunile, în politicile culturale, au diferite înfățișări, în funcție de factura justificării etice, care poate deriva din etica virtuții, din etica responsabilității sau din etica consecinței. Putem vorbi astfel de diferite dimensiuni ale opțiunii etice în politicile culturale, care pot fi descrise accentuând etosul libertății, etosul dreptului sau etosul beneficiului, aflate, aparent, la același nivel etic. Conceptul creativității este strâns legat de etosul libertății, de autoexprimare și autonomia artei. Etosul responsabilității pune accentul pe patrimoniul cultural, pe accesul egal la cultură și pe caracterul comunitar. Dacă acceptăm ideea unei responsabilități a artistului, trebuie, astfel, să ne referim la conținutul și limitele sale, deoarece spectrul responsabilității se poate extinde asupra domeniului moral, juridic sau politic. Deci, dacă avem în vedere acest aspect, trebuie să specificăm până unde se poate accepta extinderea autonomiei artei, respectiv a statutului de excepție, care îi permite să se sustragă normelor comune. Trebuie de asemenea să facem o descriere a lumii artei și a frontierelor sale. Dacă constituie un domeniu închis, după cum am observat în conținutul acestei lucrări, controlul public este ca și inexistent, dar, dacă se reușește o deschidere, atunci impactul reacției publice se va face resimțit. De asemenea, problema responsabilității trebuie gândită în raport cu problema angajamentului, ceea ce deschide o dublă interogație privitoare la raporturile dintre artă și societate: pe de o parte, la angajamentul politic și social al artiștilor, iar pe de altă parte, la angajamentul societății însăși – ca spațiu ordonat de drept și de opinia publică – față de diversele forme de artă și de valorile pe care acestea le vehiculează. Luăm în considerare aici și creativitatea, ca trăsătură evolutivă ce presupune abilitatea de a combina, în noi moduri, lucruri și semnificații. Pentru dezvoltarea acestei abilități, este nevoie de un mediu suficient de divers, cunoștințe și deprinderi, și destulă libertate și siguranță, pentru ca experimentarea să fie posibilă. Creativitatea în sine este o precondiție a inovației, care, la rândul ei, contribuie la ridicarea nivelului comunitar.

Perspectivile, pe care le întrezărim în urma acestei cercetări, sunt oarecum divergente, deoarece, în abordarea artistică actuală, nu există limite de exprimare stabilite, ceea ce este benefic pentru creativitate, dar ridică probleme de responsabilitate pentru acei artiști care abuzează de această libertate. Pe de o parte, există posibilitatea implementării unor politici culturale etice, ca cele amintite mai sus, prin care lumea artistică să-și reglementeze nivelul de autonomie și responsabilitate, în raport cu publicul sau comunitatea în care se desfășoară actul artistic, evitând astfel acțiunile abuzive și transgresive. Pe de altă parte, lucrurile pot continua în același ritm provocator, până la punctul în care natura conflictului va impune o schimbare, în acest sens.

De secole, arta a căutat să eludeze rolul socio-etic sau liturgic, pentru a obține acea libertate și autonomie, devenite astăzi axiomatice. Statutul abordării

sacre din trecut însă nu s-a prescis, el persistă în anumite texturi arhetipale, din care susține informatic esența artei, ca pe un bun de o deosebită semnificație. Componenta sacră a artei poate fi găsită și în producția seculară, într-o stare latentă, dar este cu atât mai profund încorporată în definiția artei, datorită combinației magice dintre farmecul spiritual și caracterul evaziv al filozofiei.

