

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

CATEDRA DISCIPLINE TEHNICO-TEORETICE ÎN ARTE VIZUALE



TATIANA RAȘCHITOR
CURENTE ȘI SINTEZE ÎN ARTELE
MODERNE

GHID METODIC
pentru ciclul II, Masterat

Codul și denumirea domeniului general de studiu: **021 Arte**

Codul și denumirea domeniului de formare profesională: **0213 Arte plastice**

Denumirea programului de master de profesionalizare:

Arta picturii contemporane 90 credite; *Arte grafice* 90 credite; *Sculptură-materie și formă* 90 credite ; Denumirea programului de master de cercetare:

Istoria și teoria artelor vizuale 120 credite

Codul și denumirea domeniului de formare profesională: **0214 Arte decorative**

Denumirea programului de master de profesionalizare:

Arte Decorative 90 credite

Codul și denumirea domeniului de formare profesională: **0212 Design vestimentar și design interior;**

Denumirea programului de master de profesionalizare:

Arta Designului Vestimentar 90 Credite

Arta Designului de Interior 90 Credite

Chișinău, 2021

CZU
7.036(072)
R 27

CURENTE ȘI SINTEZE ÎN ARTELE MODERNE

Ghid metodic pentru ciclul II, Masterat de studii universitare

Codul și denumirea domeniului general de studiu: *021 Arte*

Codul și denumirea domeniului de formare profesională: *0213 Arte plastice*

Denumirea programului de master de profesionalizare: *Arta picturii contemporane - 90 credite; Arte grafice - 90 credite; Sculptură-materie și formă - 90 credite*

Denumirea programului de master de cercetare: *Istoria și teoria artelor vizuale - 120 credite. Codul și denumirea domeniului de formare profesională: 0214 Arte decorative. Denumirea programului de master de profesionalizare: Arte Decorative 90 credite. Codul și denumirea domeniului de formare profesională: 0212 Design vestimentar și design interior; Denumirea programului de master de profesionalizare: Arta Designului Vestimentar 90 Credite; Arta Designului de Interior 90 Credite.*

Autor: **TATIANA RAȘCHITOR**, doctor în studiul artelor, lector universitar

Redactor științific: **ALA STARȚEV**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

Recenzenți: **ANA MARIAN**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural
ION JABINSCHI, lector universitar, drd.

Aprobat și recomandat pentru editare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, proces verbal nr. 5 din 31 mai 2021

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA Rașchitor, Tatiana.

Curențe și sinteze în artele moderne : Ghid metodic : pentru ciclul 2, Masterat / Tatiana Rașchitor ; redactor științific: Ala Starțev ; Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea Arte Plastice, Decorative și Design, Catedra Discipline Tehnico-Teoretice în Arte Vizuale. – Chișinău : AMTAP, 2021. – 66 p. : il., il. color, tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Adnot. paral.: lb. rom., engl. – Referințe bibliogr.: p. 59-60 (62 tit.).

ISBN 978-9975-3453-6-1 (PDF).

7.036(072)

R 27

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2020

© Tatiana Rașchitor, autor

© Ala Starțev, redactor

CUPRINS

ADNOTARE/ANNOTATION	4
PRELIMINARII	5
I. INTRODUCERE ÎN ARTA MODERNĂ.....	7
II. ARTĂ ȘI ARTIST ÎN MODERNITATE - IDENTITATE, TIPOLIGII ȘI MENIRE	18
III. LUMEA ARTEI MODERNE ȘI CONTEMPORANE - ACTORI ȘI ROLURI.....	25
IV. TEORIA ARTEI MODERNE.....	32
V. MORFOLOGIA ȘI ICONOGRAFIA ARTEI MODERNE.....	43
VI. ARTA ȘI NOILE TEHNOLOGII.....	51
BIBLIOGRAFIE	58
ANEXE	61

ADNOTARE

Ghidul metodic este destinat ciclului II, programului de master de cercetare în domeniul general de studiu Arte (021), domeniului de formare profesională Arte plastice (0213), Arte decorative (0214) și Design vestimentar și design interior (0212), dar poate fi utilizat și în alte domenii. Studiul metodic tratează teme, care corespund curriculei la disciplina *Curențe și sinteze în artele moderne* elaborate pentru specialitatea *Istoria și teoria artelor vizuale* și cuprinde: *Introducere în arta modernă (etimologia, definirea domeniului de studii, trăsăturile artei moderne, periodizarea și curente specifice ale artei moderne, postmodernismul); Artă și artist în modernitate – identitate, tipologii și menire; Lumea artei în modernitate – actori și roluri; Teoria artei moderne și contemporane; Morfologia și iconografia artei moderne; Artă și noile tehnologii.*

Unitățile de curs prezentate în cadrul ghidului metodic *Curențe și sinteze în artele moderne* sunt binevenite pentru formarea unei aptitudini științifice cu privire la istoria artelor moderne și altoirea viitorilor specialiști unor cunoștințe teoretice de sinteză, cu caracter interdisciplinar.

Acest ghidul metodic poate sluji ca reper pentru predarea cursului de *Curențe și sinteze în artele moderne* în alte instituții de învățământ.

ANNOTATION

The methodological guide is intended for research master's degrees in Arts study (021), professional formation Fine Arts (0213), Decorative arts (0214) and Fashion Design and interior design (0212), but it can also be used in other fields. Methodological guide deals with topics that correspond to the curriculum of the discipline *Movement and synthesis in modern arts* for specialty *History and theory of visual arts* and includes: *Introduction to Modern Art (etymology, definition of the field of study, features of modern art, periodization and movements of modern art, postmodernism); Art and artist in modernity - identity, typologies and role; Art world - actors and roles; Modern art theory; Morphology and iconography of modern art; Art and new technologies.*

The course units presented in the methodological guide *Movement and synthesis in modern arts* are welcome for the formation of a scientific skill in the history of modern arts and the grafting of interdisciplinary theoretical approach to the future professionals.

The given methodological guide can serve as a basis for teaching *Movement and synthesis in modern arts* discipline in other educational institutions.

PRELIMINARII

Curente și sinteze în artele moderne este un curs teoretic destinat studenților de la Ciclul II al programului de master de cercetare și programului de master de profesionalizare a FAPDD. Pentru programul de master de cercetare specialitatea *Istoria și teoria artelor vizuale* conform Planului de învățământ aprobat de Senatul AMTAP, prin Procesul-verbal Nr. 8 din 03 iulie 2020 sunt prevăzute 2 semestre, iar pentru ceilalți 1 semestru.

Curente și sinteze în artele moderne este o disciplină fundamentală, de rigoare pentru masteranzi. Rolul acestei discipline este unul *informativ* (dotează masteranzii cu informații privind morfologia, iconografia, mediile, procedeele artistice moderne, structura lumii artei moderne, dar și teoriile artei moderne și postmoderne), cât și cel *formativ* (formează atitudini perceptiv creatoare prin dezvoltarea și educarea gustului estetic, capacității de analiză și a judecății de valoare).

Cursul teoretic urmărește să furnizeze masteranzilor o perspectivă asupra dinamicii sistemelor formale ale artei moderne (artistice), a limbajelor și tipologiilor artistice, în raport cu exigențele cadrului cultural și tehnologic al modernității; un repertoriu bogat de opere realizate de artiștii plastici din 1860 până în prezent. Acest patrimoniu imagistic, pus în relație cu activitatea simbolică și cu universul arhetipurilor, conferă consistența imaginărilor contemporane.

Metode de predare și învățare utilizate: prelegerea magistrală, prelegerea cu oponent, seminar-dezbateri, conversație, jocul, studiu de caz, discuția ghidată, explicația, problematizarea, brain storming, exersare, analizarea, instruire în grup ș.a..

Scopul cursului *Curente și sinteze în artele moderne* constă în intensificarea și consolidarea competențelor profesionale teoretico-analitice; de a forma viziuni generalizate asupra evoluției curentelor și sinteza ambianței artistice și culturale în arta modernă, cât și familiarizarea cu teoreticienii, criticii de artă, curatorii, galerii și artiștii moderni notorii, dar și înțelegerea profundă a esenței și specificului artei moderne.

Obiectivele specifice concretizează acțiunea didactică la nivelul celor trei domenii.

La nivel de cunoaștere și înțelegere:

- să definească obiectul și problematica de studiu a cursului *Curente și sinteze în artele moderne*;
- să identifice conceptul și noțiunile de artă, artă modernă, artă postmodernă, artă contemporană, avangardă artistică, stil artistic, curent artistic;
- să cunoască specificul și istoricul artelor și curentelor epocilor studiate;
- să justifice necesitatea studiului de sinteză a artei moderne;
- să înțeleagă corelația dintre artă și fenomenele sociale, economice și politice;

- să explice factorii generatori și epuizanți de curente și stiluri;
- să exemplifice semantica plastică a epocilor și contribuția artistului la formarea ei;
- să compare caracteristicile și elementele distinctive ale stilurilor și curentelor;

La nivel de aplicare a cunoștințelor/înțelegerii:

- să aplice cunoștințele acumulate în domeniul activității teoretice;
- să ilustreze rolul artei moderne în dezvoltarea și funcționarea civilizației contemporane;
- să descopere sarcinile artei în cadrul epocii moderne;
- să precizeze impactul secularismului și inovațiilor tehnologice asupra evoluției artelor;
- să opereze cu limbajul și termenii specifici curentelor și stilurilor artistice.

La nivel de integrare:

- să distingă procesele artistice în evoluție;
- să analizeze ambianța cultural artistică a modernității;
- să analizeze și să structureze stilurile și curentele artistice moderne și postmoderne;
- să facă concluzii asupra fiecărei perioade artistice însușite;
- să cerceteze domeniul artelor plastice în perspectivă științifică.

Finalități de referință:

- Dezvoltarea capacităților de cercetare fundamentală științifică și aplicativă, analiza și sinteza curentelor și stilurilor în domeniul artelor plastice.
- Lărgirea diapazonului de cunoaștere a fenomenelor artistice în arta plastică contemporană în scopul promovării valorilor și culturii naționale.
- Acumularea cunoștințelor teoretice și metodologice în domeniul artelor plastice și aplicarea lor în practică în scopul realizării studiilor științifice, lucrărilor de popularizare a științei, pentru formarea și educarea noilor generații de artiști plastici.
- Punerea în valoare a propriilor cunoștințe și abilități în elaborarea, promovarea și soluționarea sarcinilor de studiu științific a operei artistice.
- Aplicarea regulilor de muncă eficientă, comportarea responsabilă, etică și în spiritul legii, pentru asigurarea deontologiei profesionale.

Modalități de evaluare:

Evaluările sunt anunțate din timp și se efectuează în mod transparent, în conformitate cu programa analitică/curricula și regulamentul de organizare și funcționare bazat pe sistemul european de credite transferabile. În scopul asigurării calității procesului educațional cadrele didactice vor realiza: 1. Evaluare inițială; 2. Evaluare curentă; 3. Evaluare finală.

Criterii de notare:

Evaluarea cunoștințelor studenților se va face în baza următoarelor criterii: frecvența la ore; evaluările curente; evaluarea finală.

I. INTRODUCERE ÎN ARTA MODERNĂ

Tabel cronologic

1851	Expoziția universală de la Londra;
1863	Baudelaire: <i>Pictorul vieții moderne</i> , Salon des Refusés la Paris;
1874	Prima expoziție a impresionistilor;
1889	Expoziția universală de la Paris;
1900	Freud: Interpretarea viselor;
1903	Salonul de toamnă la Paris;
1906	<i>Fovii</i> la Paris și <i>Die brücke</i> la Dresda;
1909	Marinetti: <i>Manifestul futurismului</i> , Vauxcelles emite termenul Cubism;
1910	Kandinsky: <i>Despre spiritual în artă</i> , apare prima acuarelă abstractă;
1911	Se formează grupul Blau Reiter;
1913	Armory Show;
1916	Apariția dadaismului;
1917	Fondarea revistei și curentului De Stijl;
1919	Bauhaus este fondat de Walter Gropius;
1924	Breton publică Manifestul suprarealiștilor;
1952	Rosenberg emite termenul <i>Action painting</i>

Planul temei

- Etimologia cuvântului modern;
- Definiția termenului Artă modernă;
- Trăsăturile artei moderne;
- Periodizarea și curentele artei moderne;
- Problema postmodernismului;
- Centre artistice.

Termeni și noțiuni

- Modern
- Artă modernă
- Modernizare
- Modernitate
- Avangardă
- Postmodernism
- Artă contemporană

Etimologia cuvântului *modern*

Termenul de *modern* provine de la *moderne* franceza veche și respectiv de la *modernus* latina veche, cuvinte derivate din latinescul *modo* care semnifică prezent, chiar acum sau recent. [1]. Trezind un șir de confuzii termenul *modern* este sinonim cu: *contemporan*, din zilele noastre sau prezent.

Cuvântul *modernus* a apărut în latina veche (secolul V-VI), ca antonim al *antiquus*-ului. Acești termeni au fost folosiți în secolul al XII-lea pentru a descrie controversele între adepții poeziei antice și practicienii unei noi poetici.

Termenul *Modern* în sens de epocă istorică distinctă a fost folosit din secolul al XVII-lea, cu referință la *renașterea* culturii Vest Europene după o lungă perioadă de stagnare numită *Evul Întunecat*. Înțelegerea istoriei ca pe un progres care se desfășoară într-o etapă distinctă a evoluției umanității a multiplicat controversele în jurul acestui termen. Bunăoară, ziua de azi nu este doar o perioadă de timp, ci o perioadă de istorie, caracterizată prin trăsături care o diferențiază de alte epoci, cum ar fi Antichitatea sau Evul Mediu [2 p. 10]. Noile trăsături au generat apariția

modernității - o categorie culturală, o altă ordine socială, care prezintă un răspuns la noua paradigmă economică axată pe industrializare și comerț.

Definiția termenului *Arta modernă*.

Expresia artă modernă începe să se contureze doar către sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, odată ce arta se eliberează de caracterul său servil în raport cu clasele sociale dominante și artiștii încep să reflecte condițiile vieții moderne. Pe parcursul secolului al XIX-lea obiectul de artă a început să fie valorificat independent de atribuția sa la grandoarea sau măreția unei persoane, regim, anturaj sau ceremonii; operele de artă au fost detașate din contextele lor originale, colectate și expuse în muzee publice. Arta, de acum înainte, nu mai este obligată să decoreze sau să glorifice viața celor bogați și influenți; ea devine expresia talentului individual și întruparea gloriilor din trecut - efortul omenerii pe calea autodezvoltării. Arta a început să fie văzută ca o sferă ideală în care poate fi atinsă reintegrarea personalității individuale și a întrupării armoniei sociale. Arta este redefinită treptat ca o căutare a frumuseții prin experiența individuală. Astfel, valorificând experiența artistică individuală generată din contactul artistului cu actualitatea și motivele la zi, arta a început să se orienteze spre modernitate, devenind nu doar o artă a timpului său, ci o artă a acestui timp, culminând prin a fi artă *modernă*. [2 p. 11-12].

În acest sens arta pre-modernă în contrast cu *arta modernă* se axează pe arta *clasică* din trecut, fiind o întruchipare a Antichității, a veșniciei, a unor valori mai mari decât cele mercantile ale vieții vulgare. După Baudelaire trăsăturile efemere și fugare ale *modernității* sunt în opoziție cu arta axată pe valori veșnice și imuabile ale trecutului. Totuși, într-un oarecare sens, arta modernă caută *eternul* în continua schimbare și înnoire care caracterizează societatea modernă. Eterna schimbare specifică modernității este descrisă plenar în *Manifestul comunist* (1848) [3]:

Revoluționarea neîncetată a producției, zdruncinarea neîntreruptă a tuturor relațiilor sociale, veșnica nesiguranță și agitație deosebesc epoca burgheză de toate epocile anterioare. Toate relațiile înșepenite, ruginite, cu cortegiul lor de reprezentări și concepții, venerate din moși-strămoși, se destramă, iar cele nou create se învechesc înainte de a avea timpul să se osifice. Tot ce e feudal și static se risipește ca fumul, tot ce e sfânt este profanat, și oamenii sunt în sfârșit siliți să privească cu luciditate poziția lor în viață, relațiile lor reciproce. [3 p. 20]

Cuvântul arta modernă se opune termenului arta academică sau tradițională și indică natura sa fluorescentă. Majoritatea cercetătorilor definesc arta modernă ca - arta care a apărut ca răspuns la schimbările politice, sociale, economice și culturale din viața modernă. [4 p. 1].

În contextul istoriei artei, termenul Artă Modernă se referă la teoria artei și practici artistice, predominant în Europa de Vest și America de Nord, din anii 1860 până la sfârșitul anilor 1960 - perioada asociată cu Modernismul. Arta Modernă este definită în termeni de progresie liniară de stiluri, perioade și școli, de la impresionism până la expresionismul abstract. În general, există o

suprapunere considerabilă și confuzie între termenii: modern și contemporan, ambele referindu-se la prezent și la trecutul recent [5 p. 5].

Trăsăturile artei moderne

Caracterul artei moderne este neconceput fără înțelegerea contextului social și cultural al epocii. Criticul de artă Suzi Gablik identifică 5 forțe ce modelează structura de bază a modernismului: *secularismul; individualismul, birocrația, pluralismul*, iar începând cu anii 1980 și *globalismul* [6]. Sociologul Richard Sennett în lucrarea sa *Coroziunea caracterului* [7] semnaleză caracterul *episodic*, fără termen lung al relațiilor și fenomenelor moderne, întronarea noului și schimbările continue specifice lumii *capitaliste* au ca efect slăbirea angajamentului, lipsa relațiilor umane și scopurilor durabile. În timp ce răsturnarea convențiilor devine o rutină, dimensiunea spirituală a artei este subminată de servilitatea față de un *fundamentalism de piață*.

Artiștii de avangardă, membrii curentelor artistice afirmate la sfârșitul secolului al XIX-lea și cu deosebire în primele decenii ale secolului al XX-lea, au revoluționat sub toate aspectele artele plastice și au înnoit în mod radical limbajul plastic racordându-l la necesitățile modernității. Avangardiștii au adoptat atitudini de frondă, de contestare a artei tradiționale, vechi.

Pentru înțelegerea proceselor și fenomenelor indicate mai sus urmează să descifrăm trei momente înrudite în dinamica modernului: *modernizare, modernitate și modernism*.

Modernizarea desemnează acele procese de avansare științifică și tehnologică care au determinat lumea să se manifeste altfel decât până atunci. În special, modernizarea se referă la impactul crescând al mașinii, și nu în ultimul rând al motorului cu ardere internă, ce a contribuit la dezvoltarea ingineriei și industriei chimice. Este greu să ne imaginăm retrospectiv amploarea transformărilor care au avut loc. În societățile în curs de dezvoltare din Europa, la începutul secolului al XX-lea, noul elimină vechiul într-un ritm rapid, fără precedent.

ÎNTREBĂRI:

Ce inovații științifice ale epocii moderne puteți menționa?

- Max Planck (1858–1947) fondează Mecanică cuantică;
- Ernest Rutherford (1871–1937) fondează fizica nucleară;
- Albert Einstein (1879–1955) lansează teoria relativității;
- Sigmund Freud (1856–1939) fondează școala psihologică de psihanaliză;

Printre inovațiile secolelor XIX-XX putem menționa: apariția motorului cu abur, motorul cu ardere internă pe benzină, apariția oțelului așa cum îl cunoaștem astăzi; telefoane, radio, tv, lumini electrice, zgârie-nori, elevatoare, trenuri și metrou electric, avioane, radiografie și aparate de tot felul care au transformat dramatic lumea, făcând-o mai mică, iar viața mai rapidă și mai intensă. Termenul *oră de vârf* desemna sfârșitul secolului, iar psihanaliza, descrisă de marele psiholog vienez Sigmund Freud, a apărut pentru a trata adâncimile minții de traumele provocate de stresul civilizației.

Cum puteți corela evoluția și cursul artei cu epocile de dezvoltare a omenirii: Era pre-industrială, Epoca industrială și Era post-industrială (globalizare, internet, tv, media)? [8 p. 459].

Cum aceste inovații modifică modul nostru de a percepe lumea și cum acestea schimbă arta?

Modernitatea se referă la condiția socială și culturală a acestor schimbări obiective: caracterul vieții în circumstanțele schimbate. Modernitatea a fost o formă de experiență (socială și individuală), conștientizare a schimbării și adaptare la schimbare, ea a produs un impact puternic asupra individului care a suportat efectul acestor schimbări.

Condiția modernității coexistă cu modernismul aflându-se într-o relație dinamică și simbiotică cu acesta: reflecție deliberată asupra relevanței noului - într-un cuvânt, a reprezentării unei experiențe rudimentare, incipientă (deranjante) a noului. Reacția individului la condiția modernă poate fi grupată în două registre aparent opuse. Pe de o parte, pesimismul profund alimentat de creșterea numărului populației în orașele industrializate și controlul crescând al mașinilor asupra vieții umane. În ciuda tuturor câștigurilor (favorurilor, aportului) modernizării, exista un sentiment că viața pierde o adâncime, o dimensiune a libertății și că ființele umane sunt întemnițate în *cușca de fier* a modernității, precum declară sociologul german Max Weber [9 p. 126]. Pe de altă parte, aceleași schimbări care au adus un amestec de alienare și sentimente apocaliptice la unii, la alții au produs o reacție exaltată, aproape isterică. Cea mai empatică reacție de acest fel a venit din partea poetului italian Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Nu doar Marinetti s-a focusat asupra dinamismului și caracterului schimbător emblematic pentru modernitate. Până la inventarea motorului cu aburi, nimeni nu a călătorit mai repede decât ar putea alerga cel mai rapid cal, însă acum oamenii s-au pris în cursă cu mașini cu motoare pe continent și în văzduh. Ca fapte brute acestea trebuie să fi fost evident pentru toți.

Totuși, oricât de diferite ar fi fost aceste reacții pesimiste sau pline de exaltare, acestea prezintă două fețe ale aceleiași monede. În esență, ambele reacții sunt răspunsuri la efectele modernizării. Există însă un al treilea răspuns, care este poziționat adiacent acestor două. Principala sa preocupare este să caute cauza ființei lumii moderne așa cum este ea. Privită din aceste treia poziție, modernizarea nu este, în fond, un fapt tehnologic, în ciuda vizibilității mașinilor și arhitecturii, ci este un fenomen social, în urma căruia au apărut noi relații sociale - dintre oameni și, mai ales, între clase de oameni; nu doar relațiile dintre oameni și lucruri. În cele din urmă vorbim despre modernizarea capitalistă [9 p. 127].

