

ESTETICĂ

ARTA CA FILTRU. SIMPLE OBIECTE CA ARTĂ, ARTA CA SIMPLU OBIECT

MANUEL COJOCARU

Art as a filter. Simple objects as art, art as a simple object. This paper seeks to bring a new perspective on the discussion about what is and what is not a piece of art by introducing the notion of “perceptual filter” (or just filter). My main interest in this discourse is to examine the case of objects and certain gestures (when talking about performance art) that under certain circumstances are considered to be of more value than “simple objects,” – but only if the person looking at them is in the possession of a compatible “filter”.

Keywords: conceptual art; meaning; ontology; aura; statement; symbol; filter.

„Ceea ce un om vede depinde atât de obiectul la care se uită, cât și de ceea ce experiențele sale vizual-conceptuale precedente l-au învățat să vadă.”

(Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1970)

În *Transfigurarea locului comun*, Arthur Danto – încercând să găsească un punct comun tuturor obiectelor de artă – elimină posibilitatea ca arta să fie pur și simplu expresia unor sentimente personale, deoarece, dacă am accepta ipoteza conform căreia arta este expresia unor trăiri, emoții, sentimente, ar trebui să catalogăm și grimasele sau plânsul drept „artă”. Danto concluzionează că, „în măsura în care simpla ocurență interioară a unui sentiment nu permite distingerea între lucrările de artă și hohotele de plâns, se poate aprecia, în consecință, că va trebui să căutăm alt semn distinctiv exterior”¹. Ei bine, dacă inversăm procesul analizei, ne putem întreba dacă un obiect artistic poartă cu necesitate în sine o emoție – sau, în fine, dacă e necesar ca artistul să fi intenționat să transmită o emoție. Însă, după cum știm, de cele mai multe ori, între intenția artistului și recepția privitorului se află o mare prăpastie, constituită de prejudecățile culturale ale privitorului, precum și de elemente de asocieri afective pe care acesta le-a făcut, corelând cu anumite stări emoționale unele forme, culori, imagini sau tipologii. Știm, de pildă, că o formă

¹ Arthur C. Danto, *Transfigurarea locului comun*, trad. Vlad Morariu, Ed. Idea Design & Print, Cluj 2012, p. 22.

banală precum triunghiul l-a făcut pe Kandinski să exclame: „Un triunghi de mari dimensiuni, divizat în părți inegale, cu porțiunea cea mai ascuțită îndreptată în sus – iată o schemă exactă a vieții spirituale”². Același banal triunghi poate avea însă o funcție pur decorativă într-un tablou aflat într-o cafenea. Am putea spune, atunci, că distincția decorativ-conceptual are sens doar într-un cadru restrâns, prin prisma unei culturi, a unei emoții sau a unui filtru interpretativ. Termenul de „filtru” se cuvine înțeles atât ca filtru personal (limitări biologice și psihologice), cât și ca filtru colectiv (convenții sociale raportate la sisteme arhivate de interpretări) care ne *determină* să oferim o interpretare (sens) obiectelor (de artă) pe care le vedem, fapt ce va influența ulterior modul în care diferențiem „arta” de „nonartă”³. Astfel, un obiect de artă servește drept un mecanism de declanșare a anumitor stări emoționale, stări ce pot varia drastic de la un individ la altul, în funcție de experiențele indivizilor și de emoțiile atașate amintirilor pe care aceștia le au. În acest sens, arta este similară unui test Rorschach, unde fiecare individ își proiectează, așa-zicând, sinele în formele, culorile și imaginile pictate pe pânză.

Și totuși, cum distingem așa-zisa „artă decorativă” de arta „mai profundă”, „cu sens”, ce s-ar presupune că este „despre ceva”, că ne transmite un înțeles, un mesaj, o stare sau o emoție (sau, în fine, cum distingem între artă și non-artă)? Asemenea demersului din *Transfigurarea locului comun*, cred că, pentru a putea avea o discuție despre ce este arta, e nevoie să comparăm obiecte sau gesturi artistice cu obiecte sau gesturi identice, dar care nu au statut de artă. Or, după cum afirma Theodor W. Adorno, în *Teoria estetică*, arta „se determină în raport cu ceea ce ea nu este”⁴. În ceea ce mă privește, voi înainta în acest demers utilizând conceptul deja introdus de „filtru”, ce joacă un rol esențial în depistarea, dar și proiectarea sensului în/din obiectele și gesturile artistice și non-artistice. Or, intuiția ne-ar îndemna să considerăm în acest punct distincția artă/non-artă drept un nonsens – sau cel puțin ar trebui să observăm că „s-a estompat” granița dintre artă

² Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, București, 1994, p. 22.