Bibliografie

- Adorno**, Theodor & Horkheimer, Max, 1972, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", în *Dialectic of Enlightenment*, New York: Herder and Herder.
- Alberti**, Romano, 1962, *Della Nobiltà della Pittura*, în Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Lateiza.
- Aristotel**, 1969, *Despre suflet*, Editura Științifică, București.
- Aristotel**, 2001, *Metafizica*, Ed. Humanitas, București.
- Augustine**, *On the Immortality of the Soul* (Despre imortalitatea sufletului), 1938, tradusă din latină de George G. Leck, ed. D. Appleton-Century Company.
- Auroux**, S., 1990, *La morale*, în *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, Tome 2, P.U.F., Paris.
- Babolin**, S., 1990, *Icona e Conoscenza. Preliminari d'una teologia iconica*, Gregoriana Libreria Editrice, Roma.
- Barocchi**, Paula, 1960, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Lateiza.
- Barthes**, Roland, 1979, *Camera Lucida*, trad. Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- Battista Alberti**, Leon, 1973, *Della Pittura*, în Cecil Grayson, *Opere volgari*, vol. 3, ed., Bari, Lateiza.
- Baudelaire**, Charles, 1951, *My Heart Laid Bare and other Prose Writings*, trad. Norman Cameron, introduced by Peter Quennell, New York: Vanguard Press.
- Baudrillard**, Jean, 1990, "Die Mythologie des Kitsches," în *Enrico Baj: Transparence du kitsch*, Paris: Editions de la Différence and Galerie Beaubourg.
- Baudrillard**, Jean, 1995, *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington: Indiana University Press.
- Beauvoir**, Simone de, 2004, *The Legacy of Simone de Beauvoir*, ed. Emily R. Grosholz, Oxford: Oxford University Press.
- Berdiaev**, Nikolai, 1992, *Sensul Creației*, Ed. Humanitas, București.
- Berdiaev**, Nikolai, 1996, *Sensul sclaviei și libertatea omului*, Ed. Humanitas, București.
- Bergson**, Henry, 1992, *Cele două surse ale moralei și ale religiei*, trad. D. Morărașu, Institutul European, Iași.
- Bermúdez**, J. L. & Gardner S., 2006, *Art and Morality*, Routledge, New York.
- Biblia**, trad. D. Cornilescu.
- Bolton**, Richard, 1992, *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*, The New Press.
- Bonaventure**, 1902, *Opera omnia*, 10 volume, Florence: Quaracchi, în vol. I, *Sententiae*.
- Enchiridion Vaticanum**, vol. 10, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1989.
- Borradoni**, Giovanna, 2003, *Philosophy in the Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press
- Bourdieu**, Pierre, 1987, *Les règles de l'art*, Paris, Ed. du Seuil, 1992, Thierry de Duve, *Essais datés 1. 1974-1986*, Editions de la Différence.
- Bourriaud**, Nicolas, 1999, "La provocation dans l'art contemporain", în *Beaux Arts*, no.182.
- Bouyer**, Louis, 2008, *Les Catholiques occidentaux et la liturgie byzantine*, în „Dieu vivant” nr. 21.
- Brion**, Marcel, 1972, *Arta abstractă*, Ed. Meridiene, București.

- Buchloh**, Benjamin, 1982, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", în *Artforum*, vol. 21, no. 1, September.
- Buchloh**, Benjamin, 1984, "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America*, vol. 72, no. 10.
- Buchloh**, Benjamin, 1986, "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", în *October*, no. 37.
- Buchloch**, Benjamin, Gingeras, Alison & Basualso, Carlos, 2004, *Thomas Hirschhorn*, London, Phaidon.
- Bürger**, Peter, 1984, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Butler**, Judith, 1990, *Gender Trouble*, New York and London: Routledge.
- Butterfield**, Fox, 1990, "In Furor Over Photos, an Echo of the City's Past" în *New York Times*, A8.
- Chalumeau**, Jean-Luc, 2004, *La Nouvelle Figuration: une histoire, de 1953 à nos jours*, Paris: Cercle d'Art.
- Callahan**, Leonard, 1947, *A Theory of Esthetic according to the Principles of St. Thomas Aquinas*, C.U.A., Washington.
- Carrier**, David, 1993, *Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français*, în: Mark Rollins, *Danto and his critics*, Oxford, Blackwell.
- Călinescu**, Matei, 1995, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București.
- Certeau**, Michel de, 1997, *The Capture of Speech and Other Political Writings*, University of Minnesota Press.
- Chicago**, Judy, 1971, "Woman as Artist", *Everywoman*, no. 2.
- Chicago**, Judy & Schapiro, Miriam, 1973, "Female Imagery" în *Womanspace Journal*, no. 3.
- Chicago**, Judy, 1975, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York: Penguin Books
- Clark**, T. J., 1973, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London: Thames and Hudson.
- Clark**, T. J., 1980, "Preliminaries to a Possible Treatment of Olympia in 1865", în *Screen*, vol. 21.
- Clark**, T. J., 1984, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton: Princeton University Press.
- Clifford**, G., C.M.Fackler, K.B.Rotzoll, K.B.McKee, *Etica mass-media: studii de caz*, Ed. Polirom, Iași, 2001.
- Colacello**, Bob, 1991, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, New York: Harper Perennial.
- Comte-Sponville**, A., 2001, *Dictionnaire philosophique*, P.U.F, Paris.
- Corvisier**, André, 1971, *Précis d'histoire moderne*, PUF, Paris.
- Cory**, Herbert Ellsworth, 1947, *The Significance of Beauty in Nature and Art*, Milwaukee, Bruce Publishing Co.
- Coyne**, K., 1995, 'On Orlan', în K. High and L. Platt, *Landscapes, Felix*, vol 2, no. 3.
- Crow**, Thomas, 1983, "Modernism and Mass Culture in the Visual Art", în *Modernism and Modernity*, ed. Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut & David Solkin, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Crow**, Thomas E., 1987, *Painting and public life in XVIIIth Century*, Yale University Press, September 10.
- Dannemeyer**, William, 1989, *Shadow in the Land: Homosexuality in America*, San Francisco: St. Ignatius Press.
- Danti**, Vincenzo, 1960, *Trattato delle perfette proportioni*, în Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bari, Lateiza.
- D'Aquino**, Thomas, *Summa Theologica*, I-II, Taurini, Italy, Marietti, 1917.
- Dartnell**, M., Body Modification, în A. Kroker & M. Kroker, 1997, *Digital Delirium*, New York: St. Martins.
- Deitch**, J., 1992, *Post Human*, New York: DAP.