Expresionismul și *futurismul* sunt ambele forme evident de răspuns la circumstanțele modernității urbane; negativ și pozitiv, fără îndoială, dar lumea modernă și presiunile sale rămân lizibile în opera artiștilor la fel de diverse ca Kirchner și Boccioni. Cu cubismul, însă, situația este

diferită. În special în *Faza sa analitică*, cubismul este o artă ermetică. Temele cubiste precum natura statică și portrete – prezintă un ecou al furtunii moderniste ce s-a dezlănțuit dincolo de calmul atelierelor. Metoda cubistă de fațetare și schematizare a transformat aceste subiecte banale, care tratate astfel par mai moderne decât reprezentările unor mașini sau edificii care modelează peisajul modern [9 p. 128].

Modernismul este un nume generic dat mișcărilor, tendințelor, experimentelor artistice care se opun conceptelor și formelor tradiționale. *Modernismul* este puternic caracterizat de diversitatea internă de metode, fapt subliniat de tendințe inovaționale agitate și adesea direct concurențiale, care sunt recunoscute mai curând prin faptul din ce s-au desprins, decât spre ce se îndreaptă [2 p. 10].

Periodizarea și curente

Termenul *modern* are mai multe conotații și aplicații în diverse ramuri ale științei, care deseori trezesc controverse și neclarități. În cadrul istoriei acest termen se referă la epoca cuprinsă între Evul Mediu și Epoca Contemporană (între 1500 și 1914 (sau 1917) sau din 1500 până în prezent (epoca contemporană fiind considerată o parte a modernității)). Însă, în contextul artelor plastice, cum am enunțat anterior, termenul *modern* desemnează perioada cuprinsă între 1860 și 1970, sau între 1860 și până în prezent. Prin urmare, reieșind din trăsăturile specifice arta creată din Renaștere până în 1860 poate fi numită arta *premodernă*, iar arta produsă din 1860 – 1970 *arta modernă*. După anul 1970 evoluția artei a intrat într-o nouă fază, care poartă numele de *postmodernism*, termen care s-a impus în anii 1980, într-o perspectivă cronologică postmodernismul se intercalează cu *arta contemporană* (**Tabelul 1**).

Tabel 1. Tabel cronologic

Apariția artei – apariția scrisului	Apariția scrisului până 476 e.n.	476 e.n. - 1492/1500	1500 - 1860 1500-1851	1851/1860- anii 70 ai secolului XX	Anii 70 ai secolului XX - până azi	
Arta preistorică	Arta Antică	Arta Medievală	Arta pre-modernă	Arta modernă	Arta post-modernă sau/și contemporană	
Paleolit Neolit Eneolit	Egiptul Antic, Mesopotamia Antică, Creta și Mecena,	Arta popoarelor migratoare, Arta pre-romanică,	Renaștere Manierism Baroco Clasicism Rococo Neo-clasicism	Realism, Impresionism, Post-impresionism, Art Nouveau, Expresionism,	Expresionismul abstract, Pop art, Minimalismul, Op art, Arta cinetică	Precursor de tranziție

	Etruscii, Grecia Antică, Roma Antică	Arta romanică, Arta gotică, Arta bizantină	Romantis m	Cubism, Futurism, Orfism, Suprematism, Constructivism, De Stijl, Dadaism, Purism, Suprarealism	Fluxus Arta conceptuală, Land art, Body art, Arta multimedia	Postmodernă
--	--	--	---------------	--	--	-------------

Problema postmodernismului

Termenul *postmodernism* se referă la teorii și practici culturale din a II jumătate a secolului XX, termenul este asociat cu scepticism, ironie și critici filozofice ale conceptelor de adevăruri universale și realitate obiectivă.

Termenul *postmodern* este aplicat și în filosofie și sociologie. În anii 1970, un grup *poststructuralist* din Franța a dezvoltat o critică radicală a filozofiei moderne, care avea rădăcini discernibile în Nietzsche, Kierkegaard și Heidegger. Printre cei mai renumiți teoreticieni ai *postmodernismului* se remarcă Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard și Jean Baudrillard. Astfel, dacă *structuralismul* prezintă mișcarea filozofică ce se află în corelație cu *modernismul*, atunci *poststructuralismul* se află în raport ideatic cu *postmodernismul*.

În viziunea sociologilor schimbările tehnologice și *globalizarea* sunt cele două procese care stau la baza tranziției de la *Modernitate* la *Postmodernitate*. Dezvoltarea tehnologiilor de comunicații și transporturi prin satelit par a fi principalele cauze ale globalizării sau a interconectării crescânde a oamenilor din întreaga lume. Astăzi trăim într-o economie cu adevărat globală. De asemenea, ne confruntăm cu o serie de probleme globale comune - cum ar fi noi tehnologii riscante și probleme ecologice. Există perspective diferite asupra globalizării, dar este greu de negat că am trecut într-o altă eră - post-modernă (**Tabelul 2**).

Tabel 2. Modernitatea și Postmodernitatea, trăsăturile de bază prin prisma sociologiei

	Modernitate (1650-1970)	Postmodernitate anii 1970 - prezent
Contexte economice și industriale	Economie industrială, axată pe producție, loc de muncă pe viață. Statul național ect.	Economie post-industrială, post-capitalism, sectorul serviciilor, lucrători freelancer, totul axat pe consum. Declinul puterii statului național, corporații internaționale ect.
Caracteristici ale societății	Cultura reflectă clasa socială dominantă și structurile patriarhale; Familia clasică nucleul societății, căsătoria pe viață; Identități modelate / constrânse în funcție de poziția socială / sex. Mass-media - comunicare unilaterală, reflectă realitatea	Cultura este diversă și fragmentată: Familia netradițională, divorțul; Mai multă libertate individuală de a contura identitatea individuală; Mass-media - mai globală, bidirecțională hiperrealitate (Baudrillard)

Atitudini față de cunoaștere	Iluminism - Știință / Cunoașterea obiectivă. Adevăr unic și progres liniar.	Critica iluminismului (Foucault) Critica <i>Marii narațiuni</i> (Lyotard). Adevăruri multiple.
------------------------------	---	--

Sursa: THOMPSON, K. Modernity and Postmodernity – A Summary [10]

În cadrul artelor plastice termenul *postmodern* a fost aplicat pentru prima dată în anii 1950 pentru a se referi la noua formă de arhitectură care vine în contradicție cu *stilul internațional* specific modernismului. În 1977 apare monografia *Language of Post Modern Architecture* semnată de Charles Jencks, care fixează acest termen în teoria arhitecturii. Mai general, termenul *postmodernism* se aplică astăzi tuturor lucrărilor care nu mai adoptă viziunea teologică a modernismului. Expoziția *Postmodernism - Stil și Subversiune 1970–1990* organizată la *Victoria și Albert Museum* (2011 - 2012) a fost primul eveniment notoriu care a documentat *postmodernismul* ca mișcare istorică. Totuși, începând cu 2003 se lansează polemici care încearcă să pună în discuție sfârșitul *postmodernismului*, lansând termeni noi ca *postpostmodernism*, *metamodernism* sau *digimodernism*.

Conform istoricului francez Marc Fumaroli (1932-2020) *arta modernă* era arta creată la Paris la începutul secolului al XX-lea, în timp ce *arta contemporană* a reprezentat schimbarea de direcție de la această *artă modernă*, începând din anii '60, pe piața americană [11 p. 25]. Fiind parțial validă, afirmația lui Fumaroli confundă termenul *arta contemporană* cu *arta postmodernă*, arta contemporană nu este arta unei epoci, ci în sens restrâns, este arta unei generații (deci circa 25-30 ani). Totodată, Fumaroli pune accentul pe piața unei națiuni, pe schimb de locații, în timp ce ia amploare procesul de globalizare, apariția culturii și identității globale, ignorând internaționalizarea instituțiilor și comprimarea timpului și spațiului în noua realitate a *postmodernității*, care începând din anii 1970 se depărtează de la național către internațional.

În arta *postmodernă* nu există direcții stilistice clare, există o multitudine de forme și expresii ce recurg la materiale eteroclite, la obiecte manufacturate, materii naturale și perisabile și chiar la propriul corp al artistului. Modul de realizare a lucrărilor ține de tehnici care până atunci erau ignorate pentru că sunt noi și industriale (mec art, serigrafia, pensula electronică, ect). Mai mult, odată cu apariția *Factory*, sociologul Pierre-Michel Menger a arătat că figura artistului, considerat în accepția comună ca fiind inventiv, îndrăzneț, indisciplinat, departe de a fi disprețuit, ar putea fi acum un model în cercurile profesionale care își supun cadrele legii completivității [11 p. 34].

STUDIU DE CAZ

Amintindu-și de tablourile sale Spot, pentru care Damien Hirst a devenit cunoscut pentru prima dată în anii 1990, artistul mărturisește: *Am pictat doar primele cinci și am spus a naibii asta, am urât-o. De îndată ce am vândut una, am folosit banii pentru a plăti oamenii pentru a le face. Erau mai buni decât mine. Eu mă plictiseam și deveneam nerăbdător”*.

Trebuie să recunoaștem că metoda hands-off al lui Hirst, este în tradiția marilor maestri, cum ar fi Rubens și mulți artiști contemporani, cum ar fi Antony Gormley, care ar prefera ca alții să facă lucrarea pentru ei. Ceea ce este neobișnuit în ceea ce îl privește pe Hirst este magnitudinea mașinăriei sale, acesta angajează peste 120 de oameni - și gradul în care cei de pe orbita sa domină lumea artei [12].

Pentru a-și maximiza impactul, fără să se abată de la interesele sale, Murakami a fondat compania numită Kaikai Kiki Co., Ltd., care are 90 de angajați repartizați între Tokyo, împrejurimile sale și New York. Compania este implicată într-o paletă extinsă de activități, produce artă, face design de produs; acționează ca manager, impresar și producător pentru alți șapte artiști japonezi; organizează un târg/festival artistic numit Geisai ect. [13 p. 183].

Teoreticianul și criticul de artă Rosalind E. Krauss semnalează că în condiția postmodernă *ni se cere să contemplăm o mare varietate de posibilități, în lista care trebuie folosită acum pentru a contura arta prezentului găsim: video; performance; body arta; arta conceptuală; foto-realism în pictură și un hiperrealism asociat în sculptură; sculptură abstractă monumentală (lucrate din pământ); și pictura abstractă, caracterizată, acum, nu prin rigoare, ci printr-un eclecticism voit. Este ca și cum, în ceea ce privește necesitatea unei liste sau a unui șir de termeni proliferați, se prefigurează o imagine a libertății personale, a mai multor opțiuni deschise acum alegerii sau voinței individuale, în timp ce înainte acestea erau închise printr-o noțiune restrictivă de stil istoric.* [14 p. 196]

Istoricul de artă german Hans Belting consideră că arta modernă și arta veche nu sunt termeni antagoniști, ci ambele reprezintă niște tradiții concrete. El subliniază că modernizarea este întotdeauna văzută ca sinonimă cu mass-media occidentală și importul acesteia, care nu doar informează despre lumea occidentală, dar produce mirajul apropierii și accesibilității ale acestei culturi. Practic, este vorba de un nou colonialism care, din punct de vedere al scenei de artă, nu permite decât alegerea *să o accepți, sau nu*, în timp ce *elementele etnice, locale*, odată ce respectă anumite limite, sunt tolerate de occident. Totodată, Belting semnalizează că în condițiile globalizării evenimentele culturale se transformă într-un eveniment media, ca și cum ar fi avut loc în mass-media sau ar fi fost creat pentru mass-media. Astăzi, cultura globală sărbătorește propria omnipotență, grație mass-media și noilor tehnologii, care înlocuiesc memoria personală cu o memorie tehnică omniprezentă. În mod similar, arta mondială, fiind liberă de barierele lingvistice, este salutăată ca simbol al unei noi unități mondiale, deși nu oferă decât ingrediente ale unei culturi media controlată de Occident [15 p. 65-66].

David Hopkins afirmă că în contextul schimbărilor sociale și economice ale *postmodernității*, arta a pierdut sensul general al unui proiect de avangardă, generând un etos cultural pluralist în care practicile artistice au proliferat fără niciun scop convenit. Acesta continuă că noțiunea de postmodernism a vehiculat în rândurile teoreticienilor culturali din SUA în anii 1970, ca Ihab Hassan (1925-2015), care a aplicat termenul *postmodernism* unor experimenatori ca Duchamp și Cage, dar și scriitorilor, cum ar fi Thomas Pynchon [16 p. 197].

O turnură semnificativă, în conturarea termenului, a avut loc în 1979, când Jean-Francois Lyotard publică *The Postmodern Condition*. Însă, poziția acestuia a fost criticată de filosoful german Jiirgen Habermas, care crede în continuitatea proiectului iluminist și moralitatea artei. Totuși, dacă cultura se află într-o *fază postmodernă*, atunci arta trebuie inevitabil să fie simptomatică în acest sens.

Criticul literar american Fredric Jameson a crezut cu siguranță în această sincronie. Astfel, în 1984 apare eseuul lui Jameson *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [16 p. 197], în care acesta argumentează că destinul culturii era indisolubil legat de cel al capitalismului. Conform afirmației lui Jameson, producția estetică și producția mărfurilor devine inseparabilă. Tehnologii de reproducere (cum ar fi televiziunea) înlocuiesc tehnologiile de producție. Artă era din ce în ce mai mult sponsorizată de companii comerciale, ceea ce duce la o nouă interdependență dintre artă și publicitate. Nivelarea socială a provocat schimbări în valori și dominarea unui filistinism consumator nediferențiat. Totuși, punctul forță în analiza lui Jameson a fost cercetarea mentalității specifice producției culturale postmoderniste. Folosind pe Warhol ca un exemplu timpuriu, el a vorbit despre o amortire emoțională sau *diminuarea afectelor* ce caracterizează subiectivitatea postmodernă. În timp ce modernismul a invocat frecvent lumea interioară *profundă* a artistului ca bastion împotriva unei lumi externe alienante, o *nouă profunzime* părea să bântuie arta recentă [14 p. 199]. În acest sens sunt relevante lucrările artistei americane Cindy Sherman, cum ar fi o secvență de fotografii, *69 Stiluri de film neadaptate*, care au fost produse între 1977 și 1980, și operele lui Sigmar Polke (1941-2010) exponent al realismului capitalist german [16 p. 200].

Centre artistice

În secolul al XXI-lea lumea artei contemporane constă într-o rețea suplă de subculturi care se întrepătrund, fiind ținute laolaltă de aceleași credință în valoarea artei. Sunt răspândite pe tot globul, dar se concentrează în capitale ale artei precum New York, Londra, Los Angeles și Berlin. Există comunități artistice dinamice și în orașele ca Glasgow, Vancouver și Milano [13 p. 10]. Alte orașe numite uneori *capitale de artă* datorită marilor festivaluri de artă și producției artistice considerabile sunt Beijing, Bruxelles, Hong Kong, Miami, Paris, Roma și Tokyo.

Fără îndoială, Parisul a rămas preeminent și, dezvoltarea Cubismului a asigurat ca acest fapt să rămână așa. Cu toate acestea, ismele de avangardă s-au dezvoltat și în spațiul vorbitor de limbă germană în centre precum Berlin, Munchen, Dresda și Viena. Un al treilea accent se găsea în acele centre urbane care au ajuns relativ târziu la modernizare ca Italia și Rusia, aici în artă se valorifică ritmurile distinctive ale modernului [9 p. 125].

Chiar dacă arta modernă și postmodernă este concentrată în marele centre economice și politice, efectul de *compresie a spațiului și timpului* provocat de globalizare șterge contururile geografice, în timp ce cultura globală de tip occidental se infiltrează în regiunile periferice creând mirajul modernismului și progresului [17].

Glosar

Neo-avangarda – se referă la cel de-al doilea val al avangardei, care poate fi definit în moduri diferite: ca renașterea primei avangarde, ca o formă maturizată a avangardei sau ca ceva complet distinct de mișcările anterioare. Prima poziție afirmă că avangarda din primele decenii ale secolului al XX-lea a fost una de pionierat, în timp ce avangarda de după cel de-al doilea război mondial a fost second-hand, o reeditare a primei. Cea de-a doua interpretare susține că avangarda de după 1945 a fost o realizare utopică matură a avangardei timpurii, în timp ce a treia accepțiune vede *neo-avangarda* ca un set de tendințe specifice și relativ autonome care s-au desfășurat între 1950 și 1968, creând o imagine complexă a formelor, ideilor și proiectelor estetice moderne [18 p. 26-30].

Arta contemporană – este arta creată recent în sens cronologic, dar și arta de *avangardă* ce operează cu un limbaj plastic nou, experimental cum ar fi performance, arta conceptuală, arta electronică. Caracterul contemporan al unei opere de artă poate fi atribuit reieșind din gradul de contaminare a acesteia cu noile tehnologii. Arta contemporană tinde să exploreze noi câmpuri ale creației ținând cont de cuceririle civilizației noastre, sau care înnoiește formele de expresie artistice existente, împingându-le dincolo de reflecția mimetică [11 p.10]. Termenul *contemporan* nu este atașat de o perioadă istorică, așa cum este arta modernă și postmodernă, ci descrie pur și simplu arta *a momentului nostru*. Cu toate acestea, în acest moment, lucrările care datează din 1970 este adesea considerată contemporană, totuși acestea vor fi curând redefinite.

Postmodernitate - etapa civilizatorie marcată prin evoluția societății capitaliste către o economie postindustrială, cibernetică și digitală; dominantă culturală hibridă, relativă și indeterminată a celei de-a doua jumătăți a secolului XX.

Întrebări și Sarcini

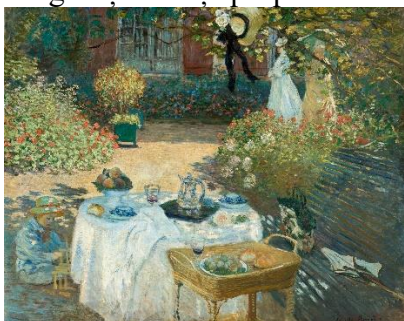
1. Realizați un tabel în care veți stabili deosebirile dintre *arta post-modernă*, *arta modernă* și/sau *arta postmodernă*, consultați prealabil *Tabelul 3 diferențelor dintre modernism și postmodernism* propus de Ihab Hassan [19].

Tabelul 3. Deosebirile dintre arta modernă și postmodernă propus de Ihab Hassan

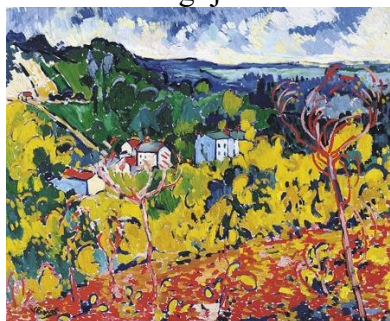
Arta Modernă (MO)	Arta postmodernă (POMO)
Arta MO este expresia culturală a momentului istoric al modernității	Arta POMO este expresia culturală a momentului istoric al postmodernității
Manet, Impresioniștii, post-impresioniștii, cubiștii, futuriștii, dada, suprarealiștii, expresioniștii, Bauhaus, orfism, De stilj, suprematism, Expresionismul abstract	Andy Warhol, pop art, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, arta conceptuală, arta media, arta performance, body art, arta video, arta feministă
Negarea valorilor artei academice/clasice	Scepticism, critica modernismului
Cultivarea exprimării personale subiective, viziunii individuale	Lucrările sunt deliberat impersonale,
Caracter revoluționar, original, inovativ	Se utilizează procedee mecanice sau cvasi-mecanice, tehnologii de multiplicare ect
Detronarea conceptului de arta ca mimesis	Deconstrucția ideilor
Autonomia artei. Artă pentru artă	Arta ca oglindă a societății

Sursa: https://en.wikipedia.org/wiki/Ihab_Hassan [19]

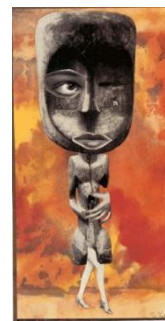
2. Arta ca reflectare a istoriei: cum direcționează evenimentele sau schimbările istorice cursul artei la începutul secolului XX, după 1945 și după 1970?
3. **Lectură recomandată:**
 - BAUDELAIRE, C. *Curiozități estetice. Pictorul vieții moderne*. București: Meridiane, 1971, pp. 182-196.
 - BRETTELL, R.R. *Modern art. 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 1-47.
 - GOMBRICH, E. *Istoria artei*. București: Art, 2016, pp. 611-618 (identificați factorii dominanți ai modernității care alimentează frenezia noului).
4. Ce reguli și cerințe proprii artei academice au fost neglijate/încălcate în aceste lucrări?



Claude Monet, Prânzul, 1873-76



Maurice Vlaminck, Bougival, 1905



Hannah Hoch, Die Susse, 1926

Sursa: BRETTELL, R.R. *Modern art. 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999 [4]

Referințe bibliografice

1. *Modern*. In: The Free Dictionary [online] [accesat 01 aug. 2020]. Disponibil: <https://www.thefreedictionary.com/modern>

2. MATTICK, P. *Art In Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*. New York: Routledge, 2003. ISBN 13: 9780415239219
3. MARX, K., ENGELS, F. *Manifestul Partidului Comunist*. București: Editura Politică, 1962
4. BRETTELL, R.R. *Modern art. 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 978-0-19-284220-6.
5. IRISH MUSEUM OF MODERN ART and AUTHORS. *WHAT IS—Modern and Contemporary Art?* Dublin: IMMA, 2009. ISBN 978-1-907020-22-3.
6. GABLIK, S. *A eşuat modernismul?* București. Curtea veche, 2008. ISBN 978-973-669-620-6.
7. SENNETT, R. *The Corrosion of Character*. 1st ed. New York: Norton, 1998. ISBN 0-393-31987-3.
8. DAVIES, P., FOX HOFRICHTER, F., JACOBS, J. *Janson's Basic History of Western Art. The 9th edition*. London: Pearson Education, 2013. ISBN 13: 9780205242634.
9. HARRISON, Ch; WOOD, P. (eds.), *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1999. ISBN-13: 978-0631165750.
10. THOMPSON, K. *Modernity and Postmodernity – A Summary*. (online) ReviseSociology July 15, 2016 <https://revisesociology.com/2016/07/15/modernity-and-postmodernity-a-summary/>
11. MILLET, C. *Arta contemporană*. București. Vellant, 2017. ISBN 978-606-9800-13-3.
12. COHEN, D. *Inside Damien Hirst's factory*. In: EVENING STANDARD [online] 30 august 2007 [accesat 01 aug. 2020]. Disponibil: <https://www.standard.co.uk/go/london/exhibitions/inside-damien-hirsts-factory-6609579.html>
13. THORNTON, S. *Șapte zile în lumea artei*. București: Pandora Publishing, 2018. ISBN 978-606-978-093-0.
14. KRAUSS, R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985. ISBN-13: 978-0-262-11093-8.
15. BELTING, H. *Art History After Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, ISBN-13: 978-0226041858
16. HOPKINS, D. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN-13: 978-0192842343.
17. HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge&Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1992. ISBN 0-631-16292-5.
18. DJURIC, D., SUVAKOVIC, M. *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Massachusetts: MIT Press, 2003. ISBN: 9780262042161.
19. *Ihab Hasan*. In: Wikipedia, the free encyclopedia [online] 25 April 2020. [accesat 25 iun. 2020]. Disponibil: https://en.wikipedia.org/wiki/Ihab_Hassan
20. BAUDELAIRE, C. *Curiozități estetice. Pictorul vieții moderne*. București: Meridiane, 1971.
21. GOMBRICH, E. *Istoria artei*. București: Art, 2016. ISBN 978-606-710-329-8.

