

UNIVERSITATEA DE ARTE ȘI DESIGN DIN CLUJ-NAPOCA

POLITICI DE VALORIFICARE ÎN ARTELE VIZUALE

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC
PROF.UNIV.DR. FLORIN MAXA

DOCTORAND
RIDICHIE CONSTANTIN LAURENȚIU

2010

Teza *Politici de valorificare în artele vizuale* analizează comutarea războiului pe planul semnificațiilor, al contrastelor de concepții și al discreditării subiectelor prin înlocuirea cu însăși performanța lor. Miza acestei teze este o politică a conținutului dintr-o perspectivă a noului. Politica conținutului se derulează în interiorul unor subiecte discreditate ce sunt resuscitate prin noutatea semnificațiilor aduse de artiști. Pentru unele teme, cum ar fi cea a vanitasului, am realizat un studiu istoric al semnificațiilor, datorită absenței acestei tematici din studiile teoretice de specialitate. La celelalte teme accentul cade pe semnificațiile lor în arta contemporană, și mai puțin pe cele istorice. Aceste teme, care fac subiectul acestei teze, discreditate în arta contemporană, au un caracter mai degrabă universal decât particular. Caracterul particular reprezintă o caracteristică spre care s-a îndreptat arta contemporană, de unde și disprețul ei pentru subiectele universale. În ordinea enumerată în teză subiectele sunt: conceptualismul, alternativa, vanitasul, religia și creația. Inventarul temelor discreditate este lăsat deschis spre un studiu continuu.

În primul capitol intitulat *Un conceptualism târziu*, tratăm discreditarea prin arta conceptuală a paradigmelor vizuale și aspectele pe care și le-a însușit arta conceptuală în contemporaneitate. Tot sub umbrela acestui capitol, se analizează metamorfoza în eșec a loviturii date de arta conceptuală statutului de marfă. Încheiem acest capitol prin analiza unor noi politici ale conținutului, parvenite în conceptualismul târziu, raportate la spațiul românesc.

Arta conceptuală a șters din agenda sa comunicarea non-lingvistică, a dat uitării studiile din semiotică ca logocentrismul, care încerca să regăsească în comunicarea non-lingvistică un limbaj. Una dintre manifestările radicale ale acestei tendințe le regăsim în arta contemporană prin „statement” care s-a schimbat în produs artistic. Prin prezența sa ca operă de artă într-o expoziție, statementul continuă o linie conceptuală care exploatează estetic fragmente ce compun structura unei expoziții, evidențiindu-le ca produse estetice. Vidul din galerie, hrana, resturile unui vernisaj, interacțiunea dintre privitori erau

fragmente care condiționau sau participau la un protocol, având un statut de accesoriu.

Venit în consecință ca reacție la formalism, statementul se instaurează în procesul contemporan al expunerii, ca o materializare a unei modalități programatoare, rațională și semnificativă, a cărei urmare s-a soldat cu imaginea mai mult ca bonus. Fiind o cerință a postmodernității, cu scopul ierarhizării valorice a imaginii în peisajul inflațional creat de mijloacele tehnologice, statementul, a ajuns prin apariția sa în mai toate galeriile în cealaltă extremă, cea a semnificației abuzive. De aici și apariția unor simptome ca new-formalism-ul și decontextualizarea imaginilor din text. Opus conceptului de „opera aperta”, prin impunerea unei singure semnificații, statementul raportează formalismul la semnificație într-atât încât a creat indiferență asupra valorii formale și modalităților de materializare în imagine a unui concept. Sub aspectul gradului de valoare estetică, raportate unele la altele, imaginile sunt egale în lumina statementului.

Arta conceptuală nu a anihilat statutul de marfă așa cum se credea. Astăzi, din ce în ce mai mult această artă începe a se comercializa. Despre soluționările și problematicile cumpărării artei conceptuale de către colecționari sunt reprezentative afirmațiile aparținând lui Daniel Burren: „Cum să vinzi o lucrare ce constă, să spunem, într-un punct pe un zid și un mic text care spune că acel punct este centrul universului...Cum ar putea un galerist să vândă asemenea lucruri unui colecționar sau unui muzeu, mai ales dacă ar fi dorit să încheie un acord prin care lucrările acestea să aibă același statut precum picturile sau sculpturile? Poate că este ridicol să vinzi așa ceva; poate că nu este. Dar dacă o faci, te confrunți imediat cu problema autenticității și a expunerii. Una dintre cele mai simple soluții este aceea a certificatului.”¹

Alternativa sub forma succesiunii, tandemului, raportării, inversării, localizării și dispariției sunt subiectele capitolului doi.