- Deleuze**, Gilles, 1974, Prefață, în *L'Après-mai des faunes, Volutions* de Guy Hocquenghem, Paris: Bernard Grasset.
- Deleuze**, Gilles & Guattari, Félix, 1983, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delumeau**, Jean, 1971, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, PUF, Paris.
- Delumeau**, Jean, 1993, *La civilisation de la Renaissance*, Paris: Arthaud.
- Derrida**, Jacques, 1986, *Glas*, trans. John Leavey and Richard Rand, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Derrida**, Jacques, 1978, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida**, Jacques & Thévenin, Paule, 1998, "Forcener le subjectile", în *The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Desanges**, Guillaume, 2004, "Editorial: Autant qu'une arme, Foucault", în *24H Foucault Journal*, 2–3 Octobre 2004, Paris: Palais de Tokyo.
- Descartes**, René, 1997, *Meditații metafizice*, Ed. Crater, București.
- Descartes**, René, 1984, *Pasiunile sufletului*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
- Descartes**, R., 2002, *The Principles of Philosophy*, Blackmask Online.
- Dickie**, George, 1975, 'What is anti-art?', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
- Didi-Huberman**, Georges, 1995, *La ressemblance informe, Ou, Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Editions Macula.
- Diehl**, Charles, 1948, *Byzantine Art*, Oxford Univ. Press, Oxford.
- Doane**, Mary Ann, 1982, "Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator", în *Screen*, vol. 23.
- Dogan**, M. & Phare, R., 1993, *Noile științe sociale. Interpenetrarea disciplinelor*. Ed. Academiei Române.
- Domecq**, Jean-Philippe, 1994, *Artistes sans art?*, Paris, Editions Esprit.
- Doyle**, Jennifer, Flatley, Jonathan & Muñoz, José, 1996, "Introduction", în *Pop Out: Queer Warhol*. Durham, NC: Duke University Press.
- Dreher**, Thomas, 1988, Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus Wien 1960-65: *Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler*, Museum Fridericianum Kassel.
- Dubin**, Stephen, 1992, *Arresting Images*, New York: Routledge.
- Duchamp**, Marcel, *Apropos of Readymades. Art and Artists*, Lecture at the Museum of Modern Art, New York, October 19, 1961.
- Duchamp**, M., în interviu cu George Heard Hamilton și Richard Hamilton: 'Marcel Duchamp speaks', BBC Third Programme broadcast, 1959.
- Duncan**, Carol, 1982, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", în *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, ed. Norma Broude & Mary D. Garrard, New York: Harper and Row.
- Durand**, Gilbert, 2003, *Arte și arhetipuri*, Ed. Meridiane, București.
- Duve**, Thierry de, 1989, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Duve**, Thierry de, 1996, *Kant after Duchamp*, London: MIT Press.
- Eco**, Umberto, 2002, *Opera deschisă*, trad. Cornel Mihai Ionescu, Paralela 45, Pitești, București.
- Ehresmann**, Julia, 1979, *The Pocket Dictionary of Art Terms*, 2nd rev. edn. Boston: New York Graphic Society.
- Eliade**, Mircea, 2000, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, București.
- Evdokimov**, Paul, 1993, *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*, trad. Grigore Moga și Petru Moga, Meridiane, București.
- Feman-Orenstein**, Gloria, 1994, "Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess", în Norma Broude & Mary D. Garrard, *Power of Feminist Art*.
- Fernandez-Zoila**, Adolfo, 1996, *Freud și Psihanaliza*, Humanitas, București.