II. ARTĂ ȘI ARTIST ÎN MODERNITATE – IDENTITATE, TIPOLIGII ȘI MENIRE

Planul temei

- Redefinirea conceptului de artă
- Rolul artei în modernitate
- Rolul artistului în cadrul modernității
- Tipologii artistice în cadrul regimurilor totalitare

Termeni și noțiuni

- *Concept deschis*
- *Artefact*
- *Artist revoluționar*
- *Artist boem*

De-a lungul secolului al XX-lea, filosofia artei a încercat să definească arta. Probabil că unul dintre motivele pentru care filozofii occidentali au fost preocupați de definirea artei în secolul

trecut este că în această perioadă ne-am confruntat cu o mulțime impresionantă de opere de artă a căror varietate este fără precedent. Aceasta se datorează faptului că de la Romantism încolo, mișcările de avangardă au contestat în mod constant ideile și practicile artistice convenționale [1 p. 206]. Într-un experiment imaginativ, dacă am fi adunat un grup de iubitori de artă, la mijlocul secolului al XVIII-lea, și i-am fi rugat să realizeze o selecție de obiecte aflate în fața lor - tablouri, lopeți, poezii, facturi, pisoare, sculpturi, scaune, vitrine cu animale moarte în formaldehidă – ei ar fi fost în stare să cadă de acord, într-o măsură surprinzătoare, despre care obiecte erau artă și care nu. Ei nu ar fi avut nevoie de o definiție care să îi ghideze, deoarece dețineau o înțelegere comună a artei pe care se puteau baza pentru a da judecăți coerente și convergente despre ceea ce a fost, și nu a fost artă [1 p. 207].

STUDIU DE CAZ

În 1926, Brâncuși crează sculptura *Păsărea în spațiu* (acum în colecția Muzeului de Artă din Seattle) pentru expoziția personală de la Paris și New York la Galeria Brummer (curată de marele său prieten și avocat Marcel Duchamp). Deși conform legii operele de artă, inclusiv sculpturile, intră în SUA fără taxe de import, în cazul *Păsării în spațiu*, oficialii au refuzat să o lase să intre ca artă. Pentru a se califica drept *sculptură*, lucrările trebuiau să fie *o reproducere prin modelare, cioplire sau turnare, a formelor recognoscibile, adică mimetică*. Deoarece *Păsărea în spațiu* nu arăta deloc ca o pasăre, oficialii au clasificat-o ca obiect utilitar (la rubrica „ustensile de bucătărie și rechizite de spital”) și au perceput o taxă echivalentă cu 40% din valoarea lucrării. Uluit și exasperat de această evaluare, Brâncuși a lansat o plângere în instanța de judecată în apărarea *Păsării în spațiu*.

Sursa: CLEARY, M. K. „*But Is It Art?*” *Constantin Brancusi vs. the United States* [2].

Identificarea artei a devenit o problemă presantă; nu se mai putea presupune că există o înțelegere culturală tacită sau implicată la îndemână, întrucât arta de avangardă a fost concepută pentru a problematiza orice premisă convențională. În acest cadru unii cercetători, precum Morris Weitz (1916-1981), au susținut că arta este un *concept deschis*, imposibil de definit [1 p. 210], iar alții au încercat să formuleze definiții, deseori trezind controverse. De pildă, definiția artei formulată de *Teoria instituțională a artei*, susținută de George Dickie, susține că: x este o operă de artă în sensul clasificatorului dacă și numai dacă: 1) x este un *artefact*¹ și 2) asupra căruia cineva acționează în numele unei instituții (*lumea artei*) conferindu-i statutul de *candidat* la apreciere. Confirmarea statutului aici este o procedură. De aceea, teoriile instituționale ale artei sunt numite teorii procedurale [1 p. 227]. Aici, este important să reținem că artistul, curatorul, criticul sau dealerul nu conferă artefactului statutul de operă de artă. Statutul pe care îl conferă artefactul este acela de *candidat* la apreciere. De asemenea, a prezenta ceva ca un *candidat* la apreciere nu garantează că va fi apreciat de cineva. Artefactul este pur și simplu nominalizat pentru atenție

¹ *Artefact* - un produs al muncii umane, care este accesibilă publicului. *Sursa:* CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London & New York: Routledge, 2002, p. 227.

apreciativă. De exemplu, recent, istoricul de artă Mia Fineman a încercat să valorifice picturile elefanților, dar acesta este un caz excepțional [1 p. 229].

Bunăoară, artistul Marcel Duchamp, în virtutea cunoștințelor, înțelegerii și experienței sale, avea autoritatea de a conferi statutul de *candidat la apreciere* unui ready-made – pisoar răsturnat pe care l-a intitulat *Fântână*. Un instalator care citea recenziile *Fântânii*, pe de altă parte, nu a putut să apară la galerie a doua zi și să-și prezinte propriile accesorii pentru baie ca opere de artă. De ce nu? Pentru că nu este împuternicit să acționeze în numele *lumii de artă*. Este acest elitism pur? Nu, deoarece instalatorul nu știe nimic despre artă; el nu și-a prezentat accesorii sanitare pe baza vreunei înțelegeri a teoriei artei și a istoriei artei, în timp ce Duchamp o face. Aceeași idee prezintă comentariile lui Arthur Danto (1924-2013) pe marginea lucrării *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol care se califică ca artă, deoarece are un public care îl percepe prin prisma unor teorii ale artei.

Teoria instituțională a artei este adesea criticată pentru că este antidemocratică. Dar acest lucru este într-adevăr nedrept. Democrația nu solicită ca toți oamenii să fie împuterniciți să facă orice, doar nu oricine poate merge într-un spital să efectueze o intervenție chirurgicală cerebrală complexă, ci doar profesioniștii certificați și calificați. În mod similar, nu oricine poate acționa în numele *lumii de artă* [1 p. 230].

DISCUȚIE GHIDATĂ:

Ce a făcut ca cutiile Brillo de Warhol să fie acceptabile ca artă în 1964?

Ce s-ar fi gândit pictorul neoclasic Jacques-Louis David despre opera lui Warhol?

Cum ar reacționa Leonardo da Vinci, Fidias sau un om preistoric?

Căsuțele Brillo reprezintă un fel de progres istoric al artei?

Istoria artei se îndreaptă într-o direcție discernibilă ce prezintă un progres liniar?

Ce ism este mai bun decât alte isme?

Discuții despre pluralism, lipsa adevărului absolut, celebrarea diversității (Michel Foucault)

Criticul de artă Suzi Gablik susține că arta modernă este marcată de 2 paradigme distincte cu privire la sensul și scopul artei. Prima direcție este cea *formalistă*, ea are ca lozincă sloganul *artă pentru artă* și pretinde autosuficiența artei, explorând subiectivismul. Exponenții acestei paradigme sfidând beneficiul social și orice formă de importanță morală, se concentrează asupra formei estetice: elemente vizuale și compoziție. Arta este valorificată doar pentru calitățile sale estetice și plastice - modul în care arată este mai important decât subiectul sau contextul; se îndepărtează totul - istorie, moralitate etc. - pentru ca privitorul să poată comunica cu universul insolit al operei de artă. Cea de-a doua direcție – *contextuală* are ca lozincă sloganul *artă pentru societate*, se caută înțelegerea expresiei artistice *în context*. Opera de artă abordează problemele sociale, încercând să soluționeze și să ofere o *izbăvire* prin intermediul artei. Tot ceea ce înconjoară

sau se referă la opera de artă este relevant pentru înțelegerea lumii. Aceste percepții duale s-au iscat ca urmare a dezvoltării științei și tehnologiei, a procesului de raționalizare și secularizare.

Justificând poziția sa critică, Suzi Gablik, evocă situația epocii pre-moderne, când arta și artiștii au fost inspirați întotdeauna de o misiune socială cvasireligioasă și morală în egală măsură, iar arta a fost foarte integrată în ordinea socială și cea spirituală [3 p. 10-28].

SARCINI

Oferiți câte un exemplu pentru fiecare paradigmă, clasificând stilurile artei moderne

Formalism – artă pentru artă: cubism, orfism, raionism, purism, minimalism ...

Contextual – artă pentru societate: constructivism, Bauhaus, arta conceptuală ...

Antropologul francez Claude Lévi-Strauss (1908-2009) susține că arta are diverse scopuri, raționamente pentru care a fost creată. După gradul de conștientizare aceste pot fi motivate și non-motivate. Obiectivele ale artei care nu sunt justificate rațional sunt cele integrate în natura umană, în însăși esența ei. În acest sens, arta, ca act creativ, este inerentă firii umane (adică, nici o altă specie nu creează artă) și, prin urmare, este dincolo de utilitate. Printre rolurile non-motivate menționăm: 1) instinctul uman de bază pentru armonie, echilibru și ritm; 2) experiența misterului - raportul dintre sinele și univers; 3) expresia imaginației - prin o serie de forme, simboluri și idei cu semnificații maleabile; 4) funcții ritualice și simbolice ș.a.. Spere deosebire de rolul non-motivat funcțiile motivate ale artei au un caracter intenționat și conștientizat, printre acestea putem numi: 1) comunicare; 2) cunoaștere; 3) conținut politic; 4) lupta pentru cauze sociale; 5) agrement 6) funcția terapeutică ș.a.. [4]

Abordând *rolul cognitiv al artei* urmează să operăm cu afirmațiile lui Platon (427 – 347 î.e.n.), care considera arta ca o formă inferioară a cunoașterii, sau chiar o iluzie a cunoașterii. În *Republica*, el descrie pictorul ca un *creator de aparențe*, afirmând că *ceea ce el creează nu este adevărat*, ci este o *aparență a existenței*, mai degrabă decât o *existență reală* [5].

Pentru Aristotel (384 - 322 î.e.n.) arta este o formă de imitare, o lecție de viață și, ca atare, are o mare valoare socială și general umană. Caracterul evocativ și cathartic [6 p. 126] al operei de artă ajută privitorul să se identifice și să empatizeze ființele umane și situațiile umane reprezentate, simțind ceea ce au simțit eroii și învățând din experiența lor (în special tragedia).

DISCUȚIE GHIDATĂ

Cum corelează gândirea filosofilor antici cu condiția artei moderne? (Socrate, Platon, Aristotel și Plotin).

Cum a evoluat conceptul de *mimesis*² în cadrul artei moderne?

Cum apreciați raportul dintre Color field (Școala din New York) și afirmația lui Platon?

² *Mimesis* - concept estetic conform căruia arta este imitarea realului. Formulată de Platon și Aristotel, a fost adoptat ca un principiu fundamental al esteticii europene pentru a defini realismul, înțeles ca transfigurare artistică a ceea ce este semnificativ în realitate. Sursa: <https://dexonline.ro/definitie/mimesis>

Susținem expresia simplă a gândirii complexe. suntem pentru formele mari, deoarece ele au impactul neechivocului. Dorim să reafirmăm planeitatea picturii. Ne pronunțăm pentru formele plate, deoarece acestea distrug iluzia și dezvăluie adevărul.(...). Nu există altceva mai bun decât o pictură bună despre nimic. Rothko și Adolph Gottlieb declarația din ziarul New York Times (13 iunie 1943)

Artă ca mijloc de comunicare

Lev Tolstoi afirmă că în timp ce prin intermediul cuvintelor un individ transmite gândurile sale către un altul, la fel, prin intermediul artei, creatorul transmite sentimentele și emoțiile sale spectatorului. După Tolstoi actul de transmitere este format din trei elemente fundamentale: un conținut care trebuie transmis, un mediu sau un canal prin care conținutul este transmis și un destinatar, un receptor al conținutului transmis. Mai mult decât atât, Tolstoi subliniază că pentru a exprima un sentiment trăit în trecut, în primul rând trebuie rețrăit în Sinea artistului, după care prin intermediul mișcărilor, liniilor, culorilor, sunetelor sau formelor exprimate prin cuvinte, acel sentiment este transmis pentru ca alții să îl poată percepe și trăi în același mod, iar tot acest proces poartă numele de artă. Astfel, se distinge experiența estetică de experiența artistică. Experiența estetică este limitată strict la explorarea liniilor, culorilor, formelor și texturilor care sunt privite de Tolstoi ca simple instrumente pentru o experiență senzorială, emoțională mai amplă [7 p. 47-54].

DISCUȚIE GHIDATĂ:

Sunteți de acord sau nu cu afirmația lui Tolstoi? Dacă consimțiți, oferiți exemple din arta modernă care ar susține această idee

- *Artiștii trebuie să fi trăit emoțiile pe care le conferă operele lor?*
- *Un semn indiscutabil care distinge arta adevărată de fals, este infecțiozitatea artei. În plus, o lucrare de artă este mai mult sau mai puțin infecțioasă, în funcție de trei condiții: particularitatea sa, claritatea și sinceritatea artistului, toate acestea au legătură cu modul în care un sentiment este transmis.*

După părerea voastră care este rolul artei în societatea contemporană?

Caracterul detașat și impersonal al artei postmoderne ar putea să contravină ideilor lui Tolstoi despre artă, sau nu?

Rolul artistului în cadrul modernității

Istoricul de artă Henry M. Sayre distinge 4 roluri fundamentale ale artistului. Acesta susține că artiștii fie că aleg un singur rol fie că asumă roluri multiple: 1) ne ajută să vedem lumea în moduri noi și inovatoare; 2) creează o înregistrare vizuală a oamenilor, locurilor, timpului și activităților distincte; 3) creează obiecte și structuri funcționale mai plăcute oferindu-le frumusețe și sens; și 4) artistul îmbracă în forme vizibile elementele imateriale ca idei și sentimente [8 p. 4-11]. Totuși, rolul artistului a suferit transformări de-a lungul istoriei, fiind marcat în modernitate de factori sociali, politici, culturali, tehnologici ș.a.. Ca urmare, în funcție de rolul jucat în societatea modernă distingem câteva tipuri de artiști:

1. Artist revoluționar:

În arta pre-modernă, temele abordate de artiști erau controlate de oameni sau organizații care doreau să-și mențină status quo-ul. Odată ce arta a dobândit independență, fiind considerată un produs al gândirii și cercetării independente, a fost deschisă calea pentru artistul revoluționar, care a conștientizat faptul că poate juca un rol activ, istoric în modelarea societății. Deosebim 3 tipuri de artiști revoluționari:

- 1) *revoluționari direcți* sau uneori numiți propagandiști, deoarece ilustrează literal dogma revoluționară, sunt artiști care încearcă să facă schimbări fundamentale prin atac direct al persoanelor, situației juridice și instituțiilor sociale care susțin status quo-ul. În această categorie se încadrează Kathe Kollwitz, muralistul mexican Diego Rivera, constructiviștii ruși, dar și artiștii angajați din lagărul socialist sau nazist;
- 2) *revoluționari indirecti* – acești artiști nu oferă o schemă pentru schimbări politice sau sociale, dar aceștia prezintă atât de revoltător, înfiorător și provocător condițiile sociale încât îi face pe spectatori să simtă că nu mai pot să susțină ordinea socială existentă. În aceste sens este exemplificativă creația lui Honoré Daumier (1808-1879), Ilya Repin (1844-1930), Edvard Munch (1863-1944) și Otto Dix (1891-1969);
- 3) *revoluționari ai limbajului plastic* – artiști care introduc inovații de ordin vizual, fără a aborda probleme politice sau sociale. Criticii de artă susțin că schimbările fundamentale ale reprezentării vizuale au efecte profund tulburătoare și, prin urmare, revoluționare asupra societății. Se poate susține, de asemenea, că, dacă forma și conținutul sunt inseparabile, atunci schimbările de formă artistică semnaleză schimbările din societatea în ansamblu. Printre artiști revoluționari ai limbajului plastic putem menționa artiști precum: Édouard Manet (1832-1883), Georges Seurat (1859-1891), Paul Cézanne (1839-1906), Pablo Picasso (1881-1973), Vasili Kandinski (1866-1944), Vladimir Tatlin (1885-1953), Kazimir Malevici (1879-1935), Marcel Duchamp (1887-1968), Kurt Schwitters (1887-1948), Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Jackson Pollock (1912-1956), Andy Warhol (1928-1987) ș.a..

2. Artistul boem:

Cei mai mulți oameni fac legături între boemi, hipi și cei care caută un stil alternativ de viață. De asemenea, ei bănuiesc - pe bună dreptate - că unii artiști petrec mai mult timp perfecționându-și stilul de viață decât ocupându-se de realizările artistice. Mulți sunt atrași de stilul de viață artistic, non conformist - inclusiv rebeli asortați și impostori. Aici există toleranță, libertate și camaraderie. Multe dintre personalitățile majore ale Artei Moderne au fost devotați spiritului boem - cel puțin, au început ca boemi.

Artiștii boemi încearcă să exploateze principalele descoperiri ale romanticilor: 1) importanța centrală a vieții interioare a artistului (expresie individuală); 2) emoțiile sunt adevărul

suprem (atât în artist, cât și în privitor); 3) semnificația intuiției în creativitatea artistică, sensul secret al actelor iraționale, inseparabilitatea artei și a vieții. Acestea sunt principii în jurul cărora artistul boem încearcă să construiască o existență personală și artistică. Viața lor este un protest personal împotriva ordinii sociale și a instituției culturale. Un alt factor este: drogurile, alcoolul, sexualitatea, boala, sinuciderea, moartea precoce. Autodistrugerea pare a fi o temă importantă: artistul trebuie să sufere. Cei care au supraviețuit boemismului au recunoscut-o ca o fază adecvată studentului [9].

Tipologii artistice în cadrul regimurilor totalitare

În cadrul *regimurilor totalitare* din secolul XX, s-a produs politizarea artei, aceasta devenind un instrument de propagandă servil ideologiei de orientare nazistă, comunistă sau socialistă. În asemenea condiții, arta ostilă puterii, care nu corespunde principiilor estetice și ideologice oficiale intră în dizgrație. În anii 1930 regimului nazist a etichetat ismele artei moderne cu termenul *arta degenerată*, persecutând artiștii și confiscând operele impresioniste, foviste, expresioniste, dadaiste, cubiste și suprarealiste din colecțiile muzeale; a fost marginalizată și Școala Bauhaus, activitatea căreia a fost etichetată drept *cultural bolșevistă*. Un clișeu ideologic asemănător a apărut în epoca stalinistă, conform acestuia toată arta modernă, care distonează cu practicile *realismului socialist* a fost numită, în sens peiorativ, artă *formalistă burgheză*. În epoca lui Mao (1893 – 1976) arta chineză adoptă modelele artistice sovietice pe larg implementând *realismul socialist și romanticismul revoluționar*.

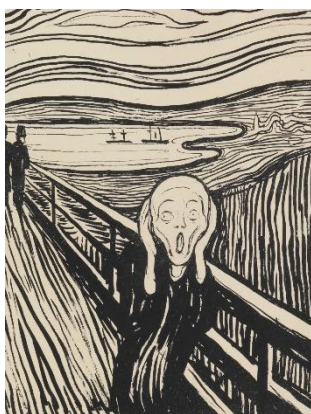
În asemenea circumstanțe guvernarea se folosește activ de artiștii plastici ca de niște *agenți* sau *producători* de bunuri culturale, utile în socializarea noului proiect politic total. Partidele politice devin unicele centre de elaborare și administrare a puterii simbolice, a noului program social, artiștilor nu le mai revine decât rolul mecanic de curea de transmisie, ei trebuie să admită o definiție a valorilor la elaborarea cărora nu au participat [10 p. 28].

Cum remarcă poetul polonez Czeslaw Milosz artiștii, intelectualii nu aveau în fața lor decât trei posibilități: să colaboreze, să emigreze sau să tacă. Raportul și poziționarea artiștilor față de regimurile totalitariste modelează trei categorii diferite: conformiști, falși conformiști (sau falși nonconformiști) și nonconformiști, iar raportul la baremul politic determină artiști angajați, neutri și opozanți [10 p. 91]. Conformiștii/angajații sunt reprezentați de artiștii care continuă să accepte de o manieră obedientă iconografia oficială. Falșii conformiști ar fi reprezentați de artiști care încearcă să joace rolul de mediatori între cele două tabere, plătind puterii tributul strict necesar de opere cu *subiect comandat*. Ei profesează, în același timp, o artă autonomă, de cercetare vizuală în sine, străduindu-se să păstreze un nivel artistic elevat și în arta *de comandă*, și în arta privată. Acești artiști preferă compromisul și confortul, evitând confruntări deschise.

Nonconformiștii/opozanții sunt artiștii care refuză constant, uneori în întregime, orice formă de angajare politică și orice dimensiune socială impusă a artei lor. Acești artiști, tineri în majoritatea cazurilor, se retrag în ateliere în încercarea de a restaura specialitatea atât de grav prejudiciată a domeniului lor de acțiune. Nonconformiștii au curajul unei existențe mai mult sau mai puțin *boeme* [10 p. 92]. Amintim că arta și respectiv artiștii pot contribui atât la construcția, cât și la deconspirarea unui anumit cadru *ideologic* (vezi tema 4).