¹ Revista *Idea*; Nr. 21, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005, p.153.

Alternativul și oficialul au fost dintodeauna simultane, dar în proporții inegale. Conceptul de alternativ din tematică este luat în ambele sensuri, atât de succesiune, cât și de soluție diferită față de cea existentă deja. Alternativul în artă are diverse chipuri. Istoria ne arată că alternativul inițial este underground, că apoi, odată cu creșterea lui se evaporă, transformându-se în artă oficială. Artă contemporană nu mai cunoaște astăzi o împărțire duală atât de netă. Datorită grupurilor de interese în ceea ce privește promovarea, alternativul s-a spart în diverse fragmente. După succesul alternativului în istorie, majoritatea acestor grupuri își însușesc ca program alternativul. În fond, marea parte a acestor grupuri nu au nici un program alternativ. Ele se aseamănă cu cele oficiale. Sunt alternative până la proba contrarie a succesului. Singurul program sub pseudo-programul alternativ este promovarea pe orice căi. Între aceste așa-zise alternative și oficialități, există un permanent schimb și nu o departajare netă, bazată pe concepții diferite și contradictorii așa cum știm din istoria artelor.

În arta contemporană alternativa a dispărut. Ea a căpatat o formă impură, un amalgam confuz de oficialitate și sine, adică o cvasi-alternativă.

Reprezentarea vizuală a tematicii scheletului este una vastă, în acest capitol tratăm doar reperele esențiale de la perioada Renașterii la arta contemporană.

Până în prezent, o istorie a scheletului în artele vizuale sau o istorie a conștiinței morții la artiști nu s-a realizat. Henri Jeudy în *Corpul ca obiect de artă*, afirmă că ar fi necesară o începere a unei istorii a scheletului în artele vizuale, deoarece materialul imagistic există din abundență în istoria artelor.²

Încercând să facem un scurt documentar fotografic pe tematica scheletului în artele vizuale, am observat la sfârșitul colectării un lucru surprinzător, comparând tratarea acestei tematicii în cele două perioade: modernitate și postmodernitate. Acolo unde ne așteptam să apară cel mai puțin (în Postmodernism, datorită depărtării ei către alte teme), scheletul apare într-o măsură mai mare decât în celelalte perioade și cu o bogăție de sens mai variată.

² Henri Pierre Jeudy; *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong & Book, București, 1998, p. 185.

Ne-am fi așteptat ca această tematică să aibă o preponderanță mai mare în Baroc, Romantism, Modernismul de vârf și mai puțin în Postmodernism, care, este acaparat de o latură rațională, socială, politică și mai puțin de una psihologică.

Reminiscente religioase în arta postmodernă (cap. 4) tratează tematica religiei în arta vizuală, evitând perioada sa de apogeu, din considerentele unei tratări prea abundente. Accentul cade pe involuția acestei tematici, exteriorizată prin aparițiile sale presărate în arta postmodernă și pe detectarea unor perspective originale în tratarea subiectului religios. Tot în acest capitol este adusă în discuție folosirea tematicii religiei de către artiști, din motivele promovării prin intermediul scandalului provocat.

Aspecte ale creației postmoderne ca: lipsa măiestriei, procesul său rațional clar-vizionar, consecințele ready-made-ului și anume creația timpului liber, dispariția eului, radiografia creației avangardiste, importanța datării obiectului de artă, depășirea originalității prin copy&paste, pictura după fotografie, duplicitatea, efemeritatea versus documentarul, fac obiectivul ultimului capitol care se interesează de creația ca subiect. Pe scurt, ultimul capitol mizează pe modalități de creație în postmodernism și pe consecințele lor.

Tratatele de artă din istorie aveau accentul pus în special pe partea tehnică a realizării. Odată cu Duchamp, prin ready-made, măiestria artistului primește o lovitură grea, fatală chiar. Leonardo da Vinci și Duchamp sunt două personalități sugestive prin contribuțiile aduse criteriilor de valorificare: primul le desăvârșește, iar celălalt dă naștere schimbării radicale. Dincolo de diferența substanțială dintre cei doi, se întâlnesc trăsături asemănătoare sub aspectul raționalizării procesului de creație, bazat pe idee, clarviziune a finalității operei și conștientizare a întregului proces de creație încă din start. Pentru ei, creația nu este un traseu cu aventuri, cu necunoscute, care se limpezește în timpul procesului creativ, așa cum se întâmplă în traseul de creație al unei opere abstracte.