- Flanagan**, O., 1998, *Psychologie morale et éthique*, P.U.F., Paris.
- Flusser**, Villem, 1998, "Curie's Children", în *Art Forum* no. 26.
- Foster**, Hal, 1996, "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?", în *The Return of the Real*, Cambridge and London: MIT Press.
- Foucault**, Michel, 1982, *Madness and Civilisation, A History of Insanity in the Age of Reason*, London: Tavistock Publications.
- Foucault**, Michel, 1974, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, London: Routledge.
- Foucault**, Michel, 1998, "A Swimmer between Two Words". Interviu cu C. Bonnefoy în *Arts et Loisirs*, October, 1954; publicat în *Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James Faubion. London: Penguin Books.
- Gadamer**, H.G., 2001, *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București.
- Garis**, Hugo de, 2005, *The Artilect War*, ETC Publications, Palm Spring, CA, SUA.
- Gaulke**, Cheri, *Interviu cu Michelle Moravec*, 6 august 1992, Woman's Building Oral History Project Michelle Moravec, "Building Women's Culture", doctoral dissertation, University of California at Los Angeles, 1998.
- Gilchrist**, Kate, 1997, *Got does not live in Victoria*, Art Monthly, December.
- Gingeras**, Alison, 2001, *Disappearing Acts: the French Theory Effect in the Art World*, în Lotringer and Cohen, *French Theory in America*, New York & London: Routledge.
- Goodman**, Nelson, 1962, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett.
- Gouma-Peterson**, Thelma & Mathews, Patricia, 1987, "The Feminist Critique of Art History", în *Art Bulletin*, vol. 69, no. 3.
- Greenberg**, Clement, 1985, "Avant-Garde and Kitsch", în *Pollock and after the Critical Debate*, ed. Francis Francina, London: Harper and Row.
- Greenberg**, Clement, 1993, "L'art américain au XXe siècle", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos. 45–6, Fall/Winter.
- Grigorescu**, Dan, 1994, *De la cucută la Coca-Cola*. - București: Minerva.
- Gruen**, John, 1991, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York: Prentice Hall.
- Gulian**, C.I., 1981, *Hegel*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Habermas**, Jürgen, 1983, "Modernity – An Incomplete Project", în *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press.
- Haar**, Michel, 1985, *Le Chant de la Terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'être* Paris, L'Herne.
- Haraway**, Donna J., 1991, "Situated Knowledges" în *Simians, Cyborgs, and Women*, Routledge, New York.
- Harlan**, Theresa, 2002, "Indigenous Visionaries: Native Women Artists in California", în Diana Burgess Fuller și Daniela Salvioni, *Art/Women/California: Parallels and Intersections, 1950–2000*, Berkeley: University of California Press.
- Hart**, Lynda, 1992, "Karen Finley's Dirty Work: Censorship, Homophobia and the NEA", în *Genders*, no. 14.
- Hayward**, Jeremy & Varela, Francisco, 1992, *Gentle Bridges: Conversations with the Dalai Lama on the Sciences of the Mind*, Shambala Publications.
- Hegel**, G.W.F., 1965, *Fenomenologia spiritului*. Ed. Academiei R.S.R., București.
- Heinich**, Nathalie, 1994, "Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier", în *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*, Bruxelles: La lettre volée.
- Heinich**, Nathalie, 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions du Minuit, Paris.
- Heinich**, N., 1999, "Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain", în *Le débat* no. 104.
- Hocke**, Gustav R., *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973.
- Hollis**, M., 1995, *Introducere în filosofia științelor sociale*, 2001, Ed. Humanitas.