Întrebări și Sarcini

1. Reieșind din afirmația lui Tolstoi comentați lucrările de mai jos



Munch, Țipătul, 1893



Marcel Duchamp, Fântâna, 1917



Janine Antoni, Îngrijire iubitoare, 1992

Sursa: GROVIER, K. *Art since 1989*. London: Thames & Hudson, 2015

2. Oferiți câteva exemple pentru fiecare tip de artist indicat mai sus.
artiști revoluționari (directi și indirecti) și artiști boemi;
artiști conformiști, falși conformiști și nonconformiști.
3. Lecturați esul lui Arthur Danto *The Artworld* (1964) și esul *The end of art*. Analizați comentariile pe seama subiectului expuse în articolul publicat de *Hiperallergic – An Illustrated Guide to Arthur Danto's "The End of Art"*
<https://hyperallergic.com/191329/an-illustrated-guide-to-arthur-dantos-the-end-of-art/>

Referințe bibliografice

1. CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London & New York: Routledge, 2002. ISBN 0-415-15963-6
2. CLEARY, M. K. "But Is It Art?" *Constantin Brancusi vs. the United States*. In: THE MUSEUM OF MODERN ART [online] 24, July 2014. [accesat 20 iun. 2020] Disponibil: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/07/24/but-is-it-art-constantin-brancusi-vs-the-united-states/
3. GABLIK, S. *A eșuat modernismul?* București: Curtea veche, 2008. ISBN 978-973-669-620-6
4. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1938
5. PLATON. *Republica*. In: *Opere*, vol. V. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
6. ARISTOTEL. *Poetica*. București: Editura Științifică, 1957.
7. ENESCU, F., PÂNZARU, M. *Arta ca mijloc de comunicare*. In: *Comunicarea interpersonală. Arta și educația ca mijloc de comunicare*. Volumul II., coord. Marinela Rusu. Iași: Ars longa, 2018, pp. 47-54. ISBN 978-973-148-290-3.
8. SAYRE, H. M. *World of Art, A*, 8th Edition. London: Pearson, 2016. ISBN-13: 978-0134082264.

9. MALLOY, K. E. *The Changing Role of the Artist in Society*. In: University of Wisconsin Green Bay [online] 25 june 2010. Disponibil: https://www.uwgb.edu/malloyk/lecture_6.htm
10. CĂRNECI, M. *Artele plastice în România 1945-1989*. Iași: Polirom, 2013. ISBN 978-973-46-3445-3.

III. LUMEA ARTEI MODERNE ȘI CONTEMPORANE - ACTORI ȘI ROLURI

Planul temei

- Lumea artei moderne și contemporane
- Evoluția criticii de artă & rolul criticului de artă
- De la Salon la Galerii
- Rolul curatorului de artă
- Dealerii de artă

Termeni și noțiuni

- *Lumea artei*
- *Critica de artă*
- *Salon*
- *Curator*
- *Art dealer*
- *Muzeu de artă modernă*

Lumea artei cuprinde toți cei implicați în producerea, punerea în funcțiune, prezentarea, conservarea, promovarea, cronicizarea, criticarea și vânzarea operelor de artă plastică. Howard S. Becker o descrie drept *rețeaua de oameni a căror activitate de cooperare, organizată prin cunoașterea comună a mijloacelor convenționale de a face lucruri, produce obiecte de artă prin care lumea artei este remarcată. Actorii din lumea artei tind să joace unul dintre cele șase roluri distincte: artist, critic, curator, dealer, colecționar sau dealeri-colecționari* [1 p. 10]. Acestora li se adaugă instituțiile culturale, care de obicei au o putere autoritară, astfel sunt muzeele și galerii de artă, școlile, universitățile și academiile de artă, asociațiile sau uniunile artiștilor plastici, reviste de artă, ș.a.. O parte a lumii artei este și *piața de artă* (casă de licitație și târguri de artă).

• Evoluția criticii de artă & rolul criticului de artă

ÎNTREBĂRI & SARCINI

Ce este critica de artă? Încercați să definiți noțiunea de critică de artă.

Savanții români definesc *critica de artă* ca o transpunere a artei plastice în arta cuvântului, în cadrul acestui proces *criticul de artă* mediază între operă și contemporanii săi [2 p. 79]. *Critica de artă* poate fi definită ca analiza (discuții), evaluarea și interpretarea unei opere de artă în contextul estetic al teoriilor despre frumos (*critica de artă* s-a dezvoltat, la vest, în paralele cu *estetica*). *Critica de artă* încearcă să înțeleagă o operă de artă din perspectiva teoretică, să fundamenteze rațional aprecierea unei opere de artă; din perspectiva teoretică stabilește semnificația și valoarea operei în cadrul istoriei artelor.

Când a apărut critica de artă și de ce?

Cea mai timpurie mențiune a termenului critică de artă este atribuită pictorului și scriitorul englez Jonathan Richardson cel Bătrân. Între 1715 și 1719, Richardson a scris mai multe cărți, inclusiv *Eseul despre teoria picturii* și *Eseul despre arta criticii*. În eseul din urmă el a stabilit 7 criterii care definesc succesul unui tablou (originalitate, compoziție, desen, colorare, mânăuire, expresie, grație și măreție); prin atribuirea unui punctaj între 0 și 18 din fiecare categorie, el a afirmat că este capabil să evalueze aspectul și valoarea oricărei reprezentări [3 p. 24-25]. Totuși sistemul lui Richardson nu include discuții despre arta contemporană, ceea ce face ca polemicele din cadrul *expozițiilor publice regulate din Londra și Paris* să devină punctul de pornire pentru critica de artă [3 p. 25 27].

În perioada pre-modernă, o lucrare de artă avea nevoie, în principal, să placă și să satisfacă gusturile regilor și a clerului pentru a dobândi validare; artiști în mare parte (dar nu întotdeauna) căutau să ghicească gusturile acestora și a altor patroni puternici, ale căror opinii au fost singurele care contează [4 p. 31]. În mod evident, critica de artă poate fi inclusă printre efectele secundare ale schimbărilor politice mărețe și s-a născut atunci când standardele de măsură existente au fost puse la îndoială, unul câte unul - un proces de dezmembrare treptată, probabil, încă în derulare. Fără aprecierea regelui, aristocrației sau a cardinalului, cine ar putea pronunța dacă acest nou tablou de Boucher sau David este bun sau rău? Apare *criticul de artă*, al cărui rol timpuriu auto-proclamat a fost acela de:

- A oferi o *busolă* pentru *navigarea în apele artistice necunoscute*;
- A furniza opinii competente și noi criterii de judecată;
- A apăra cu vehemență artiștii lucrările cărora îi insuflă încredere.

Criticii de artă în încercarea lor de a aprecia și a judeca operele de artă după un sistem de valori prestabilit de multe ori au eșuat în străduința lor de înțelege lucrările, care astăzi sunt unanim recunoscute ca fiind remarcabile. Astfel, unii critici au jucat un rol pozitiv, iar alții unul negativ.

STUDIU DE CAZ

Oferiți exemple din istoria artei moderne când criticii de artă au avut o atitudine sceptică și peiorativă față de opere recunoscute astăzi ca celebre.

Louis Leroy cu mișcarea Impresionism sau Louis Vauxcelles și fovismul

O mișcare pe care o consider periculoasă (în ciuda simpatiei pe care o am pentru făptașii săi) prinde contur între un mic grup de tineri. S-a înființat o capelă, care au oficiat doi preoți înrăiți. Dl Derain și Matisse; câteva zeci de catehumeni nevinovați și-au primit botezul. Dogma lor prezintă un schematism zbuciumat care proscribe modelarea și volumele în numele oarecărei abstracții picturale. Această nouă religie cu greu mă atrage. Nu cred în această Renaștere ... M. Matisse, fauve-șef; M. Derain, deputat fauve; MM. Othon Friesz și Dufy, fauves prezenți ... și M. Delaunay (un copil de paisprezece ani al lui M. Metzinger ...), fivist infantil. (Vauxcelles, Gil Blas, 20 martie 1907).

Exemplificați cazuri în istoria artei moderne când operele astăzi celebre au fost recunoscute de către criticii de artă ai timpul lor.

Roger Fry cu mișcarea postimpresionistă sau Lawrence Alloway cu Pop Art-ul.

În prima etapă a evoluției criticii de artă aprecierea - judecarea operei de artă era considerată drept o funcție cheie a criticii de artă, astăzi, însă, este un termen înțepător și deranjant. Într-un sondaj realizat în rândul criticilor de artă din ziarul american în 2002, cei mai mulți profesioniști au considerat judecarea drept *cel mai puțin important factor în recenzarea artei*. Istoricii de artă James Elkins a scris în legătură cu această inversare uluitoare *...este ca și cum fizicienii ar fi declarat că nu ar mai încerca să înțeleagă universul, ci doar să-l aprecieze*. Criticii de artă astăzi rareori urcă pe terenul înalt moral al unor astfel de iluminați ca Clement Greenberg (1909–1994), care credeau că campania sa defensivă a unor curente și artiști moderni de avangardă

ar ajuta de fapt să salveze lumea de efectele dezumanizante ale producției în masă a societății de consum [4 p. 32]. Amintim aici eseurile semnate de Greenberg ca *Avant-Garde și Kitsch* (1939) și *Pictura de tip american* (1955) în care a promovat activitatea expresioniștilor abstracti, printre care Jackson Pollock, Barnett Newman, Clyfford Still, Willem de Kooning și Hans Hofmann. În anii 1960 Greenberg a rămas o figură influentă pentru o generație mai tânără de critici, inclusiv Michael Fried și Rosalind E. Krauss. Totuși, antagonismul lui Greenberg privind teoriile *postmoderniste* și mișcările artistice implicate social l-au discreditat, odată cu aceasta critica de artă intră în declin.

În anii '60 ai secolului XX, artistul și criticul, jucători separați până acum, s-au suprapus în figura unui singur individ - *artistului conceptual*, care singur își interpretează și comentează operele de artă. Instruiți să verbalizeze sensul artei lor, acești artiști au detronat clișeul creatorului inspirat, dar semi-mut, dependent de critic pentru a furniza cuvinte.

În anii 1960 -1970 noua istorie a artelor asociată deseori cu revista de critică și teorie a artelor contemporane *October* din SUA (fondată în 1976), propune ca criticul de artă/istoricul să nu judece arta atât de mult, ci să examineze condițiile și contextul al acestor judecăți. Unul dintre figurile cheie ale epocii devine Rosalind Krauss critic de artă și teoretician al artei secolului XX, care a publicat constant din 1965 în *Artforum*, *Art International* și *Art in America* [5].

La începutul anilor 1980 semnalăm instituționalizarea și profesionalizarea meseriei de curator [6 p.17], care de rând cu dealerii de artă și colecționarii contribuie la validarea operelor de artă, diminuând rolul elitist, de altă dată, a criticului de artă. Cu toate acestea, noi critici de artă apar în fiecare sezon, iar vocile consacrate s-au dovedit indispensabile, chemate în mod regulat pentru a contribui la dezbaterea din industria de artă sau pentru a oferi comentarii asupra lucrărilor de artă care pot fi vizualizate în galerie, muzeu sau stand. Criticul de artă rămâne un înțeles apreciat și credibil a cărui influență persistă - totuși al cărui impact și sfera de influență, în practică, scade.

De la Salonul de artă la Galerii și Muzeu de artă modernă și contemporană

Numele de *Salon* este dat expoziției periodice, cu opere ale artiștilor în viață, care avea loc în Franța începând cu 1667, expoziția a fost finanțată de guvernul Francez și *Academia regală de pictură și sculptură* (1648-1793). Denumirea de *Salon* provine de la *Salonul Pătrat* din Palatul Luvru (*Salon Carré*), locul unde se organizau primele expoziții. Din momentul fondării și până 1890 *Salonul* se organiza anual sau bienal, fiind cel mai mare eveniment de artă din lumea occidentală. Participarea la *Salon de Paris* a fost esențială pentru ca orice artist să obțină succesul în Franța, expozanții la *Salon* erau marcați de favoarea regală.

Din start, artiștii expozanți la *Salon* erau membrii ai Academiei sau agreeți de aceasta; abia din 1791, accesul în *Salon* devine liber, opera fiind supusă aprobării unui juriu (1748). Membrii juriului judecau moralitatea lucrărilor și încercau să susțină tradiția *marii picturi* în fața înmulțirii

subiectelor de gen și a tablourilor de format modest. Numărul tablourilor refuzate de juriu era din ce în ce mai mare, astfel încât în anul 1863 juriul *Salonului* a refuzat două treimi din tablourile prezentate. Acest fapt a avut o rezonanță, numeroasele cereri au ajuns în vizorul Împăratul Napoleon al III-lea, care dorind să lase publicul să judece legitimitatea acestor plângeri, a decis ca operele de artă care au fost refuzate să fie afișate într-o expoziție alăturată, numită, *Salonul refuzaților* (*Salons des Refusés*). Criticii și publicul au ridiculizat *refuzații*, printre care se găsea astfel de picturi, acum celebre, precum: *Dejunul pe iarbă* de Édouard Manet și *Simfonia în alb, No 1: Fata albă* de James McNeill Whistler.

Totuși, atenția criticilor a legitimat avangarda emergentă în pictură. *Salons des Refusés* au fost organizat la Paris în 1874, 1875 și 1886, timp în care popularitatea *Salonului de la Paris* a scăzut, iar în 1890 în urma unui conflict intern s-a sistat definitiv. Impresioniștii, cu sprijinul lui Paul Durand-Ruel, și-au expus lucrările cu succes, la Paris, în afara Salonului tradițional începând din 1874 (1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 și 1886).

În iulie 1884, ca o reacție împotriva Salonului, a fost fondat *Salon des Indépendants* (*Salonul independenților*). Asocierea a început cu organizarea de expoziții masive la Paris, alegând sloganul *fără juriu și nici recompensă*. Pentru următoarele trei decenii, expozițiile lor anuale au stabilit tendințele în artă la începutul secolului XX, împreună cu Salonul d'Automne (*Salonul de toamnă*), care fondat în anul 1903 a fost perceput la fel ca o reacție împotriva politicilor conservatoare ale *Salonului* oficial de la Paris. *Salonul de toamnă* a devenit aproape imediat spectacolul evoluțiilor și inovațiilor în pictura, grafică, sculptură și artele decorative din secolul XX. Amintim că la *Salonul de toamnă* din 1905, criticul de artă Louis Vauxcelles a reacționat vehement la creația artiștilor fovi, numindu-i sălbatici în raport cu sculpturile clasice.

Tabelul 1. Principalele manifestări artistice ale epocii moderne

Salonul din Paris	Salonul Refuzaților	Salonul independenților	Salonul de Toamnă din Paris	Salon des artistes français	Salon des réalités nouvelles	Bienala Internațională de Artă la Veneția	Art Basel Târgul internațional de artă
1667-1890	1863, 1873, 1875, 1886.	Expoziții notorii din 1884-1921, activează și în prezent	1903-prezent	1880-prezent	1946-prezent	1895-prezent	1970-prezent Basel, Elveția; Miami Beach, Florida, ect.

Totuși, *Salonul* oficial fiind o manifestare publică de anvergură a instituit cutumele expozițiilor moderne. Din 1673, Salonul dă ocazia editării unui catalog, numit *libret*, care conține

explicațiile operelor expuse. Panotarea operelor presupune de asemenea o gândire a expunerii și dispunerii tablourilor [7 p. 145], persista supraaglomerarea, tablourile acopereau pereții de la podea la tavan. Această formulă a fost preluată, inițial, de primele muzee de artă ca Muzeul Britanic (1759) și Luvru (1793). Însă, la mijlocul secolului XIX-ce în urma unor critici directorul National Galery (1824) Charles Eastlake (1793 – 1865) a decis plasarea izolată a tablourilor și atârnarea acestora la nivelul ochilor [8].

Practicile Salonului se răspândesc în Europa, notoriu fiind Salonul organizat de Royal Academy din 1769 în Londra. *Saloanele* furnizează o platformă pentru critica de artă. În secolul XVIII-ce se remarcă impresiile asupra Salonului editate de Denis Diderot, acesta plămădește mijloace unei judecăți, aplicând criteriile pe care le găsește singur: unitate, varietate, contrast, simetrie, ordonanță, compoziție, caracter, expresie. În secolul XIX-ce se remarcă notele critice semnate de Charles Baudelaire și John Ruskin.

STUDIU DE CAZ

Charles BAUDELAIRE *The Painter of Modern Life, 1863*

Salonul refuzaților 1963 și lucrarea lui Manet *Dejunul pe iarbă*.

În eseu său din 1863, *Pictorul vieții moderne*, poetul Charles Baudelaire a susținut că, pentru a reprezenta timpul și spațiul său, operele de artă trebuie să fie infuzate cu ideea modernității. El îi îndeamnă pe artiști să picteze în maniera contemporană și să surprindă „*toate momentele trecătoare și toate sugestiile de eternitate pe care le conține modernitatea*”, folosind atât subiecte urbane moderne, cât și noi interpretări și metode de reprezentare a lumii vizuale. Această ruptură cu trecutul a fost critică pentru a înțelege și a comenta prezentul. În special, după inventarea fotografiei, arta urma să găsească noi modalități de reprezentare a realității. Artistul care a răspuns acestor provocări a fost pictorul francez Édouard Manet (1832-1883).

Primele galerii de artă *deschise* – unde publicul puteau intra și circula liber pentru a vedea și cumpăra opere – apar în Paris la mijlocul secolului XIX-ce. Ele aveau ca sit³ privilegiat rue Laffitte, care devine pentru câțiva ani centrul parizian al vânzărilor de artă. Printre primii artiști care refuză sistemul *Salonului*, utilizând rețeaua de negustori și galerii a fost Gustave Courbet (1819 -1877) [7 p. 171].

Unul dintre cei mai impunători actori ai artei moderne, care are funcția de legitimizare și validare a artei moderne este *muzeul de artă*. Termenul *muzeu* provine din latinescul *museum*, derivat la rândul său din greaca veche, *mouseion*, semnificând un loc sau un templu dedicat muzelor, divinități patronatoare a artelor și literelor. Printre cele mai mari muzee ce găzduiesc colecții de artă modernă și contemporană putem numi *Muzeul de Artă Modernă* din New York, supranumit și *MoMA* (fondat în 1929) și *Centrul Național de Artă și Cultură Georges-Pompidou* din Paris (1977), dar și *Solomon R. Guggenheim Museum* din New York (1937), *Muzeul*

³*sit* - Loc geografic considerat din punctul de vedere a uneia sau mai multor activități (științifice) de un anumit tip.
Sursa: <https://dexonline.ro/definitie/sit>

Guggenheim din Bilbao (1997), *Tate Modern* din Londra (2000), *MAXXI* (Muzeul național de arte din secolul XXI) din Roma (2010), *MAMCO* (Muzeul de artă modernă și contemporană) din Geneva (1994), *MOCA* (Muzeul de Artă Contemporană) din Los Angeles (1979), *MOT* (Muzeul de Artă Contemporană) din Tokyo (1995), *Muzeul de artă contemporană* din Rivoli (1960), *Muzeul de Artă Contemporană din secolul XXI* din Kanazawa, Japonia (2004).

Dealerii de artă reprezintă legătura esențială dintre artiști și publicul lor, între vânzătorii de artă și colecționari. Cei mai buni dealeri dețin un grad de expertiză specializată, care este similară cu cea a curatorilor și a istoricilor de artă, combinând însă instinctul de *Connoisseurship* și cunoștințele de istorie a artei cu experiență practică și o înțelegere a pieței obținute din imersiunea de zi cu zi în comerț [9 p. 5]. În dependență de sfera de activitate există următoarele distincții între dealeri de artă: 1) *dealeri de piață primară* – aceștia reprezintă opera artiștilor în viață; 2) *dealeri de piață secundară* – se ocupă cu revânzarea operelor de artă în numele colecționarilor, instituțiilor și moșiilor. Adesea acești dealeri se specializează în anumite perioade sau artiști, dezvoltând un fond considerabil și unic de cunoștințe; 3) *dealeri publici sau dealeri privați*, aceștia fie reprezintă o instituție publică, fie adesea ei satisfac nevoile individuale ale unui grup select de clienți privați.

Numele lui Paul Durand-Ruel (1831-1922) – domină istoria începuturilor pieții de artă. Acesta este unul dintre primii galeriști adevărați, în al cărui magazin, în 1867, în rue Laffitte se vând doar tablouri și stampe, fără a mai miza pe materiale de pictură sau antichități, după moda zilei. În plus, el este unul din primii care a înțeles importanța criticii ca o cauțiune necesară tinerilor artiști – ceea ce îl determină în 1869 să finanțeze în secret propriul său ziar *La Revue internationale de l'art et de la curiosité*. Paul Durand-Ruel devine principalul promotor al grupului impresionist de la care cumpără, expune vinde tablouri și le asigură succesul de critică [7 p. 175].

Către sfârșitul secolului al XX-lea, lumea artei a devenit tot mai bogată în evenimente, iar cantitatea, calitatea și varietatea operelor de artă disponibilă la **târgurile de artă** de top, cum ar fi Art Basel în Basel și Miami, Frise în Londra, TEFAF și Showul ADAA din New York, depășește adesea ofertele celor mai mari **case de licitații** (*Sotheby's*, *Christie's* și *Phillips*) în vânzările lor semestriale [9 p. 29].

Întrebări și Sarcini

1. Studiați cu atenție cataloagele caselor de licitație *Sotheby's*, *Christie's* sau *Phillips* relevând genericul expoziției/titlul, perioada abordată, programul licitației, membrii echipei și autorii catalogului, structura catalogului, stilul de prezentare a artiștilor notorii, textul și imaginea, în baza informației acumulate realizați o succintă prezentare a licitației.
2. Realizați în echipă un catalog al licitației cu genericul *Masteranzii AMTAP*.

3. Examinați cu atenție prezentările web a expozițiilor organizate de MOMA, Tate, Guggenheim Bilbao ș.a., analizând informația prezentată: titlul, comunicatul de presă, suportul vizual, în baza informației acumulate realizați o succintă prezentare a 2-3 expoziții relevând cele mai reușite aspecte.
4. Utilizând platforme web ca <https://www.artsteps.com> organizați o expoziție de grup online, elaborând în echipă titlul expoziției, scurta descriere a conceptului expoziției, artist statement, titlu și descrierea succintă a lucrărilor de pe simeze.