³ Amintesc, cu această ocazie, expoziția *The responsive eye* din 1965, ce a avut loc la Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), având ca temă centrală iluzia optică. Tablourile erau pictate de așa manieră încât ceea ce privitorul percepea depindea de unghiul din care acesta privea. Desigur, au existat diverse reacții în ceea ce privește această expoziție, criticii întrebându-se dacă asemenea iluzii optice pot să capete statutul de artă sau nu. Se poate spune că oamenii care au adoptat acest filtru „și-au pus pe nas ochelarii” cu ajutorul cărora vor identifica în viitor presupuse obiecte (de artă) similare. Referința – adică obiectele pe care aceștia le-au văzut în galerie în ziua vernisajului – a fost asociată cuvântului „artă”, iar pe baza acestui „botez”, în urma căruia o clasă de obiecte a fost asociată cuvântului „artă”, privitorul a căpătat un nou filtru. Or, în cazul omului care s-a plasat în paradigma artei-ca-iluzie-vizuală, ne putem aștepta ca acesta să proiecteze ulterior un sens în obiectele întâlnite întâmplător pe stradă (dacă acestea au proprietăți similare cu cele văzute în cadrul expoziției și starea afectivă este una propice) și, implicit, să resimtă emoții similare cu cele resimțite în galerie.

⁴ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, trad. Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Corbea, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 8.

și non-artă. „Aura operei de artă nu se mai găsește în lumea din fundal reprezentată de către operă – spune Nicolas Bourriaud, în *Estetica relațională* – nici în forma însăși, ci în fața sa, în mijlocul formei colective temporare pe care ea o produce expunându-se”⁵. Ulterior, teoreticianul francez completează: „sensul este produsul unei interacțiuni între artist și privitor, și nu un fapt autoritar [...] A nu resimți nimic înseamnă a nu depune suficient efort”⁶. Bourriaud ne face, astfel, să ne întrebăm dacă nu cumva faptul de a găsi un sens artistic se rezumă la „a depune suficient efort” sau la a ne concentra atenția într-un mod special asupra anumitor obiecte sau gesturi (în cazul în care vorbim despre *performance art*), cu precizarea că atenția ne poate fi captată și de obiecte pe care nimeni nu le consideră artistice (deci nu posedă o „aură socială”). În contextul acesta, mi se pare relevantă observația lui Rudolf Arnheim despre interesul psihologilor pentru artă: „pe psihologi îi interesează adesea activitățile artistice numai ca instrument de explorare a personalității umane, ca și cum arta s-ar deosebi prea puțin de o pată Rorschach sau de răspunsurile la un chestionar”⁷. În ceea ce mă privește, nu consider deloc nepotrivită comparația obiectelor de artă cu testul Rorschach.

Sensul unui tablou (deși sintagma nu mi se pare pe deplin adecvată, având în vedere demersul argumentativ de până acum) nu e „pictat” de către pictor, ci doar tabloul ca atare este pictat. Sintagma „sensul tabloului” (sau, în fine, sensul unui obiect de artă) ar trebui, poate, resemnificată, pentru a trimite la ceva mult mai elaborat decât un sens pe care respectivul obiect l-ar purta *in sine*: sensul colectiv (un fel de „aură”) atribuit tabloului, precum și sensul pe care indivizii îl vor proiecta fiecare în parte în obiect, determinați fiind atât de experiențele vizuale precedente (*filtru*), cât și de dorințele sau frustrările pe care le au.

Am putea cuprinde, astfel, întreg procesul „depistării” sensului pe care îl comportă obiectele de artă între două limite: a depune un efort suficient de mare pentru a găsi un sens profund chiar și celor mai banale forme (dar acest lucru ar însemna, în cele mai multe cazuri, să speculăm, limitați în mod evident de filtrele de care dispunem), sau a dezarma în fața unor asocieri între formă și sens, în momentul când forma respectivă nu pare să fie un „suport” suficient de bun pentru sensul pe care s-ar presupune că îl „poartă” (un caz ipotetic e prezentat de Danto, în care cineva numește o lucrare ce reprezintă câteva mere „Buna Vestire”). Evident, și în această situație s-ar putea aduce o critică: oare tot ceea ce ar trebui să facem este să consultăm *statement*-ul (declarația) artistului sau al curatorului? Dar acest lucru ne-ar obliga să acceptăm automat orice asociere între un obiect, un gest sau o pată de culoare și sensul ei. Realmente, în acest caz ar trebui să ne acceptăm vina: nu am depus suficient efort.

⁵ Nicolas Bourriaud, *Estetica relațională. Postproducție*, trad. Cristian Nae, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2007 p. 47.

⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁷ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, trad. Florin Ionescu, Ed. Polirom, Iași, 2011, p. 13.

E drept, Danto precizează că ne schimbăm atitudinea față de un lucru despre care nu știam că e considerat artistic, atunci când aflăm că e artistic, recunoscând ulterior că aceste schimbări au un caracter „instituțional” și social. Dar acest caracter instituțional ne poate, de asemenea, păcăli: în decembrie 2015, o femeie a fost înjunghiată în Miami (*Miami Beach Convention Center*), în cadrul târgului de artă *Art Basel*. Vizitatorii expoziției o priveau detașați, crezând că sunt martorii unui *performance*. Un caz similar s-a petrecut în mai 2016, în San Francisco (*San Francisco Museum of Modern Art*), când un tânăr de 17 ani a pus pe jos o pereche de ochelari, păcălindu-i pe vizitatori că au de-a face cu un obiect de artă. Aceste două cazuri cred că ilustrează foarte bine efectele filtrelor asupra modului în care clasificăm lucrurile în „artă” și „non-artă”: experiențele precedente i-au educat („setat”) pe oameni să reacționeze într-un mod anume când întâlnesc obiecte (insolite) în muzee de artă contemporană. Problema însă este unde trasăm limita: am putea spune că obiectele „își revelează sensul” dacă suntem atenți la relațiile dintre ele, dar acest lucru ne-ar face să ne afundăm și mai mult în aporie.