- Humble**, Paul, 2002, *Anti-Art and the Concept of Art*, în *A Companion to Art Theory*, Paul Smith / Carolyn Wilde (Ed.), Blackwell Publishers Ltd.
- Humble**, Paul, 1982, 'Duchamp's readymades: art and anti-art', *British Journal of Aesthetics*.
- Hughes**, Robert, The Decline and Fall of the Avant-Garde, în *Time Magazine*, decembrie 1972.
- Hutcheon**, Linda, 1997, *Politica postmodernismului*, București, Editura Univers.
- Huyssen**, Andreas, 1981, "The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the Seventies", în *New German Critique*, no. 22.
- Ianosi**, Ion, 1980, *Hegel și arta*, Ed. Meridiane, București.
- Inman**, Thomas, 2004, *Ancient Pagan and Modern Christian Symbolism*, Chelephais Press, London.
- Istoria Filosofiei 2**, *Inventarea lumii moderne*, coord. Jacqueline Russ, trad. Valentin Alexandru, Univers Enciclopedic, București, 2000;
- Istoria filosofiei 3**, *Triumful rațiunii*, coord. Jacqueline Russ, trad. Laurian Kerestes, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000;
- Jankélévitch**, Vladimir, 1997, *Paradoxul moralei*, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca.
- Jauss**, Hans Robert, 1982, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones**, Caroline, 1993, "La politique de Greenberg et le discours postmoderniste", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos. 45–46.
- Jones**, Amelia, 1994, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones**, Amelia, 1996, "The 'Sexual Politics' of *The Dinner Party*: A Critical Context", în *Feminist Art History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jones**, Amelia, 1998, "Subjects in Performance: Postmodernism, Subjectivity, and Body Art", în *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Joselit**, David, 2003, *American Art Since 1945*, London: Thames and Hudson
- Julia**, Didier, 1964, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, Paris.
- Jung**, C. G., 1998, *Psihanaliza fenomenelor religioase*, Ed. Aropa, București.
- Kandinsky**, Wassily, 1994, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București.
- Kant**, Immanuel, 1969, *Critica rațiunii pure*, Ed. Științifică, București.
- Kelly**, Mary, 1982, "No Essential Femininity: A Conversation Between Mary Kelly and Paul Smith", *Parachute*, vol. 37, no. 26.
- Kierkegaard**, S., 2001, *Frică și cutremurare*, în G. W. F. Hegel, *Spiritul iudaismului*, Cuvânt introductiv, Ed. Aion, Oradea.
- Krauss**, Rosalind, 1977, "Notes on the Index", *October*, no. 3
- Krauss**, Rosalind, 1986, "The Future of an Illusion." *AA Files*, no. 13.
- Krauss**, Rosalind, 1986, "The Originality of The Avant-Garde", în *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA and London: MIT Press.
- Krauss**, Rosalind & Bois, Yves-Alain, 2000, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books.
- Kroker**, A. & Kroker, M., 1997, *Digital Delirium*, New York: St. Martins.
- Kuhn**, H. & Gilbert, K. E., *A History of Esthetics*, Dover Publications, U. K., 1972.
- Lacan**, Jacques, 1977, "The Signification of the Phallus" în *Ecrits*, New York and London: W.W. Norton.
- Laplanche**, Jean, 1989, *New Foundations of Psychoanalysis*, trad. David Macey, Oxford: Blackwell.
- Le Bihan**, C., 1999, *Marile probleme ale eticii*, Institutul European, Iași.
- Lewis**, Anthony, 1990, "Abroad at Home: Fight the Philistines", în *New York Times*, A 31.
- Lewis**, C. S., 1961, *An Experiment in Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Linker**, Kate, 1985, "Foreword." *Difference – On Representation and Sexuality*, New York: New Museum of Contemporary Art.