Referințe bibliografice

1. THORNTON, S. *Șapte zile în lumea artei*. București: Pandora Publishing, 2018. ISBN 978-606-978-093-0.
2. ȘUȘALĂ, I., BĂRBULESCU, O. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993. ISBN 973-9077-22-6
3. VENTURI, L., MARRIOTT, C. *History of art criticism*. New York: Dutton, 1964
4. WILLIAMS, G. *How to write about contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 978-0-500-29157-3.
5. *Rosalind E. Krauss*. In: Wikipedia, the free encyclopedia. [accesat 30 aug. 2020]. Disponibil: https://en.wikipedia.org/wiki/Rosalind_E._Krauss
6. MILLET, C. *Arta contemporană. Istorie și geografie*. București: Editura Vellant, 2017. ISBN 978-606-980-013-3.
7. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura din tainele atelierelor*. București: Enciclopedia RAO, 2005. ISBN 973-717-010-5.
8. CAIN, A. *How the White Cube Came to Dominate the Art World* In: Artsy [accesat 23 aug. 2020]. Disponibil: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>
9. *Collector's Guide to Working with Art Dealers*. [online]: 45th Anniversary Edition, The Art Dealers Association of America (ADAA), New York Archived October 8, 2013, at the Wayback Machine. [accesat 31 aug. 2020]. Disponibil: https://web.archive.org/web/20131008045449/http://www.artdealers.org/dnloads/adaa_guide.pdf

IV. TEORIA ARTEI MODERNE

Planul temei

- **Teoria social-critică a artelor vizuale**
Teoria marxistă și Școala din Frankfurt;
- Teorii psihanalitice ale artei
- Teoriile semiologice ale artei
- **Teorii poststructuraliste ale artelor**
Jean Baudrillard și Jacques Derrida.

Termeni și noțiuni

- *Alienare*
- *Ideologie*
- *Aura operei*
- *Autonomia artei*
- *Industrie culturală*
- *Antimemorialist*
- *Straniul*
- *Semn*
- *Simulacru*
- *Hiperrealitate*
- *Deconstructivism*
- *Logocentrism*

Teoria critică a artelor vizuale presupune aplicarea unui cadru de analiză non-artistic la studiul/analiza operei de artă. Fundamentele și conceptele cheie ale *teoriei critice* poartă un

caracter *transdisciplinar* fondat pe cunoașterea științifică formulată în cadrul științelor sociale și umanitare, fiind, în special, inspirată din filosofia materialistă marxistă (estetica marxistă), dar și din lucrările unor gânditori diferiți precum Immanuel Kant (1724-1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Sigmund Freud (1856-1939), Max Weber (1864-1920) și Georg Simmel (1858-1918).

Teoria critică a fost definită pentru prima dată de Max Horkheimer (1895-1973), exponentul Școlii de sociologie din Frankfurt, în eseu său *Teoria tradițională și critică* (1937). Max Horkheimer o descrie teoria critică ca o teorie socială orientată către critica și schimbarea societății în ansamblul său, în contrast cu teoria tradițională orientată doar spre înțelegerea sau explicarea acesteia. În acest mod, obiectul de cercetare al acestei teorii este analiza critică a societății burghezo-capitaliste, adică: descoperirea mecanismelor sale de dominație și aducerea la lumină a *ideologiilor* acestei societăți, cu scopul de a arăta o alternativă a unei societăți raționale în care cetățenii sunt capabili de autodeterminare.

Teoria critică respinge ordinea dată a lumii, privind dincolo de ea. În reflecția asupra artei, de asemenea, trebuie să facem distincția între o teorie necritică sau afirmativă și o *teorie critică* care respinge arta dată și privește dincolo de ea. *Teoria critică* a artei nu se limitează la recepția și interpretarea artei de azi, așa cum ea există acum sub capitalism. Deoarece se va recunoaște că arta așa cum este instituționalizată și practică în prezent este în sensul cel mai profund și inevitabil *artă sub capitalism*, artă sub dominația capitalismului, teoria critică a artei este mai degrabă orientată spre o ruptură clară cu arta pe care capitalismul a adus-o la dominație [1].

Teoreticienii Școlii de la Frankfurt primii au elaborat înțelegerea dialectică a artei. Herbert Marcuse (1898-1979), Max Horkheimer și Theodor Adorno (1903 -1969) ne-au arătat cum arta sub capitalism poate fi, în același timp, relativ autonomă și instrumentalizată în sprijinul societății existente. Printre cele mai influente scrieri în estetica marxistă putem numi cartea *Dialectica Iluminismului* (1947) scrisă de Theodor Adorno și Max Horkheimer, cartea lui Herbert Marcuse *Om unidimensional* (1964), eseuul lui Walter Benjamin *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice* (1935) și eseuul filosofului francez neomarxist Louis Althusser (1918-1990) *Ideologie și aparate ideologice de stat* (1970).

ÎNTREBĂRI și SARCINI

În ce context aplicăm analizei operei de artă teoria social critică?

Teoria (social) critică asupra interpretării operei de artă o aplicăm atunci când vorbim despre transformarea operei de artă în marfă, miturile *societății de consum* sau sistemul mai larg al *industrii culturale*; o întâlnim și în contextul *ideologic* al artei și critica *ideologiei* întreprinsă deopotrivă de artiști, și criticii de artă.

Cum poziționează gândirea marxistă opera de artă în contextul social?

Potrivit acestui tip de analiză opera de artă este înțeleasă ca o producție culturală situate alături de alte forme de activitate socială. După Marx *obiectul de artă, ca orice alt produs,*

creează un public artistic apt să se bucure de frumusețe. Astfel, producția produce nu numai un obiect pentru individ, ci și un individ pentru obiect.

Incontestabil, sursa fundamentală a acestor interpretări teoretice se află în analiza marxistă a artei [2 p. 27]. A se vedea termenii: *clase sociale, proletariatul, clasa dominantă, capital, producție, alienarea muncitorului* (prin deposedarea muncitorului de produsele muncii sale și alienarea muncitorilor de ființa lor proprie – devenind ei înșiși mărfuri de vânzare), *fetișismul mărfii* (relațiile interumane sunt reificate și înlocuite cu relații sociale între obiecte sau produse), dar și termeni introduși de teoreticienii Școlii din Frankfurt ca *industrie culturală, autonomia artei, aură a operei de artă*.

Economia la care Karl Marx se referă este una industrială, însă conceptul de *muncă alienată* va deveni important și în societatea postindustrială de după cel de-al doilea război mondial, caracterizată deseori drept o societate a *muncii imateriale* [2 p. 28], intelectualii și artiștii fiind *lucrători cognitivi și afectivi*. Astfel, înțelegem ca simplu produs al muncii, opera de artă devine la rândul său o modalitate de a investi cunoaștere și afecte în anumite configurații materiale, vizuale, textuale și sonore, în scopul producerii și reproducerii unor forme de cunoaștere și de experimentare afectivă a lumii. Acest tip de instrumentalizare a cunoașterii scoate arta din sfera autonomă a experienței estetice și o reinsertează în sfera utilitară a economiei și profitului [2 p. 29]. Totuși, chiar dacă operele de artă fac parte din această structură a fetișismului mărfii, ele pot ieși din această logică, întrucât, în opinia lui Karl Marx, opera de artă, prin caracterul său lipsit de utilitate imediată, este în mod original concepută ca mijloc de comunicare interumană [2 p. 30].

Problema muncii și alienării muncii în societatea capitalistă a fost reluată în multiple moduri în arta modernă. Printre exemplele celebre putem numi: *Un bar aux Folies-Bergere* de Édouard Manet (1882), *Stocher* de Nicolai Iarșenko (1878), *Spălătorese* de Abrham Arkhipov (1901), *Ieșirea din mină* de Diego Rivera (1923), *America de azi* de Thomas Hart Benton (1930-1931), *Washong/Tracks/Maintenance* de Mierle Laderman Ukeles (1973), *Semiotica bucătăriei* de Martha Rosler (1975).

Inovația duchampiană – *ready-made* – care a răsturnat conceptele clasice potrivit cărora opera de artă iminent poartă amprenta artistului, îl eliberează pe artist de munca manuală. Totuși, potrivit lui Boris Groys munca artiștilor contemporani, în procesul de creare a instalațiilor de artă, constă în transportarea obiectelor între spații artistice și non artistice [3]. Conceptul dadaist a fost preluat de artiștii conceptuali și minimaliști, cristalizându-se în eradicarea totală a amprentei artistului. Amintim că artistul poate fi doar autorul ideii, al conceptului lucrării, execuția propriu zisă a proiectului fiind un factor secundar, care poate fi realizat de persoane terțe sau la fabrică, după proiectul și sau îndrumarea artistului. De aici recurge încă o deosebire dintre arta modernă și

postmodernă, în cea din urmă măiestria și profesionalismul artistului nu mai contribuie la valoarea operei de artă.

Teoria critică de inspirație marxistă consideră *ideologia* ca principală cauză a robiei prin faptul că blochează mințile într-un mod de gândire și îi face să creadă pe cei dominați că interesele lor se aliniază cu cele ale dominanților. În gândirea marxistă ideologia desemnează falsa conștiință, sintagma care descrie modul în care ideile și, într-un sens mai larg, reprezentările distorsionează sistematic realitatea socială. În viziunea marxistă rolul *ideologiei* este acela de a perpetua și întări dominația claselor superioare asupra celor oprimate, creând iluzii, împiedicându-i pe cei dominați să vadă realitățile de producție drept ceea ce sunt cu adevărat, generând pasivitate și perpetuând ignoranța [2 p. 33]. În fapt, ideologia nu prezintă idei false, ci adevăruri care maschează anumite interese. Ideologia produce convingeri care, chiar atunci când sunt raționalizate și conștientizate, pot continua să ne determine să acționăm într-un anumit mod [2 p. 37].

Consecințele teoriei marxiste a *ideologiei* asupra operei de arte sunt imediate. Astfel, putem analiza opera de artă din perspectiva *ideologiei* pe care o exemplifică sau pe care o contestă. Cea mai evidentă aplicație a acestei teorii o constituie situația artei cu caracter propagandistic, cunoscută îndeosebi prin politizarea artei în cadrul regimului nazist și al celui comunist [2 p. 34].

Teoreticienii de la Frankfurt s-au investit în formele modernismului artistic, considerându-le drept o manifestare a *autonomiei* artei. Pentru ei și mai ales pentru Theodor Adorno, opera de artă modernistă a fost o manifestare senzuală a adevărului ca proces social care se îndrepta spre emanciparea omului. Totuși, această practică a autonomiei artistice se vede amenințată din două direcții. În primul rând, de la înrădăcinarea crescândă a raționalității capitaliste în sfera culturii, acestui proces Max Horkheimer și Theodor Adorno au dat celebrul nume de *industrie a culturii*. În al doilea rând, de la instrumentalizarea politică a partidelor comuniste și a altor puteri consacrate care pretind că sunt anti-capitaliste. Poziția lui Theodor Adorno față de arta politizată s-a format în contextul perioadei interbelice: lichidarea avangardelor artistice din URSS sub Stalin și adoptarea prin decret de partid în 1932 a *realismului socialist* ca unica formă oficială și acceptabilă de artă anticapitalistă. Artă care se subordonează direcției unui partid a fost pentru Theodor Adorno o trădare a forței de rezistență a artei. În viziunea sa arta nu poate să se instrumentalizeze pe baza angajamentelor politice, fără a submina autonomia sa și prin aceasta să se anuleze ca artă [1]. În fine arta socialistă prezenta mai curând o viziune utopică despre societate, căutând să redea modelele ideale ale proletarilor în spiritul doctrinei socialiste decât realitățile existente [2 p. 31].

ÎNTREBĂRI și SARCINI

Sireți un scurt eseu cu genericul *politizarea artei – arta în slujba ideologiei* examinând modul în care regimurile totalitare transformă arta și societatea.

Oferiți exemple de artă angajată din cadrul sistemului nazist și comunist.

Ce impact a avut aplicarea metodei realismului socialist asupra artei din RSSM?

Metoda realismului socialist a fost aplicată în RSSM după 1945. Realismul socialist sovietic este o formă de compromis între idei estetice marxiste, stilism realist din secolul XIX- ce (mai ales realismul rus - *peredvijniki*) și forme de literatură romantică și eroică, de artă mobilizatoare și agitatorică, practică în ajunul revoluției din 1917 – plus simplificările și schematizările ulterioare cauzate de birocrăția de partid.

Devin rarissimo peisajul liric, nudul și natura moartă fiind considerate *burgheze* și *caduce*. Se instituie o nouă ierarhie a genurilor artistice cu tematică socială. Portretul urmează să reflecte imaginea/chipul omului nou comunist [4 p. 25].

Louis Althusser consideră *ideologia* nu doar un sistem de enunțuri și convingeri, ci și un sistem social de control și dominație, materializat prin intermediul *aparaturilor ideologice de stat*. Acestea, după Louis Althusser, includ familia, școala, religia, sportul, artele, sistemul mass-media, care reproduc valorile capitaliste și îi inoculează individului moduri de comportament adecvate acestui sistem. Louis Althusser înțelege *ideologia* ca un element inevitabil în constituirea subiectivității; amintim că *individul* este considerat natural, iar *subiectul* este o construcție socială, astfel *ideologia* transformă indivizii în subiecți [2 p. 39]

De asemenea, urmând ideile lui Louis Althusser, putem considera că nu doar imaginea izolată, ci și întregul sistem de mediere a artei – cuprinzând discipline și practici discursive, precum istoria artelor și muzeologia, dar și sisteme de distribuție și expunere artistică, precum galeriile de artă, muzeele și practicile expoziționale – pot fi privite drept aparate ideologice, menite să întărească dominația anumitor clase sociale și să relice valorile lor dominante [2 p. 41].

Walter Benjamin analizează relația dintre imaginea artistică și sfera socială printr-o prismă materialistă, considerând că transformările survenite la nivelul mijloacelor de producție, în speță, la nivelul tehnologiilor de reproducere și reprezentare vizuală, atrag după sine transformări ale percepției și modului de existență al operei de artă. Potrivit lui Walter Benjamin, tehnologiile reprezentate de fotografie și cinematograful, alterează decisiv unicitatea obiectului artistic, ceea ce contribuie la pierderea sau dispariția *aurei*⁴ asociate operei de artă, precum și transformarea valorii acesteia dintr-o *valoare de cult* într-o *valoare de expunere* [5 p. 112].

Opera de artă anterior tehnologiilor de reproducție deținea statutul de unicitate și localizare fizică concretă ancorată în anturajul geografic, istoric și cultural inedit, ulterior însă imaginea s-a dislocat și de-localizat, fiind prezentă în mai multe locuri simultan acesta pierde din *autenticitate*. Totuși, Walter Benjamin susține că odată ce instantaneele au diminuat *autenticitatea* operei, orientându-se mai curând spre vremelnicie și repetabilitate ele sporesc *actualitatea* acesteia [2 p. 43]. Walter Benjamin susține că odată cu tehnicile media formele de comunicare devin tot mai obiective și depersonalizate, repetiția unei imagini media sugerează o afectivitate rece, distantă,

⁴ Prin conceptul de aură, Benjamin desemnează relația indisolubilă pe care o operă de artă o întreține cu istoria și tradiția în calitate de reprezentare unică [nae, p. 43].

banalizând prin repetiție conținutul informației, procedeul se aplică frecvent de artiștii pop artei [2 p. 48]

Alte concepte cheie al teoriei critice sunt cele de *industrie culturală* și *autonomia artei* introduse de Theodor Adorno în cartea *Dialectica iluminismului* (1947). Prin *industrie culturală* se înțelege întreaga sferă a culturii și a mediilor populare care produce mărfuri destinate consumului de masă, în care subiectul receptor este asimilat unui consumator pasiv și apatic. Plăcerea oferită de producțiile *industriei culturale* este una iluzorie și contribuie la exploatarea maselor prin standardizarea gusturilor și a experiențelor. În acest context Adorno ridică problema *autonomiei artei*, care este asociată unei raportări negative la *industria culturală*, fiind într-o relație de opoziție cu aceasta. Theodor Adorno introduce ideea potrivit căreia arta autentică se poate opune plăcerilor iluzorii oferite de divertismentul cultural, oferind satisfacții superioare celor de ordin pur senzorial. Astfel, scopul ultim al artei este acela de a rezista tentației de a reduce totul la o valoare de schimb. Deoarece, odată pierdută autonomia artei, ea este aservită unei ideologii și astfel nu mai permite criticarea regimului social existent, ci doar consolidarea sa [2 p. 51-53].

Opiniile lui Theodor Adorno au influențat lectura oferită de Benjamin Buchloh artei conceptuale. Potrivit lui Buchloh, aceasta, deși a încercat să transforme creația artistică într-un concept imaterial, luptând împotriva reducerii operei de artă la un obiect supus fetișismului mărfii, a cedat implicit logicii administrative și muncii cognitive specifice societății capitaliste postindustriale. Pentru Benjamin Buchloh, arta conceptuală de tipul celei analitice practicate de Joseph Kosuth sau de grupul *Art & Language* s-a transformat într-o *estetică a administrării*, zădărniciind tocmai aspectul sensibil al operei de artă, care marchează rezistența specifică artei în lupta împotriva reducerii sale la o simplă idee și astfel a manipulării sale de ideologie [2 p. 55].

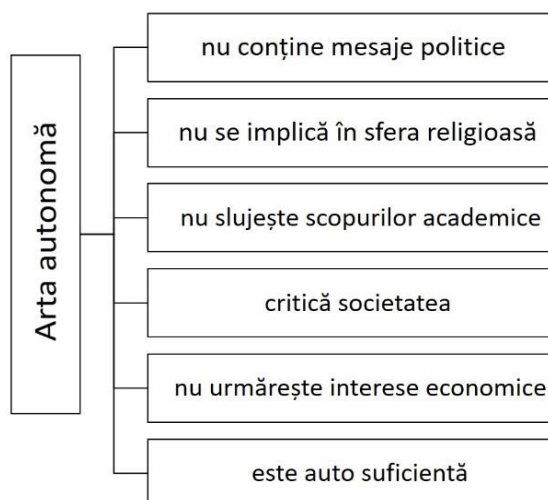
ÎNTREBĂRI ȘI SARCINI

Realizați un tabel în care să se specifice trăsăturile artei autonome (Theodor W. Adorno *Commitment*, 1962) și artei angajate (Jean-Paul Sartre, *Ce este literatura?*, 1948) reieșind din formulările autorilor indicați.

Identificați artiști și opere care ar reflecta idea lui Adorno despre arta autonomă.

Numiți și analizați fenomenele ce ar submina autonomia artei contemporane.

Care sunt distincția dintre arta angajată politic și arta angajată social?



Teoriile psihanalitice ale artei și reprezentării vizuale dezvoltată de Sigmund Freud a influențat decisiv modul în care imaginea artistică a fost gândită ca expresie a psihicului artistului sau ca un câmp de interacțiune cu psihicul privitorului. În acest sens, travaliul de simbolizare a imaginii artistice, precum și efectele de multe ori stranii sau, dimpotrivă, fascinante ale imaginii au găsit multiple explicații și puncte de contact cu gândirea psihanalitică [2 p. 61].

În mod general abordarea domeniului artelor de psihanaliză poate fi structurată în trei metode/direcții: 1) psihobiografie, în care viața artistului este direct legată de opera sa; 2) psio-iconografie, în care iconografia unei opere este determinată de convenție și temă și poate fi analizată psihologic; psio-iconografia poate oferi, de asemenea, perspective asupra operelor de artă atunci când viața artistului este bine cunoscută și poate fi legată de semnificația imaginii; și 3) originea și natura creativității și simbolizării. Originea și natura creativității și simbolizării sunt mai relevante pentru procesul creativ și pot fi abordate fie din punctul de vedere al unui artist specific, fie prin convențiile predominante în timpul și spațiul concret.

Totuși psihanaliza se interesează mai mult de relația imaginii artistice cu autorul său decât de efectele acesteia asupra privitorului.

În viziunea freudiană creația artistică constituie o formă de *sublimare* a dorințelor, iar perceperea și experiența sa estetică pot constitui la rândul lor o modalitate de substituire a obiectelor dorinței și de satisfacere fantezistă a acestor dorințe. Însă la fel de bine, putem interpreta creația artistică și ca pe un câmp al desublimării, al descătușării energiei pulsionare refulate.

Un instrument util în analiza artei contemporane ca mecanism de reflecție asupra traumei culturale constituie concepția freudiană despre *memorie*, *urmă*, *reamintire* și *traumă*. Astfel de lucrări nu mai sunt privite doar ca reprezentări ale psihicului individual, ci ca spații și cadre ale rememorării colective produse dintre interacțiunea dintre autor și public. Multe monumente memoriale sau comemorative se află în directe dependență de aceste concepte. Astfel, putem considera arta nu doar în relație cu plăcerea produsă de frumos, ci și în relație cu funcția sa *terapeutică*, de a confrunta traume colective și a rearticulat memoria disipată a unei anumite comunități [2 p. 71].

Travaliul *doliului*, ca experiență necesară depășirii *traumei*, a fost exprimată de multe opere artistice cu rol *terapeutic*, emblematice în acest sens sunt opere precum *Dresden War Triptych* (1932) de Otto Dix (1891-1969), seria *Balkan Baroque* (1997) a Marinei Abramović, *Aliento (Respirație)* (1995) realizată de Oscar Muñoz, creația lui Zdzisław Beksiński (1929-2005), picturile lui Anselm Kiefer evocând holocaustul sau performance-urile cu caracter ritualist realizate de Joseph Beuys (1921-1986), precum și instalațiile sale relaționate cu problema asumării colective a vinii pentru trecutul nazist în cadrul unei Germanii scindate și devastate de război, dintre care grăitoare este instalația *Snow your wound* (1977) [2 p. 73], relevantă fiind și instalația

lui Ai Weiwei *Numele victimelor cutremurului din Provincia Sichuan stabilite de Investigația cetățenilor* (2008–2011).

SARCINI

Oferiți exemple de opera care ilustrează concepția freudiană a traumei culturale.

National September 11 Memorial de Michael Arad, Peter Walker și Davis Brody Bond (2011)

Semințe de floarea soarelui de Ai Weiwei (2010)

Analizați lucrarea sculptoriței Sigalit Landau *O my friends, there are no friends* (2011)

Psihanaliza pune în discuție și tendințele *antimemorialistice*, acestea fiind interpretate ca mecanisme de autoapărare și reprimare a amintirilor prin intermediul negației. Astfel au fost demolate multe monumente din țări ex-sovietice, sau monumente americane în cadrul mișcării *Black Lives Matter* (2020). Această relație complexă cu memoria a fost abordată în seria fotografică *Reconstrucții* realizată de Iosif Kiraly, în care timpurile diferite se suprapun prin montaj în interiorul aceluiași cadru, creând un peisaj al memoriei compus din fragmente și ruine.