Să ne imaginăm, de pildă, că ne aflăm într-o galerie de artă contemporană, iar tema expoziției este pesimismul, nihilismul și senzația de anxietate. În interiorul camerei, deasupra ușii, vedem semnul „Exit” (ieșire), care se află în orice instituție publică, pentru a ghida indivizii spre ieșire. Dacă analizăm relația dintre obiecte, „depistând” astfel sensul lor, am putea include și acel semn în schema conceptuală, crezând că este vorba despre un simbol subtil al unei „uși prin care să scăpăm”, un remediu pentru anxietate („exit” interpretat ca ieșire sau scăpare din starea de anxietate). Problema adoptării limbajului artistului, în acest caz, ar putea fi incertitudinea privitoare la limitele aplicării limbajului artistului chiar în interiorul cadrului instituțional. De altfel, cred că putem conchide că filtrele personale și colective „nu țin mereu cont” de delimitări spațiale sau temporale. Nu știm exact care e limita aplicării limbajului artistic; îl putem deopotrivă aplica greșit într-un context potrivit sau îl putem aplica greșit într-un context greșit⁸ – aceasta presupunând că există „greșit” și „corect” atunci când vorbim despre aplicarea filtrului sau interpretarea sensului obiectelor (de artă). De asemenea, ne putem imagina ce s-ar întâmpla dacă, în cadrul aceleiași expoziții, semnul „exit” ar lipsi dintr-un motiv ce nu are deloc de-a face cu intenția artistului. O banală neglijență a administratorului galeriei ar putea fi interpretată ca „gest artistic” sau ca instalație ce are un efect și un sens tocmai prin faptul că semnul „exit” lipsește. În cazul acesta, presupusa instalație artistică ar fi tocmai lipsa obiectului – adică nimicul –, care ne-ar duce cu gândul la faptul că nu există nicio cale de ieșire din starea de angoasă.

Pentru a complica lucrurile – continuând, totodată, discuția despre consultarea *statement*-ului –, voi readuce în discuție exemplul oferit de Arthur Danto, în care un individ numește o pictură reprezentând câteva mere „Buna Vestire”. Or, chiar

⁸ Adică, într-un cadru „profan”, în care simplele obiecte „devin” artă doar datorită filtrului individului.

dacă la prima vedere ni se pare că artistul abuzează de libertatea de a asocia anumitor forme un înțeles, mă întreb dacă nu cumva indignarea aceasta nu pornește tot dintr-o limitare a unui filtru. De pildă, în mitologia scandinavă, zeița Iðunn (Idunna) deține merele tinereții, care sunt indispensabile zeilor pentru a nu îmbătrâni. Acest simbolism vital al merelor (dacă depunem suficient efort), corelat cu povestea Bunei Vestiri, s-ar putea să ofere un filtru care să faciliteze asocierea respectivului tablou cu sensul Bunei Vestiri (chiar dacă asocierea dintre simbolismul scandinav și creștinism este forțată). Noul Testament (mai cu seamă vestea nașterii Mântuitorului) poate fi văzut (de către artist) drept o nouă șansă, o „revitalizare a spiritului” (simbolizată prin mere), fapt precizat explicit în *statement*. Desigur, comunități diferite încarcă mărunțelul cu sensuri diferite, existând posibilitatea ca o anumită comunitate să asocieze mărunțelului ideea de divin sau de (re)naștere. Așadar, ne-am putea imagina un grup format din indivizi ce aparțin comunității amintite mai devreme, care vizitează un muzeu de artă în care este expus acest tablou. În momentul când aceștia s-ar opri în dreptul tabloului, nu ar considera „forțată” asocierea respectivă – *i.e.* nu ar depune un efort în vederea înțelegerii asocierii dintre formă și sensul propus. Obiectul ar putea să capete „aură”, chiar dacă doar pentru câteva minute, timp în care grupul respectiv – datorită filtrului de care dispune – ar considera că se uită la un obiect artistic veritabil. Cazul acesta scoate în evidență încă un lucru: filtrul poate să fie o limitare, dar și o poartă spre o nouă lume plină de sens.