- Lippard**, Lucy R., 1973, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger.
- Lotringer**, Sylvère & Cohen, Sande, 2001, *French Theory in America*, New York & London: Routledge.
- Lyotard**, Jean-François, "The Story of Ruth" (1983) and "Sear of Silence" (1991), în *Ruth Francken, Werke*, 1994.
- Lyotard**, Jean-François & Chaput, Thierry, 1985, *Les Immatériaux*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Lyotard**, Jean-François, 1984, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington & Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard**, Jean-François, 1981, "The Work and Writings of Daniel Buren, An Introduction to Philosophy", *Artforum* 19.
- MacIntyre**, A., 1998, *Tratat de morală. După virtute*, Ed. Humanitas, București.
- Mahon**, Alyce, 2005, *Surrealism and the Politics of Eros*, London: Thames and Hudson.
- Marion**, J. L., 1987, *Dio senza essere* (1982), Jaca Book, Milano.
- Maritain**, Jacques, 1920, *Art et Scolastique*, Paris.
- Marx**, Karl, 1972, *Bazele criticii economiei politice*, vol. I, Editura Politică, București.
- Marx**, K., **Engels**, F., *Opere alese în două volume*, ediția a 3-a, vol. 2, 1967, Ed. Politică.
- McWilliam**, Neil, 1993, *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left 1830–1850*, Princeton: Princeton University Press.
- Mèredieu**, Florence de, 2004, *Arta și noile tehnologii*, București, Enciclopedia Rao.
- Meyer**, Laura, 2006, *Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain*, în *A Companion to Contemporary Art*, ed. de Amelia Jones, Blackwell Publishing, USA.
- Meyer**, Ralph, 1969, *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, New York: Thomas Crowell Company.
- Meyer**, Richard, 2002, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in American Art*, New York: Oxford University Press.
- Meyer**, Richard, 2003, "The Jesse Helms Theory of Art", în *October*, no. 104.
- Michaud**, Yves, 1997, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF.
- Micheli**, Mario de, 1968, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București.
- Mirandola**, Pico de la, 1993, *De la dignité de l'homme*, Combas, Ed. de l'Éclat.
- Moore**, G. E., 1997, *Principia ethica*, CEU Press, București.
- Morar**, Vasile, 2003, *Estetica: interpretări și texte*, Ed. Universității din București.
- Moynihan**, Daniel Patrick, 1989, *End of the Marxist Epoch*, în *The New Leader*, vol. 72.
- Munro**, Eleanor, 1982, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon and Schuster.
- Nelkin**, Dorothy, 1996, "The Gene as a Cultural Icon", în *Art Journal* no. 55.
- Nemser**, Cindy, 1974, "The Women Artists' Movement", în *Feminist Art Journal*, no. 2.
- Nitsch**, Hermann & Schwarzkogler, Rudolf, 1970, în *Schwarzkogler 1940-1969*, Viena, Galerie Nächst St. Stephan.
- Nietzsche**, F., 1996, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Humanitas, București.
- Nietzsche**, F., 1982, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche**, F., 1993, *Genealogia moralei*, Ed. Echinocțiu, Cluj.
- O'Grady**, Lorraine, 2003, "Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity", în *The Feminism and Visual Cultural Reader*, ed. Amelia Jones, London and New York: Routledge Press.
- Paolo**, Giovanni II, Lettera apostolica *Duodecimum Saeculum*, 4 decembrie 1987, n. 10, în: *Enchiridion Vaticanum*, vol. 10, Edizioni Dehoniane, Bologna 1989.
- Pascal**, Blaise, 1998, *Pensées*, Ed. New Haven, Yale U. P.
- Pearson**, Rick & Wagner, Paul, 1990, "Senate Votes to Ban AIDS Posters From CTA", în *Chicago Tribune*, C1.