Un alt concept psihanalitic deosebit de important pentru estetica și teoria artei îl constituie *straniul*. *Straniul* desemnează sentimentul deopotrivă familiar și inconfortabil pe care îl pot crea anumite obiecte care ne par cunoscute, rămânând totodată străine. Astfel, el stârnește deopotrivă atracție și repulsia privitorului. Remarcăm că imaginarul suprarealist abundă în dubluri și obiecte parțiale, în imagini în care regimuri diferite ale realității coexistă, așa cum se întâmplă într-un vis [2 p. 74].

Sistemul categoriilor estetice negative ca *urâtul*, *banalul*, *macabrul*, *amorful*, *comicul* și *grotescul* este completat de categorii estetice noi ca *informul* și *abjecția*. *Informul* este o categorie estetică ce caracterizează existența obiectuală și tensiunile psihice pe care le generează și care desemnează deopotrivă imposibilitatea transformării sale într-o formă acceptabilă din punct de vedere social. *Informul* reprezintă un atribut al materiei ce rezistă în mod constitutiv ordonării, fiind astfel resimțită de subiect ca eminent repulsivă. *Informul* nu este doar un adjectiv cu un anumit înțeles, ci un termen depreciativ, implicând necesitatea de ordin general ca orice să aibă un sens. *Informul* într-o lectură freudiană, constituie un întreg strat al vieții psihice refulat de civilizație. Efectul informului asupra subiecților este întotdeauna distructiv. El semnalează transgresiunea normelor sociale, politice și morale, a scării valorilor impuse de om. Prin intermediul acestui concept pot fi analizate inscripțiile picturale realizate de Cy Twombly, lucrările lui Joseph Beuys, ce conține grosime animală, sau sculpturile postminimale ale Lyndei Benglis, ce exprimă diverse stări de transformare și agregare a materiei.

Fascinația pentru traumă, exercitată probabil și sub influența pandemiilor precum SIDA, a însoțit reapariția corpului distrust sau dezmembrat, precum și a fluidelor corporale în arta anilor 1990. Un asemenea exemplu îl reprezintă lucrarea *Fără titlu (Portretul lui Ross în LA)* (1991) de

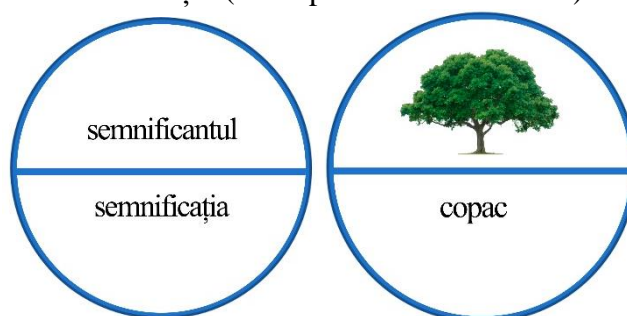
Félix González-Torres (1957-1996), o reprezentare alegorică a partenerului său Ross Laycock, decedat în 1991 în urma contractării SIDA. Reprezentat sub forma unei grămezi de bomboane a cărei greutate echivalează cu cea a persoanei comemorate, corpul uman este astfel expus fragmentării și disoluției (prin invitația adresată consumatorilor de a consuma această materie), dar și redat memoriei colective prin sugestia canibalizării [2 pp. 88-90].

Conceptul de *abjecție* explică preocuparea insistentă pentru morbid și dejecțiile corpului uman. Acest termen se referă la sentimentele de oroare, repulsie și vulnerabilitate resimțite de privitor atunci când se confruntă cu imagini ale corpului dezmembrat și desfigurat, cu prezența cadavrelor sau cu produse corporale, precum spermă, păr, vomă sau excremente. Deși aceste imagini sunt dezagreabile sau ofensatoare ele amintesc prin materialitatea lor brută caracterul muritor al ființei umane. În acest sens sunt semnificative opere semnate de Robert Gober, Kiki Smith, Cindy Sherman, Louise Bourgeois și performance-uri de Gunter Brus, Otto Muehl, Mike Kelley și Paul McCarthy.

Mediul social contemporan se prestează în mod exemplar unei analize și interpretări *semiologice*. Această concepție deplasează interesul estetic exclusiv formal al operei de artă spre mesajul și semnificația operei de artă; privitorul fiind implicat într-un act de contemplare estetică vizuală, dar și în act de interpretare a semnelor, a codurilor și a structurilor de semnificare. Bazele teoriei *semiotice* s-au cristalizat în opera savantului elvețian Ferdinand de Saussure (1857-1913) configurându-se în orientare teoretică și metodologică interdisciplinară – *structuralism*. *Structuralismul* s-a manifestat activ în anii '50-'60 fiind popularizat de un val de filozofi și savanți, precum Lévi-Strauss (1908-2009), Roman Jakobson (1896-1982), Louis Althusser, Algirdas Greimas (1917-1992) și Jacques Lacan (1901-1981). Teoria structuralistă studiază structura, funcțiile și sistemele de relații care caracterizează obiectele și procesele în științele contemporane, punând în prim plan totalitatea în raport cu individul și sincronicitatea faptelor în raport cu evoluția. Structuralismul concepe reprezentarea vizuală nu ca pe o reflecție a realității existente, ci ca pe un construct social.

Un rol important în teoria structuralistă îl joacă conceptul de semn. În opinia lui Ferdinand de Saussure, semnul este unitatea fundamentală a comunicării lingvistice. În calitate de semn, cuvintele comportă o dublă natură: ele dețin o parte materială (semnificantul) și una ideală, impalpabilă (semnificația sau înțelesul)

Figura 1. Structura semnelor după Saussure
SEMN = semnificantul (obiectul care există) + semnificația (concept cultural sau social).



(**Figura 1**). După Ferdinand de Saussure relația semnelor cu obiectele desemnate este una pur convențională, arbitrară [2 p. 99].

În opinia lui Charles Peirce (1839-1914) din perspectiva relației semnelor cu realitatea se disting *iconic*, *indici* și *simboluri* (semnalele). Iconii reprezintă semne vizuale a căror semnificație este stabilită pe baza asemănării (vizuale) a semnificantului cu referința pe care semnul o denotă. Indicii constituie o clasă de semne a căror funcție este aceea de a indica o direcție, o orientare spațială sau de a marca prezența unui anumit obiect în spațiu ori de a prezenta urmele sale.

Figura 2. Joseph Kosuth, *Unul și trei scaune*,
1965



Sursa: <https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>

Simbolurile reprezintă o clasă de semne a căror semnificație este stabilită în mod convențional într-un anumit sistem social asociat unei anumite comunități lingvistice și interpretative. Spre exemplu, nu există nici o asociere vizuală directă între cuvântul SCAUN și referința sa (obiectul scaun), motiv pentru care considerăm cuvântul o reprezentare simbolică a respectivului obiect, în vreme ce

reprezentarea fotografică sau un desen al unui scaun pot fi considerate o reprezentare iconică a acestuia (**Figura 2**). În unele situații, imaginea poate să prezinte doar urma obiectului care a cauzat respectiva reprezentare, amprenta sa. De exemplu, antropometriile realizate de Yves Klein, tablouri de mari dimensiuni realizate prin imprimarea pe pânză a unor corpuri feminine înmuiate în vopsea albastră [2 p. 100].

Considerând opera de artă un tip de comunicare social, analiza semiotică pune în discuții termeni precum *concept*, *cod*, *canal*, *zgomot* sau *mesaj* pentru a explica interacțiunea privitorului cu opera de artă potrivit unui model interpretativ întemeiat pe decodificarea mesajului artistic. Termenul *cod* desemnează un sistem de semne sau de semnale convenționale care servește la transmiterea unui *mesaj*, a unei comunicări. Imaginea artistică este ea însăși codificată, presupunând familiarizarea privitorului cu niște convenții dependente și încorporate într-o anumită logică de ordin cultural. De pildă, în tabloul lui Picasso *Guernica*, imaginii taurului i se acordă sensul suplimentar care exprimă *războiul*, masculinitatea și virilitatea. Astfel, ceea ce vedem este influențat de ceea ce știm și de ceea ce credem: de exemplu o reprezentare medievală a focului poate fi asociată cu o reprezentare a Iadului, care își pierde total însemnătatea pentru un privitor ne creștin [2 p. 103].

În arta modernă, începând cu cubiștii, limbajul se înserează tot mai frecvent în imaginea vizuală transformând-o în metalimbaj. Literele din colajele cubiste au fost urmate de texte și

numere în operele neodadaștilor ca Jasper Johns, colajele și picturile pop artei, proiecțiile și picturile artiștilor conceptuali și neo-conceptuali ca Jenny Holzer, On Kawara, Joseph Kosuth, John Baldessari, Lawrence Weiner, Roman Opalka și alții.

Printre problemele abordate de post structuraliști se numără relația dintre realitate și *simulare*/ficțiune/realitate artificială/virtuală sau *simulacru*. Această dilemă nu ține de relația dintre original și copie, care se bazează pe asemănarea cu un model, căci regimul mimetic este înlocuit de un regim semiotic. Simulacru fiind definit de Gilles Deleuze (1925-1995) ca obiect care dă o falsă impresie a realității raportându-se la diferența *repetiției* – diferență a diferențelor.

Jean Baudrillard (1929-2007) susține că *simulacru* nu mai reprezintă adevărul realității, ci coexistă cu acesta într-un spațiu logic. Pentru a explica opiniile lui Baudrillard, arta pop poate fi privită drept o artă a simulării, întrucât modelele sale sunt în genere semne vizuale, aparținând registrului mass-media: icon-uri, sigle, logo-uri, citate culturale. Spre exemplu, Warhol nu mai reprezintă un portret, ci o reprezentare a lui Marilyn sau Elvis. Reprezentând și multiplicând o imagine media, el repetă astfel un semn cultural, fără a identifica un individ real. Produce așadar un *simulacru* fără a imita și exprima ceva despre reprezentarea pe care o reprezintă [2 p. 124].

În tratatul său filosofic *Simulacru and Simulation* Baudrillard identifică *Disneyland*-ul ca o formă pură de simulacru, o copie fără original, iar incapacitatea noastră de a diferenția simulacru de realitate este *hiperrealitatea*.

Astfel *hiperrealitatea* prezintă efectul social produs de *simulacru* asupra vieții contemporane. Simulacru prezintă o versiune mai atractivă și intensă a realității (**Figura 3**).

Un alt concept post structuralist este *deconstructivismul*, acesta a fost introdus de filozoful Jacques Derrida (1930–2004). *Deconstrucția* este o abordare a înțelegerii relației dintre text și sens. În forma sa cea mai simplă poate fi privită ca o critică a platonismului și a ideii de forme adevărate, sau esențe, care au prioritate asupra aparențelor. Pentru Derrida, influențat de Saussure, dar și de Nietzsche, cultura occidentală, de tip metafizic, a funcționat prin intermediul unor cupluri de concepte aflate în relația de opoziție, privilegiind întotdeauna un termen în detrimentul celuilalt; susținut de un sistem bazat pe un *adevăr centrat* pe Dumnezeu, adevăr, rațiune, esență, început ș.a.

Credința în o realitate ultimă sau centrul de adevăr, care poate servi ca bază pentru toate gândurile și acțiunile noastre a fost numit de Derrida – *logocentrism*. Noi trăim într-o lume

Figura 3 Roy Lichtenstein, *Look Mickey*, 1961



Sursa: <https://www.artsy.net/collection/roy-lichtenstein-mickey-mouse>

logocentrică, dorind să credem că totul este întemeiat. Derrida ne propune să ne poziționăm sceptic față de rigorile logocentrice, care mizează pe opoziții și priorități intrinsece, utilizând deconstrucția. Sarcina deconstrucției ar fi să suspende aceste opoziții, demonstrându-le contingența și dependența reciprocă a termenilor conform unei logici a indeterminării (*nici x – nici y*) și a terțului inclus (*de tipul și x – și y*). De exemplu Derrida a criticat rolul secundar al ornamentului atribuit de Kant aspectelor formale ale conținutului operei. Pentru a identifica rolul constructiv al cadrului, Derrida recurge la distincția dintre operă (ergon) și ornament (parergon), pe care o recuză, susținând că rama nu doar intensifică experiența estetică a operei, ci contribuie activ la construirea înțelesului acesteia, atrăgând atenția asupra rolului activ al cadrului în construcția operei de artă [2 p. 142].

Elementele deconstructive pot fi găsite în lucrarea *Casă* de Rachel Whiteread (1993), fiind relevate de destabilizarea relației dintre interior și exterior, dintre monumental și efemer, precum și în intervențiile arhitecturale realizate de Gordon Matta Clark. Este reprezentativă în acest sens expoziția *În interiorul cadrului și dincolo de el* (1973) de Daniel Buren, New York [2 p. 144-145].

În concluzie constatăm că interpretarea și înțelegerea artei moderne și contemporane este dificilă fără aplicarea teoriilor artei moderne. Acestea poartă un caracter interdisciplinar, complex, solicitând cunoștințe vaste în diverse domenii, precum:

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1. Structuralism | 7. Studii de gen |
| 2. Post-structuralism | 8. Teorii marxiste |
| 3. Postmodernism | 9. Psihanaliza |
| 4. Post-colonialism | 10. Antropologie |
| 5. Feminism | 11. Studii culturale |
| 6. Queer teorii | 12. Filosofia artei |

Întrebări și Sarcini

- 1. Discuții în grup pe seama lecturii fragmentului *Autonomia, eteronomia și pantonomia artei*, p.p. 210-214, din *Estetica* de Tudor Vianu, București: Orizonturi, 2010.**
Explicați conceptul de pantonomia a artei.
Ce sunt factorii eteronomiei?
Ce înseamnă conceptul artă pentru artă?
Care sunt efectele benefice ale autonomizării artei?
Care sunt dezavantajele autonomizării artei?
- 2. Elaborați o diagramă ce reprezintă categoriile estetice utilizate în arta modernă și contemporană, oferind definiții și exemple pentru fiecare categorie.**
- 3. Realizați un tabel în care veți reflecta 3 exemple de semne structurate în iconici, indici și simboluri.**

Referințe bibliografice

1. RAY, G. *Toward a Critical Art Theory*. 05. 2007 <https://transversal.at/transversal/0806/ray/en>
2. NAE, C. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*. București: Polirom, 2015. ISBN 978-973-46-5115-3.

3. GROYS, B. *Marx After Duchamp, or the Artist's Two Bodies*. In: e-flux journal, vol. 19, nr. 10. 2010. [accesat 30 aug. 2020]. Disponibil: <https://www.e-flux.com/journal/19/67487/marx-after-duchamp-or-the-artist-s-two-bodies/>
4. CĂRNECI, M. *Artele plastice în România 1945-1989*. Iași: Polirom, 2013. ISBN 978-973-46-3445-3.
5. BENJAMIN, W. *Iluminări*. Cluj: IDEA, 2002. ISBN: 973-85541-5-2.

V. MORFOLOGIA ȘI ICONOGRAFIA ARTEI MODERNE

Planul temei

- Formă și conținut în arta modernă;
- Anti-iconografie (artă fără subiect);
- Probleme de sistematizare a genurilor;
- Integrarea obiectelor reale în spațiul tabloului;
- Instalația o nouă paradigmă;
- Art performance.

Termeni și noțiuni

- *Formă semnificativă*
- *Arta abstractă*
- *Iconografie*
- *Colaj*
- *Asamblaj*
- *Instalația*
- *Performance*

Arta de avangardă are tendința de a submina principiile și conceptele artei clasice. Apariția și dezvoltarea fotografiei și filmului au eliberat arta modernă de funcția de *mimesis*. Aceste noi tehnologii perceptive i-au determinat pe artiști să renunțe la imitația naturii și, ca urmare, artiștii din secolul al XX-lea au început să exploreze problema propriei identități. Punându-și întrebări precum: *Ce este arta? Cine este artistul? Care sunt funcțiile artei?* Rezultatul acestor căutări este fracturarea artei moderne într-o multitudine de mișcări concurente, care nu mai prezintă o succesiune progresivă.

De la revoluția impresionistă la cea cubistă, primele transformări sunt de ordin plastic și tematic. Artiștii reinterpretează maniera clasică de abordare a *culorii, liniei, tușei, clarobscurului, spațiului, volumului, compoziției* ș.a.. Impresioniștii și neoimpresioniștii explorează aspectul științific al culorii, bazat pe noua optică elaborată de fizicianul Chevreul, *Legea contrastului simultan*. Ca urmare a acestor căutări, paleta cromatică se luminează, se recurge la amestecul optic al culorilor (culorile spectrului sunt separate - juxtapuse pe pânză fără amestec preventiv pe paletă), umbrele devin colorate, se exclud nuanțe de maro și negru. Asimilând inovațiile cromatice introduse de impresionisti, postimpresioniștii încep să aplice culoarea arbitrar – *non-mimetic*. O transformare semnificativă cunoaște și compoziția operelor, aceasta nu mai urmează modelele dezirabile clasice. Începând cu impresionisti compozițiile închise au fost surclasate de compozițiile deschise, care au fost structurate asemenea unui cadru fotografic, decupaj al realității. Acest tip compozițional se regăsește în opera *Le Moulin de la Galette* de Renoir. Tabloul prezintă o compoziție deschisă cu tendințe dinamice, structurată pe o rețea liniară simplă și eficientă, bazată pe bogăția cromatică și pe efectele jocului de lumină și umbră. Lipsesc centrele valorice sau

cromatică dominantă, fiind prezentă doar zona de accent psihologic, ca un centru de interes creat de trei personaje ale prim planului tabloului [1 p. 141]. O nouă direcție compozițională generează serializarea operelor, aceasta contribuie la simplificarea formelor de construcție compozițională spre scheme geometrice de bază (module). Compoziție bazată pe modulul plastic este proprie artiștilor pop art, de pildă *100 cutii de conserve* (1962) de Andy Warhol, *Unu* (2004) de Bogdan Maximivici [1 p. 177] sau *8¼* (2012) de Tudor Fabian.

Odată cu creșterea preocupărilor de ordin formal și tehnic, scade importanța subiectului, mesajul ideatic adesea lipsește, iar motivul ales devine din ce în ce mai banal. Artiștii nu mai abordează *genuri majore*, vechea ierarhie a genurilor este detronată. La sfârșitul secolului al XIX-lea în vogă sunt genurile minore ca peisajul și scena de gen, iar odată cu cubiștii și natura statică, portretul și nudul. Pentru Monet motivul banal al lucrării *Pe malul Senei la Bennecourt* (1868) devine un pretext pentru pictura însăși, pentru gesturi și tușe picturale [2 p. 183]. Aceeași abordare persistă în peisajul *Case lângă Auvers-sur-Oise* (1873) semnat de Cezanne și *Talismanul* (1888) de Paul Sérusier. Îndemnați de Charles Baudelaire să picteze în maniera contemporană și să surprindă *toate momentele trecătoare și toate sugestiile de eternitate pe care le conține modernitatea*, artiștii ca Constantin Guys (1802-1892) recurg la schițe și eboșe rapide, iar însăși alura lucrărilor impresionistilor și post-impresioniștilor nu mai pretinde la aspectul finisat, lucrat laborios în cadrul atelierelor, proprie picturii academice, clasice.

Invențiile formale și cercetările compoziționale în pictură și sculptură ce exclud orice conținut expresiv sau narativ au impulsionat dezvoltarea teoriilor formaliste. Conform acestor teorii, forma determină conținutul și se impune, deci, privilegierea structurilor narative și stilistice. Conform doctrinei formaliste un obiect poate deveni o operă de artă doar în cazul în care este proiectat cu intenția primară de a poseda și prezenta o *formă semnificativă*⁵. Formalismul nu exclude caracterul reprezentational al artei, deoarece arta figurativă poate conține o *formă semnificativă*. Cu toate acestea, astfel de artefacte nu sunt artă deoarece sunt reprezentative, ci datorită *formei semnificative* pe care o afișează sau încearcă să o afișeze. Adică, conținutul reprezentativ este întotdeauna strict irelevant pentru determinarea dacă un candidat este sau nu o operă de artă. Astfel, *Guernica* lui Picasso nu este artă pentru că descrie un bombardament aerian, ci pentru că juxtapunerea sa de figuri este impresionantă [3 p. 116].

Distanțându-se tot mai mult de rigorile picturii premoderne, o bună parte din *isme* au îmbrățișat domeniul *artei abstracte*, tendințele abstracte fiind o formă de adaptare la circumstanțele schimbătoare. Potrivit istoricului și criticului de artă francez Michel Ragon (1924-2020), abstractul poate fi definit doar prin istoria sa. Deși este obișnuit să-l considerăm pe

⁵ *Formă semnificativă* – după criticul de artă Clive Bell (1881-1964) combinațiile de linii, culori și forme pot genera un amestec de *emoții estetice*, sunt numite forme semnificative. *Sursa*: Noel Carroll p. 115

Kandinsky fondatorul picturii abstracte (1910-1913), putem cita alți precursori mai puțin cunoscuți precum lituanianul de origine rusă Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), care a inițiat o mișcare abstractă în jurul anilor 1906 -1907, iar din 1910 Vladimir Baranov-Rossiné (1888-1944) (inventatorul pianului optophonice), František Kupka (1871-1957) sau Otto Freundlich (1878-1943). Abstracția poate fi găsită și în lucrările artistei suedeze Hilma af Klint (1862-1944) realizate în jurul anului 1906; în timp ce lucrările realizate de Natalia Gontcharova între 1909-1911, în cadrul Rayonismului au introdus forme abstracte în figurație. Michel Ragon în cartea sa *L'Aventure de l'art abstrait* (1956) citează definiția prudentă a artei abstracte (în opoziție cu arta figurativă) formulată de Michel Seuphor (1901-1999): *Eu numesc artă abstractă orice artă care nu conține nici o amintire, nici o evocare a realității observate, indiferent dacă această realitate este sau nu punctul de plecare al artistului* [4].