Un răspuns simplu adus scepticului care ne-ar întreba de ce nu consultăm *statement*-ul ar putea viza cazurile în care, din diverse motive, nu putem ști ce intenție a avut artistul atunci când a pictat un tablou într-o singură culoare sau când a expus un obiect de artă *readymade*. Ne putem imagina cazul în care un artist pregătește o expoziție, dar păstrează secret *statement*-ul până în ziua vernisajului. În drumul său spre galerie, artistul moare în urma unui tragic accident rutier, și având în vedere faptul că nu a existat nicio variantă scrisă a *statement*-ului (artistul nu voia să aibă nimeni acces la el), intenția autorului nu mai este o piesă componentă a sensului obiectelor de artă din expoziție. Dacă, în ciuda tragicului eveniment, vernisajul ar mai avea totuși loc, am asista la un experiment interesant: vizitatorii expoziției, nemaiputând să consulte *statement*-ul, ar fi nevoiți să apeleze la filtrele de care dispun. Sensul s-ar produce la intersecția dintre filtrele privitorilor și obiectele (de artă) expuse. Or, în sensul acesta putem face o paralelă între artă și testul psihologic Rorschach: sensul proiectat de privitor în obiectele expuse este suma suferințelor, dorințelor, nevoilor acestuia, ce sunt asociate unor forme prin intermediul unui filtru (*e.g.* dacă un individ privește la o pânză neagră, el poate să proiecteze un sens morbid doar dacă dispune de filtrul care asociază culoarea neagră cu moartea; în cazul în care asociază negrul cu un sentiment de bucurie, în mod evident nu va proiecta un sens morbid în respectivul obiect).

În 14 martie 2015, la Brisbane, într-un interviu luat de David Stratton, regizorul David Lynch a răspuns unor întrebări legate de filmele sale. Atunci când

Stratton l-a rugat pe Lynch să dezvolte ideea din spatele filmului *Inland Empire* (2006), răspunsul acestuia a fost unul simplu: filmul e ceva ce trebuie luat ca atare⁹. Comparând filmul cu o carte, i-a atras interlocutorului atenția asupra unui fapt: autorul cărții poate să fie mort, așadar nu-l putem întreba ce intenție a avut atunci când a scris cartea, iar aceeași raportare trebuie să o avem și atunci când privim un film (conform lui Lynch) – să nu încercăm să găsim un sens raportându-ne la intenția autorului. Or, pentru Lynch, faptul de a avea interpretări diferite asupra artei sale este ceva perfect normal, el chiar încurajând acest lucru. Putem, atunci, să înțelegem de ce anumiți critici de film sau psihanalisti oferă o interpretare originală anumitor filme, asumându-și riscul de a propune o interpretare îndepărtată de viziunea sau intenția artistului creator. Un documentar precum *The pervert's guide to cinema* (2006), în care Slavoj Žižek aplică idei lacaniene pentru a interpreta diverse scene din filme celebre, poate constitui un exercițiu binevenit în cazul anumitor filme unde intenția celor care le-au făcut este necunoscută, însă rămâne să ne întrebăm ce se întâmplă în cazul în care interpretarea psihanalitică este extrem de îndepărtată de ceea ce scena „în sine” simbolizează (mă refer la intenția autorului, arhivată ca limbaj plastic sau simbol într-un sistem interpretativ, în cadrul unei anumite culturi). Altfel spus, ne putem întreba dacă ar fi greșit să oferim o interpretare unei scene care, de fapt, nu trimitea la nimic mai mult decât o simplă acțiune (similar exemplului oferit de Hegel, în care înțelepții proiectează un sens acolo unde nu este, de fapt, nici unul). Dacă subscriem la teoria filtrului, în mod normal am spune că ceea ce Slavoj Žižek face în documentarul său nu este greșit, atâta timp cât miza exercițiului nu e de a încerca să „descopere un sens ascuns” sau să ne explice „ce a vrut să zică autorul”, ci, mai degrabă, de a aplica unor imagini un filtru. În fine, comparând acum cazul imaginat de mine mai devreme cu viziunea lui David Lynch, am putea spune că nici măcar nu era „necesar” ca artistul din exemplul imaginar să moară, pentru a produce confuzie în rândul publicului: tot ceea ce trebuia să facă acesta era să refuze să ofere vreo explicație cu privire la ceea ce avea să expună în galerie. Sau, pentru a complica exemplul, ar fi mai interesant să ne gândim că artistul nu numai că ar refuza să ofere vreo explicație, dar nici nu ar da vreun indiciu pentru a delimita „simplele obiecte” de arta sa, forțându-i astfel pe vizitatori să facă ei înșiși selecția obiectelor artistice față de cele non-artistice, prin prisma filtrelor, emoțiilor de moment și a asocierilor psihoafective¹⁰. Astfel, proiectarea emoțiilor în obiectele de artă ne spune, mai degrabă, ceva despre privitor, decât ne spune despre artist.

⁹ *David Lynch In Conversation*, presented by QAGOMA in association with QPAC, disponibil la: <https://www.youtube.com/watch?v=jGd6lnYTTY8>, minut 44:33.

¹⁰ Dacă, inițial, privitorul nu va ști la ce să se uite, ulterior va aplica filtre pentru a identifica obiecte (cu potențial) artistic. Dar selecția sa, ce va împărți obiectele din sală în „obiecte de artă” și „simple obiecte”, se va face pe baza unor „prejudecăți” induse de filtre, adică prin asociere cu obiecte (considerate) artistice, văzute anterior.