- Perrault, John, 1987, "Earth and Fire: Ana Mendieta's Body of Work", *Ana Mendieta: A Retrospective*, New York: New Museum of Contemporary Art
- Philosophy Then and Now*, Zaine Ridling, Ph. D., Acces Foundation, 2001.
- Piper, David, 1988, *A Dictionary of Art and Artists*, London and Glasgow: Collins.
- Platon, 1986, *Republica*, în Platon, *Opere*, vol. V, Editura științifică și enciclopedică, București.
- Platon, 1983, *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Platon, 1919, *Phaidon* sau *Despre suflet*, București, Tip. Convorbiri Literare.
- Poggioli, Renato, 1968, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Pollock, Griselda, 1977, "What's Wrong With Images of Women", în *Screen Education*, no. 24.
- Pollock, Griselda, 1992, *Avant-Garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, London: Thames and Hudson.
- Pollock, Griselda, 2003, "Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction", în *Vision and Difference*, London: Routledge Classics.
- Proudhon, Pierre-Joseph, 1987, *Principiul artei și destinația ei socială*, Ed. Meridiane, București.
- Prut, Constantin, 2002, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Univers Enciclopedic, București.
- Ralea, M. și Botez, C. I., 1958, *Istoria psihologiei*, Editura Academiei R.P.R., București.
- Rațiu, Dan-Eugen, 2011 *L'artiste: immunité ou responsabilité?* V-e Congrès Méditerranéen d'Esthétique, Carthagène, 4-8 Juillet.
- Raynor, Vivian, 1973, "Jasper Johns", *Artnews*, no. 72.
- Read, Alan, 1996, *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, London: Institute of Contemporary Arts.
- Richter, Hans, 1965, *Dada: Art and Anti-Art*, trans. by David Britt, Thames and Hudson.
- Ricoeur, Paul, 1999, *Conflictul interpretărilor*, trad. Horia Lazăr, Echinoc, Cluj-Napoca.
- Rochlitz, Rainer, 1994, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard.
- Routledge History of Philosophy, 2005, vol. I, *From the Beginning to Plato*, Taylor & Francis-Library.
- Routledge History of Philosophy, 1999, vol. II, *From Aristotle to Augustine*, edited by David Furley, London and New York.
- Sârbu, Tănase, 2005, *Etica: valori și virtuți morale*, Ed. Soc. Academice „Matei Teiu Botez,” Iași.
- Scheler, Max, 1998, *Omul resentimentului*, Ed. Trei, București.
- Schopenhauer, Arthur, 1995, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, II, Ed. Moldova, Iași.
- Schwarz, Arturo, 1969, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson.
- Sedlmayr, Hans, 2001, *Pierderea măsurii*, Ed. Meridiane, București.
- Septuaginta* 4/II, 2007, Colegiul Noua Europă, Polirom: București, Iași.
- Sims, Lowery, 1984, "Body Politics: Hannah Wilke & Kaylynn Sullivan", în *Art and Ideology*, New York: New Museum of Contemporary Art.
- Spărișu, Mihai I., 1997, *Resurecția lui Dionysos*, Ed. Univers, București.
- Squiers, Carol, 1987, "Diversionary (Syn)tactics", *Artnews*, vol. 86, no. 2.
- Stere, Ernest, 1975, *Din istoria doctinelor morale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, vol. I.
- Stil, André, 2001, *Les Pays des Mines d'André Fongeron*, Paris: Cercle d'Art.
- Stryker, S., 1995, Across the Border, în K. High and L. Platt, *Landscapes, Felix*, vol 2, no. 3, 1995.
- Suger, 1946, *Abbot Suger: On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, trad. Erwin Panofsky, Princeton University Press.
- Taylor, Simon, 1993, *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, New York: Whitney Museum of American Art Howard Singerman, 1999, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press.
- The Philosophy of Plotinus*, 1950, Appleton-Century-Crofts, Inc., New York.
- Vianu, Ștefan, 2005, *Metafizica spiritului de la Aristotel la Hegel*, Ed. Humanitas, București.