Pictura și sculptura modernă *non-obiectuală*, generată de tendințele abstracte nu mai face referință la natură și nu mai prezintă o oglindă, sau fereastră către ea. Astfel, o abordare clasică a subiectelor nu mai poate fi aplicată; apare problema interpretării, lecturii a acestor opere axate pe structuri plastice, ci nu pe conținut mimetic recognoscibil. Pentru teoreticianul abstracției, istoricul de artă german Wilhelm Worringer (1881-1965), abstracția prezintă o formă de *empatie* (intuire a realității prin identificare afectivă) fiind prima manifestare a voinței artistice [5], pentru Vasili Kandinski pictura abstractă este un instrument de interacțiune cu lumea interioară spirituală (axată pe teosofie⁶) și subiectivitatea vivace a spectatorului [6]. În viziunea lui Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) și a orfiștilor pictura abstractă concepută ca o fuziune dintre muzică și artă poate fi interpretată prin intermediul sinesteziei⁷. Ori arta, care după Walter Pater (1839-1894) *aspiră la condiția muzicii*, poate fi liberă de oricare constrângere tradițională, prezentând un model *anti-iconografic* sau o narațiune non-verbală. Ismele ale artei abstracte europene din anii 1950, cunoscute sub denumirea generică de *Arta informală*, proclamă autonomia gestului, percepend abstracția ca o plonjare în subconștient în contextul existențialismului sartrian [7 p. 238].

ÎNTREBĂRI ȘI SARCINI

Numiți ismele care au abordat arta abstractă.

Abstracția lirică, suprematism, constructivism, orfism, De stil, Bauhaus, expresionismul abstract, minimalism.

Care artist este considerat fondatorul picturii abstracte?

Citiți textul de mai jos, încercați să aduceți argumente în favoarea artei abstracte.

⁶ Teosofia (teos = Dumnezeu; sofia = înțelepciune) – prezintă o mișcare și doctrină esoterică ce constă din elemente sincretice creștine, orientale, filosofice, spiritiste, ce afirmă posibilitatea unui contact direct cu divinitatea, susținând totodată metempsihoza sau transmigrația sufletelor. Potrivit învățăturilor teosofice, toate religiile pot ajuta omenirea în vederea atingerii perfecțiunii, deoarece fiecare religie deține doar o parte din adevăr. *Sursa:* <https://ro.wikipedia.org/wiki/Teosofie>

⁷ *Sinestezie* - asociație între senzații de natură diferită care dau impresia că sunt unul simbolul celuilalt. Corespondențele se relevă pe nivelul vocalelor cromatic sincretic semantică, ori vizual senzorială (cu toate organele de simț). *Sursa:* <https://dexonline.ro/definitie/sinestezie>

În dialogul Philebus de Platon, Socrate spune: *Voi încerca să vorbesc despre frumusețea formelor, și nu înțeleg prin aceasta, așa cum ar putea crede mulți, formele ale unor ființe vii sau ale imitației lor în pictură, ci linii drepte sau curbe și formele construite din ele cu ajutorul strungului, al riglei sau a echerului. Ele nu sunt frumoase pentru o rațiune sau un scop anume, asemenea altor lucruri, ci sunt etern frumoase prin însăși natura lor și produc o plăcere care le e proprie, cu totul străină de furnicarea dorinței; tot astfel culorile pot produce o plăcere asemănătoare.*

Totuși, arta modernă nu exclude figurativul, unele subiecte fiind analizate prin prisma genurilor [8 pp. 58-64]. Ca reacție la tendința de abstractizare, în anii 1940 -1960, apar artiști care abordează figurativul într-un cadru nou, folosind imagini expresive contemporane practică scene de gen, peisaje, naturi statice, nuduri sau portrete, astfel sunt artiștii precum Richard Diebenkorn (1922-1993), Giorgio Morandi (1890-1964), Wayne Thiebaud, David Park (1911-1960), Fairfield Porter (1907-1975), Edward Hopper (1882-1967), Andrew Wyeth (1917-2009), Balthus (1908-2001), Francis Bacon (1909-1992), Frank Auerbach, Lucian Freud (1922-2011) și Leon Kossoff (1926-2019). Din anii 1990 încoace, în arta figurativă sau afirmat un șir de artiști precum Glenn Brown, Neo Rauch, Kehinde Wiley, Gottfried Helnwein, Anselm Kiefer, Richard Prince ș.a.

SARCINI

Examinați creația artiștilor ancorați în arta figurativă prezenți în lista de mai sus, determinând direcția stilistică a acestora.

Lucian Freud – Școala londoneză, tendințe realiste de natură expresionistă, s-a remarcat cu portrete, nuduri, naturi statice și peisaje.

Selectați o categorie de gen anume și analizați evoluția acesteia în creația artiștilor sus citați.

Examinați evoluția portretului în cadrul picturii moderne și postmoderne.

Unii cercetători afirmă că după secolul al XIX-lea nu mai avem nici o justificare să continuăm să repartizăm pictura pe *genuri* diversificate. Desigur, artiștii continuă să picteze mitologii, unii dintre ei primesc comenzi pentru a decora biserici, alții realizează picturi istorice ce prezintă evenimente actuale. Pictorii nu încetează și să facă portretul contemporanilor, unii dintre ei, ca David Hockney sau Eric Fischl, concep peisaje cu înotători pe plajă sau în jurul piscinei, ceea ce ar putea trece ca *scenă de gen*. Dar termenul de *gen* presupune o prioritate a subiectului care, astăzi este detronată, fiind valabilă pentru epoci în care pictura era, alături de grafică și sculptură, singura alternativă a artelor plastice. Acum, când coexistă pictura figurativă și cea abstractă, când există land art, body art, performance și instalațiile este potrivit nu să clasăm operele (**Tabelul 1**), ci să le privim ca pe niște manifestări unice, examinând felul lor individual de a fi [9 p. 57].

Tabel 1. Genurile picturii premoderne

	<i>istorică</i>	<i>Istoria popoarelor, a regilor și a bățăliilor</i>
	<i>mitologică</i>	<i>Subiecte extrase din marile texte ale Antichității</i>

Genul major <i>pictura istorică sau compoziție tematică:</i>	<i>alegorie</i>	<i>Reprezentarea simbolică a unei idei abstracte prin imagini concrete.</i>			
	<i>religioasă</i>	<i>Vechiul și Noul Testament, Viața lui Hristos, acea a sfinților ș.a.</i>			
Genuri minore	<i>Portret</i>	<i>autoportret</i>	<i>Auto reprezentarea artistului</i>	<i>tipuri</i>	<i>figura întreagă</i>
		<i>individual</i>	<i>O singură persoană</i>		<i>semifigură</i>
		<i>dublu</i>	<i>Deseori un cuplu, sau amici</i>		<i>portret bust</i>
		<i>de grup</i>	<i>Trei și mai mulți indivizi, colectiv ...</i>		<i>cap</i>
	<i>Peisaj</i>	<i>marin</i>	<i>care reprezintă un peisaj de mare.</i>		
		<i>riveran</i>	<i>care reprezintă un peisaj de riveran (râu)</i>		
		<i>rural</i>	<i>care reprezintă subiecte sătești, peisaje ale vieții de la țară</i>		
		<i>urban - vedute</i>	<i>Aspectul fizic al orașului și ariei urbane. Vedută o reprezentare detaliată, în perspectivă largă a peisajelor panoramice citadine.</i>		
		<i>de grădină</i>	<i>care reprezintă parcuri, grădini sau sere</i>		
	<i>Natura statică</i>	<i>Vanitas</i>	<i>Reprezentare simbolică a trecerii vieții, inutilitatea plăcerii și certitudinii morții (simbolurile efemerității și morții).</i>		
	<i>Scena de gen</i>	<i>bodegón</i>	<i>Scene din tavernă și viața celor umili</i>		
		<i>bambociadă</i>	<i>Scenă ce prezintă viața de zi cu zi în mod burlesc</i>		
	<i>Genul animalier</i>	<i>reprezentarea animalelor este cel mai vechi gen ce se trage din pictura rupestră preistorică</i>			
<i>Nud</i>	<i>pictură care reprezintă un corp uman gol.</i>				

Sursa: Laneyrie-Dagen, N. *Pictura secrete și dezvăluiri*. București: Enciclopedia RAO, 2004, pp. 24-57

Integrarea obiectelor reale în spațiul tabloului constituie o adevărată revoluție a artei inaugurând una dintre cercetările cele mai fertile, ale secolului al XX-lea. Primele tentative ale lui Pablo Picasso, în 1912, de colaționare a materialului brut cu pictura în lucrarea *Natură moartă cu scaun împletit* dau naștere colajului. Caracterul revoluționar al colajului, care urmărește șocul vizual provocat de intruziunea unor elemente antagoniste, se regăsește la fel de bine la constructiviști și dadaști. Începând din 1918, Marx Ernst explorează la maximum posibilitățile acestei tehnici într-o cheie suprarealistă, combinând explorarea plastică și onirismul. Bazat pe confruntarea unor elemente eterogene și materiale diverse, colajul deplasează imaginea de la spațiul iluzionist al reprezentării la cel al prezentării (elementele lipite nu se prezintă decât pe ele însele, nu compun o scenă, un peisaj, un portret ș.a.).

Prin amestecul diverselor materiale folosite, asamblajul devine prelungirea și amplificarea în trei dimensiuni a colajului. Astfel, opera lui Kurt Schwitters (1887-1948) dovedește o știință a acumulării prin reunirea unor obiecte refofosibile, integrate în reprezentarea picturală încă din 1919. Nici pictură, nici sculptură, asamblajul invadează spațiul ambiant, ieșind din cadru; anulând ideea de suport. Asamblajul sau pictura combinată (combine painting) se regăsește după război în creați lui Jasper Johns și Robert Rauschenberg. Reprezentări intermediare între deschidere și

transparență, *Cutii în valiză*, de Marcel Duchamp și cutiile americanului Joseph Cornell (1903-1972) regizează realul, circumscriindu-l în proiecția mintală a artistului, amplasându-l ca obiect estetic între unor și poezie [10 p. 434].

Pe lângă *asamblaj* artele spațiale s-au îmbogățit cu un gen nou – *instalație* artistică. Instalația prezintă un gen artistic tridimensional, care de multe ori este conceput pentru a transforma percepția unui spațiu anume. În general, termenul se aplică *instalațiilor* din interior, în timp ce intervențiile exterioare sunt adesea numite *arta publică*, sau *land art*. Termenul *instalație* a fost definit de *Oxford English Dictionary*, în 1969. acesta prezintă o formă de artă care a existat, fără îndoială, încă din preistorie, dar nu a fost considerată ca fiind o categorie discretă, până la mijlocul secolului XX. Alți termeni ce definesc această artă sunt *artă proiect* și *artă temporară*.

Instalațiile au devenit populare în anii 1970, însă apariția acestora ține de dada, remarcăm aportul lui Marcel Duchamp (ready made), Kurt Schwitters (merz), Johannes Baader ș.a. Arta conceptuală din anii 1960 a definit conceptul instalație, care derivând/pornind de la sculptura clasică pune accentul pe mesaj nu pe formă. Printre pionerii instalațiilor se numără: Allan Kaprow, Wolf Vostell și Robert Morris. Kaprow declară că, în esență, instalația ca artă de mediu ia în considerație o experiență senzorială mai largă, decât plutitoarele puncte înrămate ce se concentrează pe un perete *neutru* sau afișarea de obiecte izolate (literalmente) pe un pedestal. Constantele dimensionale ale instalației sunt spațiul și timpul, ceea ce presupune dizolvarea a liniei dintre *artă* și *viață*. *Instalațiile* au devenit reprezentative pentru creația artiștilor *arte povera*, *artei conceptuale*, *neo dada*, *Fluxus*, *op art* și *Young british artists* ș.a., fiind reprezentative pentru creația lui Nam June Paik, Gruppo N, Gruppo T, Joseph Beuys, Louise Bourgeois (1911-2010), Joseph Kosuth, Grupului Sârb Kod, Hans Haacke, Judy Pfaff, Yoko Ono, Christian Boltanski, Ai Weiwei, Mario Merz, Daniel Spoerri și Jim Lambie.

Pe parcursul evoluției sale s-au cristalizat câteva trăsături ale instalației, astfel aceasta poate fi temporale sau permanente; expuse în muzee sau galerii, dar și spații publice și private; realizată din diverse materiale care se aleg în dependență de relevanța lor pentru mesaj, de asemenea se aplică new media (în anii 1980 apar instalații interactive, care interacționează cu publicul); unele instalații sunt create și concepute pentru un spațiu anume cu care sunt legate inerent, fiind sustrate din acesta ele își pierd din expresivitate.

La începutul anilor 1990, niciun mediu nu domina producția de artă occidentală, dar instalația a continuat să fie practică de un număr considerabil de artiști. Ce ne poate spune prevalența instalației artistice despre această perioadă? Ca mediu, instalația este definită mai degrabă de localizarea spațială decât de materialele care o constituie. Într-adevăr, după cum indică exemplele de mai sus, posibilitățile sale fizice sunt practic nelimitate. Dacă atributul său definitoriu este spațiul, acest lucru implică neapărat extinderea pe orizontală - ocuparea *sitului*. De aici am

putea trece la o observație realizată de criticul american Hal Foster. El afirmă că în practica artistică occidentală începând cu anii 1960 s-a produs o transformare structurală majoră, aceasta a marcat trecerea de la un concept *vertical* a artei, prin care artiștii investighează profunzimile disciplinare ale unui anumit gen sau mediu, la un concept *orizontal*, prin care activitatea artistică este concepută ca un fel de teren pe care diverse domenii ale discursului sunt aduse laolaltă. Astfel, după 1990 artiștii concepând instalații nu se mai gândesc la consolidarea formei și structurii acesteia, ci caută să provoace și localizeze sentimente și probleme divergente (*artă simptomatică*) [11 p.p. 228-230].

Art performance a fost acceptat ca mediu al expresiei artistice cu statut independent foarte recent. În timp ce termenii *performance* și *artistic performance* au devenit folosiți pe scară largă abia în anii 1970, istoria performance în artele vizuale se începe cu futuristii și cabaretele dada din anii 1910. Istoria performance ca și istoria teatrului poate fi reconstruită cu ajutorul scrierilor, textelor, fotografiilor și memoriei spectatorilor, din aceste considerente primele performance pot fi doar reconstruite de imaginație. Din fericire de la futuristii ruși și italieni ne-au parvenit destule materiale pentru a reconstrui evoluția acestui mediu, care este descris pe larg în monografia lui Roselee Goldberg. De-a lungul secolului al XX-lea, performance-ul a fost adesea văzut ca un mod netradițional de a face artă. Vivacitate, mișcarea fizică și efemeritatea a artei performance a oferit artiștilor o alternativă la esența rigidă și statică a picturii și sculpturii (*artei obiectuale*). În perioada postbelică, performance a fost asociat artei conceptuale, datorită naturii sale imateriale (efemere). Astăzi termenul performance a fost extins și asupra filmelor artistice, video, fotografii sau instalații complexe prin care sunt transmise acțiunile artiștilor, interpreților sau publicului. Vedeți mai jos o listă a performance⁸:

- Hugo Ball, *Recital poezia sonoră Karawane*, Cabaret Voltaire, 1916;
- George Grosz, *Moartea dada*, Berlin, 1918;
- Oskar Schlemmer, *Joc cu blocuri de construcție*, scena Bauhaus, 1927;
- Robert Rauschenberg, *Pelican*. 1963;
- Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964;
- Robert Morris, *Site*, 1965;
- Joseph Beuys, *Explicarea imaginilor unui iepure mort*, 1965;
- John Baldessari, *Eu fac artă*, 1971
- Hermann Nitsch, *Acțiunea 48*, München, 1974;
- Rebecca Horn, *Zgâriind ambele ziduri deodată*, 1974;
- Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997.

⁸ *Performance* (cuv. engl. „spectacol”) Gen de artă apărut în Europa și America de Nord în anii '60 ai sec. 20, derivat din happening, care constă în transpunerea în spațiu și mișcare a unei imagini vizuale create de un artist plastic. Cuprinde numeroase elemente din arta spectacolului, elemente muzicale și se bazează, mai ales în noile sale variante, pe folosirea unor simboluri din viața politică, religioasă, ecologică, științifico-fantastică, tehnică. În ultimii ani s-a dezvoltat, cu prioritate, în fostele țări socialiste din Europa (Ungaria, Rusia, Slovacia, România), având, aproape întotdeauna, un subtext polemic, provocator. Sursa: <https://dexonline.ro/definitie/performance/581309>

Această discuție despre multiplicitatea procedeelelor și genurilor artistice amintește inevitabil de tema mai largă a postmodernismului, considerat în mod normal sinonim cu pluralismul.

Întrebări și Sarcini

1. Cum s-a schimbat abordarea figurii umane de la romantici la cubiști?
2. Cum a evoluat pastozitatea și pensulațiile de la impresionisti la Pollok?
3. Cum a marcat evoluția picturii inovația postimpresionistă – culoarea non mimetică?
4. Lecturați fragmentul *Anti-iconografie: artă fără subiect* de Richard Brettelli pp. 181-194. Discutați conceptele descrise de Brettell în grup.
5. Analizați și discutați relația dintre artă și natură dezvoltată în lucrarea lui Wilhelm Worringer *Abstraction and Empathy* p.p. 3-25
6. Selectați și aranjați în ordine cronologică operele care prezintă istoria timpurie a artei abstracte, oferind o analiză succintă a viziunii fiecărui autor.

Referințe bibliografice

1. BARTOS, M. J. *Compoziția în pictură*. București: Polirom, 2009. ISBN 978-973-46-1424-0
2. BRETTELL, R.R. *Modern art. 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 978-0-19-284220-6.
3. CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London & New York: Routledge, 2002. ISBN 0-415-15963-6.
4. *Art abstract*. In: Wikipédia l'encyclopédie libre. [accesat 30 aug. 2020]. Disponibil: https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_abstract#Ragon1956
5. WORRINGER *Abstraction and Empathy*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997. ISBN 1-56663-177-7.
6. KANDINSKY, W. *Spiritualul în arta*. București: Meridiane, 1994. ISBN 973-33-0266-X
7. PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București: Univers enciclopedic, 2002. ISBN 973-8240-89-1.
8. BARNET, S. *A Short Guide to Writing About Art*. 9th Edition. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008. ISBN-13: 9780136138556
9. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura secrete și dezvoltări*. București: Enciclopedia RAO, 2004. ISBN 973-7932-23-4.
10. FRONTISI, C. *Istoria vizuală a artei*. București: Enciclopedia RAO, 2003. ISBN 973-8175-80-1.
11. HOPKINS, D. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-284234-X.

VI. ARTA ȘI NOILE TEHNOLOGII

Planul temei

- Dinamica istorică a interferenței dintre tehnologie și artă
- Arta fotografiei
- Arta video
- Cultura și noile tehnologii

Termeni și noțiuni

- Fotografie
- Cronofotografie
- Dagherotipie
- Pictorealism
- Arta video

Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicii. Construcția piramidelor egiptene a fost condiționată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica

egipteană și cea a grecilor antici provine din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă și un progres tehnic. Stilul gotic marchează în primul rând soluționarea unor probleme tehnice. Invenția contrafortului, arcului frânt, bolții în ogivă și arcelor butante explică verticalismul goticului [1 p. 189].

Perfecționarea tehnicii picturii în ulei de către frații Hubert și Jan van Eyck a dus la răspândirea și dominația acestui mediu în pictura europeană din cadrul atelierelor, iar apariția la scară industrială a tuburilor cu ulei a contribuit la evoluția picturii *en plein air*. Descoperirea legii *perspectivei liniare*, inițial la nivel practic de Filippo Brunelleschi (1377-1446), apoi și cel teoretic de arhitectul Leon Battista Alberti (1404-1472) a revoluționat aspectul plastic al picturii premoderne, oferindu-i spațialitate și veridicitate. Aspectul științific al culorii *noua optică* elaborată de fizicianul Michel Eugène Chevreul (1786-1889) *Legea contrastului simultan al culorilor* (1839) a revoluționat abordarea culorii în pictura modernă, marcând creația impresionistilor, neoimpresioniștilor, orfiștilor ș.a..

Invenția *litografiei* (1796) și *cromolitografiei* a contribuit la popularizarea operelor de artă și crearea reproducerilor accesibile pe parcursul secolului XIX-ce, ulterior această funcție a fost preluată de *fotografie* (1822), care la rândul său este o evoluție tehnologică a conceptului de camera obscură documentat pentru prima dată de Mozi (470 – 391 î.e.n.). *Cinematograful* a devenit posibil doar după ce Eadweard Muybridge (1830-1904) și Étienne-Jules Marey (1830-1904) au obținut primele instantanee fotografice ale mișcării numite – *cronofotografii*; cronofotografia ulterior a influențat semnificativ creația futuriștilor și artiștilor op artei. Cercetarea principiului de vedere bioculară a dus la invenția *stereoscopului* care a acaparat imaginația lui Cezanne, având un impact semnificativ asupra percepției volumului și formelor. La rândul său descoperirea *radiației X*, a dovedit dematerializarea tuturor lucrurilor, fiind alături de teoria atomică, dezvoltarea aeronauticii și microscopului punctul de plecare pentru arta abstractă. Acest șir de idei poate fi continuat...

Sinergia dintre artă și tehnologii a generat apariția noilor medii de expresie artistică precum fotografia artistică, arta video, iar odată cu evoluția noilor tehnologii și noua artă media, care cuprinde: artă digitală, grafica de calculator, animație de calculator, artă virtuală, artă interactivă, sound art, jocuri video, robotică computerizată, imprimare 3D, artă cyborg și artă ca biotehnologie.

Arta fotografică

Invenția *fotografiei* a fost anunțată public în ianuarie 1839 la Academia de Științe din Paris. Artistul și inventatorul dioramei Louis-Jacques-Mandé Daguerre a fost creditat cu invenția a ceea ce a devenit cunoscut sub numele de *daghereotipie* (o imagine fotografică unică surprinsă pe o suprafață foarte lustruită a unei plăci de cupru.) Studiile canonice ale fotografiei sărbătoresc

deseori Daguerre ca inventator al fotografiei, chiar dacă au existat numeroase experimente anterioare pentru a fixa imaginea camerei obscure [2].

O *fotografie* este literalmente o imagine *scrisă de lumină*. Deși astăzi majoritatea oamenilor se gândesc la o fotografie ca la o lucrare plată pe hârtie produsă dintr-un negativ, niciuna dintre aceste calități nu este obligatorie. *Fotografiile* pot fi făcute fără camere (expunând un material sensibil la lumină), pot fi generate fără negative (diapozitive color și imprimare Polaroid) și poate fi imprimată pe bucăți de țesătură, piele, sticlă, metal sau chiar o imagine statică pe ecranul computerului. Spectatorii timpurii ai fotografiei s-au minunat de detaliile aparent nelimitate, care au apărut magic pe placa de metal folosită pentru unul dintre primele procedee, *daghereotipie*. Această posibilitate de reprezentare a lumii înconjurătoare fără utilizarea pensulei, penelului sau dăltiței, fără efort și timp considerabil, au născut ideea că aparatul foto nu poate minți și că imaginea produsă depindea de chimie și optică, nu de abilitățile umane. În același timp, fotografiile și criticii care erau familiarizați cu meșteșugul și-au dat seama că există un decalaj imens între ceea ce a văzut ochiul și fotografia finală. Aceștia subliniază că, dacă ochiul și camera foto ar vedea lumea în același mod, atunci lumea ar arăta așa cum este surprinsă în fotografie.