Continuând discuția pe baza exemplului imaginar de mai sus, problema nu ar fi doar cea a sensului obiectelor de artă, ci chiar a obiectelor în sine, adică a „limitelor” obiectelor de artă. În *Transfigurarea locului comun*, Arthur Danto aduce în discuție cazul unei statui de bronz reprezentând o pisică, obiect plasat în incinta Universității Columbia. Statuia este legată cu un lanț de balustrada de metal, presupusul motiv fiind acela de a preveni furtul. În fond, problema ar fi aceea de a defini „limitele” obiectului de artă: avem de-a face cu o statuie reprezentând o pisică sau putem considera lanțul ca fiind parte din obiectul artistic? Mai departe, după cum observă Danto, dacă acceptăm că lanțul este o parte a operei de artă, trebuie să includem și balustrada? „Bineînțeles, ceea ce noi considerăm drept regiune a realității ar putea constitui o parte a lucrării, care este acum o sculptură a unei pisici-înlanțuite-de-o-balustradă-din-fier, deși, în momentul când îi permitem *balustradei* să fie parte a lucrării, ne putem întreba unde se poate sfârși lucrarea. Ea riscă să devină o groapă de nisip metafizică, înghițind întreg universul”¹¹. Ulterior, Danto punctează: „Intuiția ne spune că există două lucruri aici, frontiera situându-se acolo unde o plasează simțul comun”¹². Dar discuția se complică în cazul celeilalte lucrări amintite de Danto, o lucrare a lui Richard Serra numită *Corner-Piece* (Lucrare-de-colt), expusă la Muzeul de Artă Modernă în iunie 1979. Lucrarea consta dintr-o bară de metal care era sprijinită de doi pereți. Întrebarea pe care o adresează Danto pare de bun simț: pereții care susțin bara de metal fac sau nu parte din lucrare? În mod evident, dacă pereții nu ar fi existat, instalația nu ar fi fost posibilă, numai că acest lucru ar solicita ca fiecare artist să vină cu proprii săi pereți, dacă vrea să expună. Acest lucru ne afundă din nou în „groapa de nisip metafizică”, deoarece, în mod evident, pereții galeriei depind de întreaga clădire ș.a.m.d. Or, în cazul imaginar evocat mai devreme, ne putem aștepta ca, în ziua vernisajului, oamenii să privească „simple obiecte” din galerie crezând că sunt instalații artistice. Nu încapem îndoială că ar exista dispute de acest gen, în funcție de filtrele care îi determină pe oameni să proiecteze sens în anumite obiecte, în timp ce le consideră pe altele drept „simple obiecte”. Aplicând ipoteza de lucru la exemplul oferit de Danto, ne putem întreba dacă nu s-ar cuveni să formulăm problema „limitelor” operei de artă într-un mod diferit: limita să fie definită de „simplele obiecte” (lanțul, balustrada din fier), obiecte care însă „contaminează” presupusul obiect de artă, distrugându-i aura. Acest fapt ne-ar afunda într-o „groapă de nisip metafizică” ce desacralizează, practic, toate operele de artă. Problema ar ține, mai curând, de faptul că asumăm acea statuie ca fiind un obiect artistic „în sine”. O alternativă ar fi să pornim din alt punct, considerând *toate* obiectele drept „simple obiecte”, ceea ce le-ar conferi aura artistică fiind atunci filtrul și consensul social: în acest caz, aura nu ar fi proprie obiectului, ci, mai degrabă, privitorilor.

¹¹ A. Danto, *op. cit.*, p. 140.

¹² *Ibidem*.

În măsura în care comunități diferite au o ontologie diferită sau filtre diferite, ele se vor raporta în mod diferit la obiectele pe care le întâlnesc (o ontologie diferită ar putea chiar să elimine noțiunea de „obiect”), considerându-le artistice sau nu, dându-le un sens sau nu. În felul acesta, distincția obiect artistic – „simplu obiect” pare că nu-și mai are rostul. Toate obiectele sunt „simple obiecte”. Aura presupuselor obiecte de artă nu este un atribut al obiectelor, ci, mai degrabă, o chestiune ce ține de filtrul individului (*i.e.* aura se află doar în mintea privitorului).