Timpul liber al artistului se produce prin optarea pentru o producție artistică restrânsă sau prin eliminarea manualității. Procedul duchampian instigă la un respiro rațional într-un modernism pierdut în meandrele subiectivității. Nu se mai pune accentul pe anumite problematici ale realizării tehnice a unei lucrări de artă, așa cum putem observa în *Tratatul de pictură* marca da Vinci, ci pe problematizările extra-tehnice ale produsului artistic.

Studiile istorice se focalizează cu precizie asupra datei făcută responsabilă pentru originalitatea operei de artă. Această analiză este necesară când se poate constata la distanțe foarte mici asemănări între opere de artă și când valorificarea se face după criteriile noului. De cele mai multe ori, din coincidență, în perioada modernă de vârf artiștii creează noul concomitent sau la distanțe foarte scurte de timp. Un exemplu este polemica între Benjamin H.D. Buchloh și Joseph Kosuth, în cadrul artei conceptuale, pe baza datării lucrării *Proto-Investigation*.

Coincidența operelor dintre doi artiști în contextul de astăzi dă câștig de cauză celui care are deschidere pe o platformă cunoscută (grupări artistice, galerii, muzee, reviste etc.). Acest lucru se datorează și faptului că există într-un asemenea context mai multe mărturii în ceea ce privește datarea operei de artă.

Una dintre mizele Postmodernismului a constat în provocarea pe care a creat-o prejudecata modernistă de sorginte romantică, cum că, în artă, ideologiile creează pseudo-arta sau mediocritatea. Postmodernismul a încercat contrariul cu scopul evadării din nouitate. Pentru a-și crea o identitate față de modernism, s-a apelat la copy&paste, construindu-se prin preluarea ad litteram a ideologiilor sau operelor de artă, cu scopul tămăduirii de paranoia originalității moderniste. Artista Sherie Levine fotografiază lucrările artiștilor moderni, reușind parțial să dea o soluție la paradoxul postmodern prin depășirea noului ca și criteriu de valorificare. Paradoxul postmodern a luat naștere din încercarea negării sau exacerbarea diferenței față de modernism. A te diferenția de modernism prin negare înseamnă a-l continua în esența sa binecunoscută. Prin extensie la artă, putem afirma că paradoxul postmodernității este cel care îi

crează nota de diferență față de epocile precedente: „dacă paradoxul era intolerabil în știința clasică și modernă, postmodernitatea își găsește în el însăși forța argumentării.”³

Soluția postmodernismului ar putea emerge la o dezvoltare în care artiștii contemporani să se copieze asumat. Pseudo-soluțiile găsite în arta vizuală la paradoxul postmodern sunt în număr mic, întrucât modalitatea copy&paste a căzut în desuetudine. Nu este și cazul esenței ce transpare din modalitatea de creație prin copy&paste și anume inversarea, care din câte se poate constata, devine un truc ce a intrat în centrul atenției multor artiști conceptuali. Inversarea nu este decât o altă modalitate de a fi diferit. Diferitul este un criteriu inevitabil, nesoluționabil pentru postmoderni, așa încât am putea afirma că astăzi cu toții suntem academici. În arta contemporană impresia este că ne bazăm în continuare pe criteriul modernist al depășirii, pe un slalom printre reperele istorice, continuăm avangarda, neo-avangarda ca performanță prin soluția verbului „a copia” în semnificația lui Krauss pentru care acest mod de creație „[...] înseamnă nu doar imitație, ci și invenție. Această idee a fost ilustrată prin analogia cu jocul <<telefonul fără fir>>, care face ca un mesaj transmis de la o persoană la alta să fie transformat în ceva cu totul nou tocmai prin intermediul ritului de transmitere [...]”⁴

La sfârșitul acestui rezumat, structurat pe scurte prefațe ale fiecărui capitol, sprijinite de câteva exemple sugestive din teză, afirmăm că nu s-a dorit o jalonare printre teme care și-au pierdut forța de noutate. Această jalonare, chiar dacă este un mod de creație în atingerea noului, considerăm ca are o doză de superficialitate, de lucru început și nefinalizat. Tot modernismul de vârf lasă această impresie de subiecte noi dar nefinalizate, în schimb, postmodernismul lasă impresia reluării acestor subiecte și a finalizării lor, creându-și noutatea tocmai printr-o aprofundare a subiectelor din perspectiva performanței. Acest

³ Mircea Cărtărescu; *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 38.

⁴ Dan Rațiu; *Disputa Modernism – Postmodernism*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2001, p. 156.

aspect a fost urmărit în traseul tezei, chiar dacă în unele locuri ne-am abătut pentru analizarea și clarificarea unor laturi ce au intervenit pe parcurs.