- Ullis**, Karlis, 1999, *Age Right - Turn Back the Clock with a Proven Antiaging Program*, secțiunea: "Human Thermodynamics", New York: Simon & Schuster.
- Todd**, May, 1995, *The Moral Theory of Poststructuralism*, College Station, PA: Pennsylvania State University Press.
- Vattimo**, Gianni, 1993, *Sfârșitul modernității*, Constanța: Pontica.
- Virilio**, Paul, 1991, *Bunker Archéologie*, Paris: Editions du Demi-Cercle.
- Virilio**, Paul, 2003, *Unknown Quantity (Ce qui arrive)*, Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, London: Thames and Hudson.
- Virilio**, Paul, 2004, *Art and Fear*, trad. Julie Rose, Continuum: London, New York.
- Walsh**, Maria, 2004, "Intervals of Inner Flight: Chantal Ackerman's *New from Home*", în *Screen*, vol. 45, no. 3190.
- Warhol**, Andy, 1975, *On the doseting of Rauschenberg*, în Jonathan Katz, 1992, *Andy Warhol*, New York: Rizzoli.
- Weber**, Max, 1993, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, București, Humanitas.
- Wilding**, Faith, 1977, *By Our Own Hands: The Women Artists' Movement, Southern California, 1970–1976*, Santa Monica, CA.: Double X.
- Wilding**, Faith, 1994, "The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970–75", în Norma Broude & Mary D. Garrard, *Power of Feminist Art*.
- Williams**, Raymond, 1989, *The Politics of the Avant-Garde. Against the New Conformists*, London and New York: Verso.
- Wilson**, Sarah, 1994, "Under the Sign of Sartre", în Frances Morris, *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55*, London: Tate Gallery.
- Wilson**, Sarah, 1997, "Genet, Rembrandt, Derrida", în *Portraiture, Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall, Manchester: Manchester University Press.
- Wolfe**, Tom, 1976, *The Painted Word*, New York, Farrar, Straus, Giroux,
- Wollheim**, Richard, 1987, *Painting as an Art*, London: Thames and Hudson.
- Woodward**, K., 1997, *From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs*, în T. Druckrey, *Electronic Culture*, New York: Aperture.
- Woodward**, Richard, 2004, "Battleground Art: Revisiting the Culture Wars in Cincinnati", în *New York Times*, 5 september, 2004.
- Wulf**, Maurice de, 1950, *Art and Beauty*, St. Louis, B. Herder Co.
- Zavatta**, Sylvie, 1994, *Visite aux armées: Tourismes de guerre/Back to the Front: Tourism of War* (bilingual), Caen: FRAC Basse-Normandie.

Referințe online

- Anstey**, J., *We Sing the Body Electric*: <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/ARTICLES/ebody.html>.
- Dreher**, Thomas, *Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus*, http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html.
- Elsenaar**, A., 1994, *Digital Computer with a Human Face*: <http://www.media-gn.nl/artificial/>.
- Godall**, J., *Ethics and Experiment in Performance*, <http://www.central.com.au/artmed/papers/goodall.html>.
- Institute of Contemporary Arts Amsterdam**, *Totally Wired*, <http://filament.illumina.co.uk/ica/Bulletin/livearts/frankocontext1.html>.
- Machado**, Arlindo, 1998, *Time Capsule* Description, <http://ekac.org/amach.html>.
- Kac**, Eduardo, *Art at the Biobiotic Frontier*: <http://www.ekac.org/apositive.html>.
- Kac**, Eduardo, *Transgenic Art*: <http://www.ekac.org/transgenic.html>.

L'Ombre du Temps, www.jeudepaume.nfrance.com, 2004, Paris: Galeries Nationales du Jeu de Paume.

More, Max, 1998, *Extropian Principles*, What is Extropy? - MaxMore.com.

Musafar, F., *Body Play: State of Grace or Sickness*, <http://www.bodyplay.com/fakir/>.

Nelson, Peggy, *Becoming Animal*, <http://hilobrow.com/2009/12/22/becoming-animal/>.

Weibel, P., 1993 *Ars Statement*, (<http://www.aec.at/fest/fest93e/gene.html>).

Apariții

Andrei Gheorghe Racolța

Sincretism vizual și sonor în ritmurile arhitecturale

Gabriel Kelemen

Arhetipul sferă-vortex. Influențe asupra culturilor umane. Vibrație – formă – simbol

Maria Orosan Telea

Psedosemnificație și hipersemnificație în arta românească

Emil Moldovan

Metaforă plastică și simbol la originile artei românești

Mariana Manea Cîmpeanu

Satul și natura – surse ale creației picturale

Silvia Râncu Trion

Incursiune iconologică asupra icoanei rusești *Maica Domnului a Rugului Aprins*

În lucru

Irina Sava

Etiopatogenia picturii murale în tehnica *a fresco* în nordul Olteniei, secolele XVII-XIX.
Vicii de execuție și repercusiuni

Filip Adrian Petcu

Paradigma icoanei-relicvariu. Structură tipologică în arta eclezială georgiană

Enikő N. Botiş

Artă avangardei românești. Paradigma unei utopii identitare în contextul Europei Centrale și de Sud-Est