Un aspect crucial în ceea ce privește distincția artă/non-artă (la fel ca în cazul distincției artă „de calitate”/artă „ieftină”) este stilul. Aș aminti, în acest sens, o remarcă a lui Rudolf Arnheim, din *Arta și percepția vizuală*: „Într-o operă de artă matură toate lucrurile par să semene între ele. Cerul, marea, pământul, copacii și oamenii încep să arate de parcă ar fi făcuți din aceeași substanță, ceea ce nu falsifică natura nici unuia dintre ele, dar recrează totul prin forța unificatoare a unui mare artist. Fiecare mare artist dă naștere unui univers nou, în care obiectele familiare apar așa cum nimeni altul nu le-a mai văzut vreodată”¹³. Acest lucru ne poate duce cu gândul la numeroasele aplicații și programe de modificat pozele, atât de folosite în ziua de azi. Dacă același copac ar fi pictat de Van Gogh, Hokusai sau Rembrandt, am avea versiuni diferite ale aceleiași imagini, asemenea unei poze prelucrate digital care capătă, pe rând, filtrul alb-negru, sepia sau prisma (ce ne poate duce cu gândul la o pictură cubistă). În fine, putem chiar susține că stilul în pictură este analog filtrelor digitale din aplicațiile pe care le găsim în orice *smartphone* – sau filtrelor din programele de prelucrare digitală a pozelor. Acest mod de a privi diferitele stiluri de pictură este opus concepției multor critici de artă, ce consideră că saltul de la un stil la altul este un progres – sau, din contră, că stilul a degenerat în timp. Mai degrabă, consider că ar trebui să privim stilurile drept alternative sau posibile interpretări ale aceleiași teme. Van Gogh nu este „mai bun” decât Jean-Michel Basquiat, Picasso, Hokusai sau Malevici, din simplul motiv că nu știm ce înseamnă „mai bun”. Putem avea în vedere diverși factori care să constituie criteriul pe baza căruia să construim o scară ierarhică. Evident, dacă am valorifica abilitatea artistului de a imita realitatea, am considera că hiperrealismul este stilul superior, dacă am valorifica picturile realizate „cu nerv”, din inerție, am considera că tablourile lui Jean-Michel Basquiat sunt „mai bune” decât lucrările lui Rafael Sanzio, dacă am considera că arta trebuie să fie ironică, (în mod ironic) am considera dadaismul drept apogeul artei ș.a.m.d.

Un alt aspect pe care pare că l-am trecut cu vederea în discuția despre artă și non-artă este prejudecata noastră cu privire la pânze întinse pe un cadru de lemn: le considerăm automat tablouri. Dacă în cazul artei *readymade* sau a instalațiilor ne este uneori greu să depistăm o aură, în cazul tablourilor se pornește, adesea, de la presupuziția că avem de-a face cu un obiect de artă. Așadar, parafrazându-l pe Danto, care avertiza că „nu tot ceea ce este atins de un artist se transformă în

¹³ R. Arnheim, *op. cit.*, p. 68.

artă”¹⁴, mă întreb dacă nu cumva am putea completa această afirmație spunând că nu tot ceea ce este compus dintr-un cadru de lemn și o pânză (pictată) este artă. Dacă ne gândim că într-o galerie de artă se află atât „simple obiecte”, cât și „obiecte artistice”, putem spune că suprafața pânzei poate să reprezinte atât un cadru de manifestare a artei, cât și un „simplu obiect”? Numai că, atâta vreme cât la intrarea în galerie, deasupra ușii, scrie „galerie de artă”, ne vom aștepta să vedem înăuntru obiecte de artă – adică să vedem simple obiecte în care să proiectăm un sens. Or, prejudecata populară cu privire la tablouri este într-atât de puternic înrădăcinată, încât simplul fapt de a vedea o pânză ne va trimite cu gândul la artă; fapt ce nu se întâmplă atunci când mergem la toaletă și vedem un pisoar sau atunci când vedem o lopată pentru îndepărtat zăpada¹⁵.

La urma urmei, dacă ne întoarcem la exemplul imaginar oferit mai sus și ne gândim că în acea galerie ar fi rămas niște pânze albe pe pereți, uitate de curator, iar expoziția artistului ar fi constat într-o lopată, greblă sau mătură sprijinite într-un colț, ne-am putea aștepta ca „obiectul artistic” să fie ignorat total, în timp ce pânzele albe („simple obiecte”) uitate de curator să fie admirate de vizitatori. De altfel, putem afirma că, în general, și curatorul este „vinovat” pentru modul în care privitorul va interpreta sensul obiectelor (artistice) din galerie. Dacă suntem de acord cu Marcel Duchamp, atunci când acesta spunea că actul de a alege e suficient pentru a vorbi despre un proces artistic, nu e greu să corelăm acest fapt cu munca depusă de curator pentru a organiza o expoziție, întrebându-ne dacă nu cumva curatorul este la rândul său un artist (la mâna doua), (re)construind, prin munca sa, o lume fenomenologică. Deoarece, așa cum am încercat să argumentez până acum, distincția „simple obiecte”/„obiecte de artă” riscă să nu mai aibă sens (sau, în orice caz, distincția nu mai pare atât de tranșantă), consider că nu ar fi greșit dacă am propune un exercițiu, cu trimitere la conceptul de ustensil (*Zeug*), folosit de Martin Heidegger, în *Ființă și timp*: „Un ustensil singur, riguros vorbind, nu «este» niciodată. Ființei ustensilului îi aparține întotdeauna un ansamblu ustensilic, înăuntrul căruia acest ustensil poate să fie ceea ce el este”¹⁶. Ne putem, atunci, întreba dacă munca unui curator nu implică reconfigurarea spațiului ustensilic din galerie, ce poate avea ca urmare fie facilitarea înțelegerii sensului pe care artistul a intenționat să-l transmită, fie, din contră, ratarea completă a mizei propuse de artist. Dacă asumăm, urmându-l pe Heidegger, ființa ustensilului ca fapt de a fi la îndemână – prin aceasta înțelegând că ustensilul are o menire funcțională – și corelăm acest fapt cu depășirea vechii distincții „obiecte de artă”/„simple obiecte”, atunci putem considera că și așa-zisele obiecte de artă sunt tot niște ustensile, ele nefiind, de fapt, nimic mai mult decât „simple obiecte”. Desigur, Heidegger probabil că nu ar fi de acord cu

¹⁴ A. Danto, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Trimiteri la arta *readymade* a lui Marcel Duchamp.

¹⁶ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, trad. Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Ed. Humanitas, București, 2012, p. 92.

acest lucru, având în vedere faptul că, în *Originea operei de artă*¹⁷, face o distincție între „ustensil”, „simplu lucru” și „operă de artă” (recunoscând, totuși, că ustensilul e „înrușinat” cu opera de artă), dar putem să intrăm în acest joc, pentru a vedea ce implicații ar avea un astfel de exercițiu.

În sensul acesta, curatorul poate clădi din obiecte artistice ce au un anumit sens (pentru autor) o schemă conceptuală în care suma relațiilor dintre ustensile să se reconfigureze într-un suport ce va facilita mai degrabă receptarea unui alt sens decât acela propus de artist. În fond, ceea ce susțin este faptul că tocmai plasând picturile, sculpturile, instalațiile, dar mai cu seamă obiectele *readymade* într-o anumită manieră (și excluzând alte obiecte), curatorul își pune amprenta pe expoziție – manieră ce va pune în lumină anumite elemente, în timp ce pe altele le va scoate din schema conceptuală, fapt ce poate afecta modul în care privitorul va interpreta întreaga experiență vizuală. Evident, sensul nu se află în obiecte, dar aici discutăm despre relația dintre intenția artistului de a „pune” un anumit sens într-o lucrare particulară și ceea ce rezultă din travaliul curatorului de a poziționa (și uneori exclude) diverse obiecte de artă, în așa manieră încât sensul alăturării obiectelor de artă „A”, „B” și „C” nu este „A+B+C”, ci mai degrabă „D”¹⁸. Prin aceasta vreau să spun că nu privim obiectele din cadrul unei expoziții ca fiind o simplă înșiruire de „povești” ce n-au nimic în comun, ci, mai degrabă, în urma vizitării expoziției, vom încerca să „omogenizăm”, adică să supunem toate obiectele (de artă) din respectiva sală aceluiași sens.

Desigur, tocmai această „omogenizare” poate să fie vinovată pentru confundarea așa-ziselor „simple obiecte” cu obiecte de artă. Faptul că anumite obiecte uitate prin galerie atrag atenția privitorilor, nu este datorat doar filtrelor, ci și relațiilor ce se formează între obiectele (de artă) din interiorul unei încăperi. O lopată pentru înlăturat zăpada într-o cameră în care se află doar picturi medievale este o simplă lopată de înlăturat zăpada, pe când aceeași lopată poate fi privită drept obiect de artă într-o încăpere în care sunt plasate obiecte *readymade* – sau, din contră, dacă o lopată e plasată într-o încăpere alături de și mai multe unelte (e.g. ciocan, greblă etc.), vom putea crede că am intrat, din greșeală, într-un atelier, nu într-o galerie. Totuși, dacă luăm în considerare filtrele vizitatorilor, ne putem imagina un caz în care un grup de oameni pasionați de arta lui Duchamp intră în camera cu picturi medievale și observă lopata de înlăturat zăpada (dintr-o neglijență a curatorului, lopata ar putea fi chiar mai bine iluminată decât tablourile, întărind astfel credința vizitatorilor conform căreia atenția lor trebuie orientată spre lopată), iar datorită

¹⁷ Idem, *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, București, 2011, p. 32.

¹⁸ În lipsa unui *statement*, „depistăm” atât sensul obiectelor particulare, cât și al întregii expoziții, raportându-ne la „ansamblul ustensilic” ce poate facilita anumite interpretări în funcție de filtrele de care dispunem. Or, dacă un ustensil singur nu „este” niciodată, atunci înseamnă că sensul obiectelor de artă din galerie depinde de ansamblul care se construiește din relația de interdependență ce se formează în cadrul respectiv (de unde și diferența între „A + B + C” și „D”).

faptului că aceștia vor încerca să găsească o relație între obiectele din respectiva sală – posedând, totodată, filtrul ce facilitează interpretarea lopeții de înlăturat zăpada drept obiect de artă –, ajung la concluzia că expoziția are un mesaj ironic, că, printr-un efect de panotare, picturile sunt „supuse” lopeții ce tronează ironic deasupra lor. Pe scurt, că e vorba despre un gest avangardist, sfidător la adresa preconcepțiilor noastre privitoare la cum trebuie să arate un obiect de artă.

LUMEA CA O POEZIE DADAISTĂ. ESTE ARTA UN CATALIZATOR AL GÂNDIRII?

Până acum, nu am reușit să aflăm ce anume deosebește obiectele de artă de „simplele obiecte”. E foarte probabil ca acest lucru să fie datorat faptului că în mod real nu există nicio diferență între „simple obiecte” și „opere de artă”. De ce pisoarul lui Duchamp e artă conceptuală, în timp ce pisoarul din baia din Gara de Nord București nu este? De ce pisoarul lui Duchamp este un catalizator al gândirii filosofice, în timp ce pisoarul din toaleta publică e doar un simplu pisoar? Îmi voi asuma, pentru un moment, rolul de avocat al diavolului și voi spune că meritul lui Duchamp este acela de a resemnifica banalul. Interpretarea oferită de Duchamp poate naște un filtru care va funcționa în cazuri particulare, reamintindu-ne de jargonul său, proiectând sensul din *Fântână* într-un așa-zis pisoar banal. Însă *Fântâna* este interesantă tocmai deoarece scoate în evidență acest mecanism social și instituțional care transformă obiecte banale în artă. Simplele obiecte, având acum o aură, determină privitorul să-și concentreze atenția asupra anumitor calități care îi pun în mișcare gândirea, făcându-l să caute conexiuni metaforice. În principiu, orice obiect poate să fie artă (conceptuală), în condițiile în care ne concentrăm atenția asupra anumitor calități ale sale.

Însă de ce nu avem reacții spontane – emoționându-ne estetic sau căzând pe gânduri – atunci când întâlnim pe stradă o lopată de înlăturat zăpada, o anvelopă, o sticlă de suc sau o conservă? Pare că lumea înconjurătoare este precum o poezie dadaistă, unde felurite crâmpieie sunt aruncate laolaltă, iar gestul artistic presupune reorganizarea acestora într-o nouă formulă. Poezia dadaistă este acolo, lipsită de un „sens intrinsec”, dar un interpret creativ – sau, de ce nu, un oportunist – poate să-i dea unul, folosindu-se de resursele metaforice ale gândirii umane. Or, acesta este și cazul multor *performance*-uri artistice, ai căror protagoniști preiau anumite activități din cotidian și le exploatează absurditatea, în speranța resemnificării respectivelor acțiuni. Orientarea atenției spre acțiunea în mod uzual considerată banală o transformă în artă. Poezia dadaistă poate fi privită ca o metaforă pentru întreaga artă conceptuală – în strânsă legătură, oricum, cu noțiunea duchampiană de *ready-made* –, căci ea îmbină ideea de șansă cu intenționalitatea artistului, manifestă în selecția anumitor elemente și desemnarea lor ca artă. Însă gândirea poetică poate să asocieze imagini sau să creeze metafore chiar și acolo unde nu există un jargon

„prefabricat”, acolo unde nu există repere culturale sau direcții. Totuși, asocierile standard sunt indispensabile culturii, pentru a facilita înțelegerea între membrii respectivei societăți. Întrebarea, atunci, ar fi în ce măsură vorbim despre originalitate în cazul unor asocieri insolite? Pânzele pictate de Barnett Newman erau originale în sensul că abordarea acestuia era una neortodoxă, dar, în același timp, reprezentarea abstracționistă a sublimului (și a lui Dumnezeu) era foarte înrădăcinată într-o tradiție anume. Receptarea cu succes a artei sale de către public s-a produs datorită faptului că Newman a vorbit, totuși, pe limba unei anumite culturi, datorită faptului că, deși a forțat limitele expresiei artistice, a rămas totuși ancorat într-un vocabular care să faciliteze asocierea dintre pictura sa și un anumit set interpretativ.

Gândirea metaforică sau „poetică” este, în sine, un catalizator ce poate transforma obiecte simple în monumente ironice, sublime sau sacre. Un artist (conceptual) folosește această gândire pentru a explora noi metafore, pentru a forma un nou jargon care transformă semne sau obiecte banale în simboluri. Aceste obiecte devin ulterior arhivate, iar sensul lor este absorbit de către publicul care le va considera standarde, simboluri „în sine”, posedând o aură aproape magică pentru privitor. Artistul avangardist se află cu un picior în viitor, pentru a explora noi metafore, dar cu unul în trecut, pentru a se putea raporta la limbajul comun, pentru a putea fi înțeles. Artă este un catalizator al gândirii pentru privitorul care este forțat să gândească dincolo de asocierile pe care le-ar face în mod normal. Astfel, el face un exercițiu de imaginație în fața lui *Onement, I* (lucrarea lui Newman din 1948), pentru a înțelege cum a fost posibilă asocierea ideii de sublim unei picturi abstracționiste. Artistul, pe de altă parte, pregătește această experiență nu atât pentru el, cât pentru publicul ce va fi pus în situația de a-și regândi vocabularul. Iar în situația aceasta, s-ar putea să fie nevoie să întoarcem armele împotriva artei conceptuale, valorizând din nou esteticul. Un asemenea demers ar fi realizat având în vedere faptul că orice poate căpăta, în zilele noastre, statut de „artă conceptuală”. Aceasta înseamnă că sensul vine pe urmă, iar atunci pare, din nou, important ca obiectele de artă să arate mai întâi bine.