De la inventarea sa, la începutul secolului al XIX-lea, fotografia a preluat multe dintre funcțiile artelor plastice tradiționale, îndeplinind în același timp funcții noi, cum ar fi fixarea adevărului faptic, fiind aplicată activ în procese de documentare a lumii în: criminologie, zoologie, biologie, astronomie, reportaj, ș.a.. Deoarece validitatea acestor imagini depindea de acceptarea lor ca adevăr, creatorii lor adesea și-au minimizat rolul în realizarea fotografiilor. Fotografii Robert Capa (1913-1954), vorbind despre faimoasele sale vederi ale Războiului Civil Spaniol, a spus: *Nu sunt necesare trucuri pentru a face fotografii în Spania ... Imaginile sunt acolo și tu doar le fixezi. Adevărul este cea mai bună imagine, cea mai bună propagandă.*

În timp ce declarații lui Capa dezvăluie ceea ce fotografiile au vrut cândva să creadă publicul despre imaginile lor, acum nu mai acceptăm fotografiile, chiar așa-numitele documentare, ca adevăr nemanipulat. Toate fotografiile sunt reprezentări, care ne povestesc la fel de mult despre fotograf, despre tehnologia folosită pentru producerea imaginii și despre felul în care vor fi utilizate reieșind din felul în care ne relatează evenimentele sau lucrurile. În unele fotografii de știri, cunoaștem acum că evenimentul arătat a fost parțial înscenat. De exemplu, fotografii britanic Roger Fenton (1819-1869), care a fost unul dintre primii cameramani care a înregistrat un război, a mutat ghiulele pentru a crea celebra fotografie *Valea Umbrei Morții*, realizată în 1855 în timpul Războiului din Crimeea. Acest lucru contează atunci când privim imaginea ca dovadă a apariției unui teren de luptă? Poate că nu. Dar ar trebui să fim atenți să presupunem că, din dovezile fotografice, putem trage întotdeauna concluzii valide despre viața oamenilor, despre semnificația istorică a evenimentelor și despre acțiunile pe care ar trebui să le facem. [3 p.p. 98-100]

În artă, mediul a fost apreciat pentru replicarea detaliilor exacte și pentru reproducerea operelor de artă pentru publicare. Însă fotografiile s-au luptat pentru recunoașterea artistică de-a lungul secolului XIX-ce. Abia la Expoziția Universală din Paris din 1859, la douăzeci de ani de la inventarea mediului, fotografia și *arta* (pictură, gravură și sculptură) au fost afișate alături pentru prima dată; intrările separate în fiecare spațiu expozițional, cu toate acestea, au păstrat o distincție fizică și simbolică între cele două grupuri. Până la urmă, fotografiile sunt imagini reproduse mecanic: strategia de marketing lansată de compania Kodak (*Apăsați butonul, noi facem restul*) face aluzie directă la *efortul* fotografului. Printre cele mai semnificative opere fotografice realizate în veacul al XIX-lea menționăm:

- Joseph Nicéphore Niépce, *Vedere din fereastră la Le Gras*, 1826
- Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, c. 1839
- Timothy O'Sullivan, *Ruinele antice în Canyon de Chelly*, New Mexico, 1873
- Eadweard Muybridge, *Cal galopând*, 1878

ÎNTREBĂRI

Întrucât arta (arta clasică, premodernă) a fost considerată produsul imaginației, priceperii și meșteșugului, cum ar putea fi considerată o fotografie (realizată cu un instrument și substanțe chimice sensibile la lumină în loc de perie și vopsea) echivalentul acesteia?

Și dacă scopul fotografiei este acela de a reproduce detalii cu precizie și, din natură, cum să se procedeze cu fotografiile regizate și sau retușate?

La sfârșitul secolului al XIX-lea fotografiile încep să apere activ statutul fotografiei ca artă cu drepturi depline, autorități artistice de renume precum Alfred Stieglitz (1814-1946), Robert Demachy (1859-1936) și Edward Steichen (1879-1973) - au promovat ca stil, între 1890-1914, *pictorialismul*, producând imagini cu contrast redus, cu tonuri calde precum *The Terminal* (1893) de Stieglitz, care aveau menirea de a evidenția potențialul și originalitatea mediului [4 p.p. 198-199].

Până la începutul anilor 1920, tehnologia devine un vehicul al progresului și al schimbării și creează speranță multora după devastările primului război mondial. Pentru artiștii de avangardă, fotografia devine incredibil de atrăgătoare pentru asocierile sale cu tehnologia, cotidianul și știința - tocmai motivele pentru care a fost denigrat cu o jumătate de secol mai devreme. Tehnologia de reproducere mecanică a camerei a făcut-o cea mai rapidă, cea mai modernă și, probabil, cea mai relevantă formă de reprezentare vizuală din epoca postbelică. Atunci fotografia părea să ofere mai mult decât o nouă metodă de creare a imaginii - oferea șansa de a schimba paradigmele viziunii și reprezentării. Cu portretele lui August Sander (1876-1964) precum *Omul cu handicap*, *Chef de patiserie* sau *Secretar la o stație de radio, Köln*, vedem un artist care încearcă să documenteze - sistematic - tipurile moderne de oameni, ca mijloc de a înțelege schimbarea noțiunilor de clasă, rasă, profesie, etnie și alte construcții de identitate [5].

Începând cu anii 1960, fotografia a devenit una dintre numeroasele medii pe care le folosesc artiștii contemporani, atât în pop art, cât și în arta conceptuală, hiperrealism, arta feministă ș.a.. Datorită capacității de a fixa viața și a transmite *adevăruri* fotografia a devenit un instrument puternic în investigarea postmodernismului, a modului în care este construită realitatea.

Printre fotografiile notorii realizate în secolul al XX-lea putem menționa:

- Jacob Riis, *În casa unui șifonier italian*, New Jersey, c. 1889
- Lewis Hine, Copil în fabrica de bumbac din Carolina, 1908
- Alfred Stieglitz, *Puntea inferioară*, 1907
- Alexander Rodchenko, Pregătiri pentru o demonstrație, 1928
- Laszlo Moholy-Nagy, *Din turnul radio*, Berlin, c. 1928
- Dorothea Lange, *Mama migrantă*, Nipomo, California, 1936
- Robert Frank, *New Orleans*, 1955
- Lee Friedlander, *New York*, 1964
- Bernd și Hilla Becher, *Turnurile de apă*, 1980
- Cindy Sherman, *Untitled Film Stills # 6 and # 21*, 1977
- Andreas Gursky, *Atlanta*, 1996

SARCINĂ

Elaborați un scurt eseu cu genericul *Ce face o fotografie să fie iconică/simbolică?* Selectați o fotografie iconică/semnificativă și explicați într-un eseu de o pagină de ce a devenit ea așa. Ce caracteristici vizuale au contribuit la statutul său popular? Ce semnificație culturală deține?

Arta video

Transformarea video într-un mediu artistic își are începuturile în anii 1950-1960, în lucrările artiștilor *Fluxus*. Wolf Vostell (1932-1998) devine primul artist care încorporează un ecran TV, o difuzare activă, în cadrul lucrării sale *Transmigrare* (1958). Video camera ca instrument artistic a fost aplicată mai târziu de muzicianul, sculptorul și cineastul Nam June Paik (1932-2006). În 1965, Nam June Paik a folosit *Sony Portapak*, primul sistem de înregistrare video portabil, pentru a filma dintr-un taxi vizita Papei Paul VI la New York. Materialul înregistrat pe casetă a fost ulterior rulat la o cafenea newyorkeză populară în mediul artistic. Anunțul pentru proiecție spunea: *Într-o zi, artiștii vor lucra cu condensatori, rezistențe și conductori, așa cum operează astăzi cu pensule, vioare și deșeuri*. Arta video este un mediu, ci nu stil, la fel ca pictura sau fotografia; culoarea poate fi intensă sau ne saturată, imaginile se pot mișca sau pot fi statice, materialul înregistrat poate fi improvizat (la fel ca în știrile de televiziune) sau scenarizat (ca într-un sitcom), opera poate elogia cultura populară sau poate să o critice. Arta video folosește tehnologia televiziunii comerciale, dar în scopuri considerate mai degrabă artistice decât comerciale. De pildă, Mona Hatoum (1952 -) în lucrarea *Corps étranger* (1994) proiectează un canal video de la o cameră pe fibră optică care transmite imagini din orificiile sale corporale [3 p. 109].

Anii 1980 au fost marcați de experimentele video ale lui Bruce Nauman, totuși, adoptarea pe scară largă a artei video ca mediu a avut loc doar în anii 1990. Aceasta se datorează potențialului său narativ – ca mediu bazat pe timp (deși narațiunea simplă a fost foarte rar implicată), ceea ce sugerează o retragere din instantaneitate sau simultaneitate curtată în majoritatea operelor din secolul al XX-lea [6 p.p. 239-240]. *Arta video* poate lua multe forme: înregistrări care sunt difuzate; instalații vizualizate în galerii sau muzee; lucrări transmise online, distribuite sub formă de casete video, DVD-uri sau digital; și spectacole care pot include unul sau mai multe televizoare, monitoare video și proiecții, afișând imagini și sunete live sau înregistrate. *Video arta* poate să nu implice actori, poate să nu conțină dialoguri, și nici să nu aibă narațiune sau intrigă discernibilă, în fine poate evita oricare dintre celelalte convenții care definesc în general producția cinematografică. Intențiile video artei sunt variate, de la explorarea limitelor mediului însuși (de exemplu, Peter Campus, *Double Vision*) până la atacarea riguroasă a așteptărilor spectatorului în privința video artei, astfel cum este modelat de cinematografia convențională (de exemplu, Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*) [7].

Arta video a îmbrățișat forme variate în Europa și S.U.A. Americanii Bill Viola și Gary Hill au invocat frecvent experiențe corporale sau metafizice intense, acordând o mare atenție modului în care instalațiile video, care de obicei foloseau mai multe monitoare sau ecrane mari, au fost configurate în spațiile întunecate și dramatice. În lucrarea *Tall Ships* (1992) de Gary Hill, de exemplu, spectatorul intră pe un coridor unde este vizitat de o serie de prezențe umane proiectate. După ce au apărut mai întâi ca niște pete de lumină, ei se apropie de spectator, ca și cum ar solicita contactul, apoi se întorc pentru a se retrage din nou. În contrast, artistul nord-irlandez Willie Doherty a exploatat asociațiile video artei cu practicile de supraveghere socială și reportaje. În filmul său *The Only Good One is a Dead One* (1993), spectatorul este poziționat între două proiecții, una produsă de o cameră statică, CCTV ce surprinde strada nocturnă a orașului, cealaltă produsă de o cameră de urmărire de-a lungul unui drum de țară. Vocea unui irlandez de pe coloana sonoră alternează între punctele de vedere ale unei victime și ale unui agresor. Astfel, spectatorul reexperimentează anxietăți personale legate de diviziunile doctrinare și ideologice din Derry, Irlanda de Nord, unde lucrează Doherty.

Printre artiști proeminenți care au contribuit la evoluția artei video putem numi americanii Vito Acconci, John Baldessari, Peter Campus, Doris Totten Chase, Norman Cowie, Dan Graham, Joan Jonas, Bruce Nauman, Nam June Paik, Martha Rosler, Gary Hill și mulți alții. În spațiul European arta video a fost practică de Domingo Sarrey (Spania), Wolf Vostell (Germania), Wolf Kahlen (Germania), Peter Weibel (Austria), David Hall (Marea Britanie), Mirosław Rogala (Polonia). Sunt reprezentative operele video ale artiștilor precum Akram Zaatari (Liban), Juan

Downey (Chile) și Colin Campbell (Canada). Lucrări importante ale video artei realizate pe parcursul secolului al XX-lea sunt:

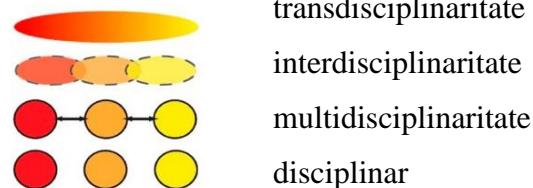
- Wolf Vostell, *Soare în capul tău* - Decollage de televiziune (1963);
- Andy Warhol, *Somn* (1963);
- Nam June Paik, *Violoncel TV* (1964);
- Bruce Nauman, *Art Make-Up* (1967-1968);
- John Baldessari, *Predarea alfabetului unei plante*, (1972);
- Martha Rosler, *Semiotica bucătăriei* (1975);
- Bill Viola, *Reflecții în piscină* (1977-1979);

Cultura și noile tehnologii

Progresul tehnicii moderne este uimitor de rapid, de la modernitate la postmodernitate, de la epoca industrială marcată de revoluția tehnologică la o etapa civilizatorie marcată de o economie postindustrială, cibernetică și digitală. Pe acest fundal relația dintre cultură și știință, cultură și noile tehnologii devine din ce în ce mai complexă, aflându-se sub semnul *transdisciplinarității*⁹ (**Figura 1**).

În interiorul fenomenului, cultura devine o parte a tehnologiei, iar tehnologia își elaborează propria cultură. Asistăm la o interferență dintre metode, instrumente, procedee, sisteme de referință sau unități de măsură. Acest fenomen complex a fost popularizat de Constance Penley

Figura 1. Relația dintre obiectele de studii



și Andrew Ross, fiind desemnat prin termenul *tehnocultura*. *Tehnocultura* prezintă recepția socială și reprezentarea tehnologiei în literatură și cultura populară din epoca modernă și postmodernă și include toate mijloacele de informare, inclusiv film, televiziune, și animații video, și platforme Web. Acest nou domeniu, care este în proces de definire, se preocupă de modul în care au fost imaginate mașinile, calculatoarele și corpul uman, dar și de modul în care evoluțiile tehnologice ne-au influențat atitudinile față de muncă, artă, spațiu, limbaj și trup.



Bunăoară, până la mijlocul secolului al XX-lea, pictura prezentului se făcea având în memorie pictura trecutului. Indiferent că este vorba de analizat, asimilat, contestat, pastişat sau condamnat, prima nu poate să o uite pe cea de a doua. Picasso execută variațiuni libere, plecând de la *Meninele* lui Velazquez, de la *Femei din Alger* al lui Delacroix, de la *Dejunul pe iarbă* al lui Manet. Astfel, până la deceniile lui Pollock și De Kooning, o tradiție picturală care merge de la Lascaux la Van Gogh oficia referințe artistice; același lucru semnalăm în sculptură, ai căror idoli merg de la arta neagră la Rodin. Însă, după anii 1960, memoria vizuală a oricărui cetățean al unei

⁹ *Transdisciplinaritatea* privește - așa cum indică prefixul trans - ceea ce se află în același timp și între discipline, și înăuntrul diverselor discipline, și dincolo de orice disciplină. Finalitatea ei este înțelegerea lumii prezente, unul din imperativele sale fiind unitatea cunoașterii. *Sursa:* <https://ro.wikipedia.org/wiki/Transdisciplinaritate>

națiuni dezvoltate este puțin câte puțin încărcată cu imagini mecanice, ale fotografiei, cinematografului și televiziunii – acest ultim mod de comunicare inducând difuzarea – simultană și fără deosebire de loc – a acelorași reprezentări vizuale peste teritorii din ce în ce mai vaste. Mai precis, epocii memoriei picturale îi urmează acea a memoriei mecanice – acest ultim termen neavând nimic peiorativ. A face operă vizuală nu se mai poate concepe de acum înainte fără a se ține cont de fluxul regulat pe care îl deversează presa, televiziunea și resursele web [8 pp. 230-231].

Întrebări și Sarcini

1. **Comparați două fotografii ale clădirii Flatiron de Steiglitz și Steichen, cum sunt combinate tehnicile pictorialismului cu un interes pentru elementele formale?**

		<p>În fotografia lui Alfred Steiglitz, vedem mai puțină manipulare a tipăritului și mai mult accent pe structura de bază a compoziției. Subiectul este aparent un zgârie-nori modern, dar Steiglitz concentrează atenția privitorului în primul rând asupra relației formale a elementelor picturale ale fotografiei.</p>
Flatiron de Steiglitz	Flatiron de Steichen	

Sursa: <http://arthistoryteachingresources.org/lessons/twentieth-century-photography/>

2. **Elaborați un eseu imaginar despre arta viitorului.**
3. **Credeți că arta digitală, designul poligrafic și designul de obiecte va fi apreciat la fel de mult ca pictura și sculptura clasică?**

Referințe bibliografice

1. VIANU, T. Estetica. București: Orizonturi, 2010. ISBN 978-973-915-471-0.
2. Dagherootipie. In: Wikipedia, enciclopedia liberă. [accesat 20 mart. 2020]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Dagherootipie>
3. BARNET, S. A Short Guide to Writing About Art. 9th Edition. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008. ISBN-13: 9780136138556
4. FRIDE-CARRASSAT, P., MARCADE, I. *Mișcări artistice în pictură*. București: RAO, 2007, ISBN 978-973-717-192-4.
5. KREINIK, J. *An Introduction to Photography in the Early 20th Century*. In: Khan Academy. [accesat 26 iun. 2020]. Disponibil: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/beginners-guide-20th-c-art/introduction-20c-art/a/an-introduction-to-photography-in-the-early-20th-century>
6. HOPKINS, D. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-284234-X.

7. WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA. *Video Artist*. In: PROJECT GUTENBERG SELF-PUBLISHING PRESS. [accesat 28 iun. 2020]. Disponibil: http://www.self.gutenberg.org/articles/eng/Video_artist
8. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura din tainele atelierelor*. București: Enciclopedia RAO, 2005. ISBN 973-7932-23-4.

BIBLIOGRAFIE

1. ADORNO, Th. W. *Teoria estetică*. Pitești: Paralela 45, 2005. ISBN 973-697-389-1.
2. BARNET, S. *A Short Guide to Writing About Art*. 9th Edition. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008. ISBN-13: 9780136138556
3. BARTOS, M. J. *Compoziția în pictură*. București: Polirom, 2009. ISBN 978-973-46-1424-0
4. BAAS, J., FRIEDMAN, K. *Fluxus and the Essential Questions of Life*. Chicago, Hanover: University of Chicago Press, Hood Museum of Art, 2011. ISBN 978-022-60335-9-4.
5. BASSIE, A. *Expresionismul*. Oradea: Aquila'93, 2008. ISBN 978-973-714-372-3.
6. BATCHELOR, D. *Minimalism*. Millbank, London: Tate Gallery Pub, 1997. ISBN 9781854371836.
7. BAUDELAIRE, C. *Curiozități estetice. Pictorul vieții moderne*. București: Meridiane, 1971
8. BELTING, H. *Art History After Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, ISBN-13: 978-0226041858
9. BENJAMIN, W. *Iluminări*. Cluj: Idea Design & Print, 2002. ISBN: 973-85541-5-2.
10. BRETTELL, R.R. *Modern art. 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 978-0-19-284220-6.
11. BUTNARU, L. *Manifestele avangardei ruse*. București: Biblioteca Bucureștilor, 2012. ISBN 978-606-8337-31-9.
12. CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London & New York: Routledge, 2002. ISBN 0-415-15963-6.
13. CÂRNECI, M. *Artele plastice în România 1945-1989*. Iași: Polirom, 2013. ISBN 978-973-46-3445-3.
14. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1938.
15. DANTO, A. C. *What art is*. New Haven & London: Yale University Press. 2013. ISBN 978-0-300-17487-8.
16. DAVIES, P., FOX HOFRIEDT, F., JACOBS, J. *Janson's Basic History of Western Art. The 9th edition*. London: Pearson Education, 2013. ISBN 13: 9780205242634
17. DOESBURG, Th. *Principles of neo-plastic art*. New York: Graphic Society, 1968. SBN 8212-0320-7.
18. FAURE, É. *Istoria artei: arta modernă*. București: Editura Meridiane, 1988.
19. FRIDE-CARRASSAT, P., MARCADE, I. *Mișcări artistice în pictură*. București: RAO, 2007, ISBN 978-973-717-192-4.
20. FRONTISI, C. *Istoria vizuală a artei*. București: Enciclopedia RAO, 2003. ISBN 973-8175-80-1.
21. GABLIK, S. *A eșuat modernismul?* București: Curtea veche, 2008. ISBN 978-973-669-620-6
22. GREEN, D. *Metonymy in Contemporary Art: A New Paradigm*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. ISBN 1-876832-21-5.
23. GOMBRICH, E. *Istoria artei*. București: Art, 2016. ISBN 978-606-710-329-8.
24. GOMPERTZ, W. *O istorie a artei moderne: tot ce trebuie să știi despre ultimii 150 de ani*. Iași: Polirom, 2014. ISBN 978-973-46-4184-0.
25. GROSENICK, U., RIEMSCHEIDER, B. (ed). *Art Now Artist at the Rise of the New Millennium*. Koln: Taschen, 2005. ISBN-13: 978-3822840931
26. GROVIER, K. *Art since 1989*. London: Thames & Hudson, 2015. ISBN 978-0-500-20426-9.
27. GROYS, B. *Despre nou. Eseu de economie culturală*. Cluj: Idea Design & Print, 2003. ISBN 973-7913-18-3.
28. GROYS, B. *Stalin – Opera de artă totală. Cultura scindată a Uniunii Sovietice*. Cluj: Idea Design & Print, 2007. ISBN 978-973-7913-55-5.
29. GUGGENHEIM, P. *Confesiunile unei dependente de artă*. București: Pandora Publishing, 2016. ISBN 978-973-1989-71-6.

30. HARRISON, Ch; WOOD, P. (eds.), *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1999. ISBN-13: 978-0631165750.
31. HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge&Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1992. ISBN 0-631-16292-5.
32. HOPKINS, D. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-284234-X.
33. KANDINSKY, W. *Spiritualul în arta*. București: Meridiane, 1994. ISBN 973-33-0266-X
34. KAPROW, A. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1993. ISBN 0520070666.
35. KASTNER, J., WALLIS, B. *Land and environmental art*. London: Phaidon Press, 1998. ISBN 07148 35145.
36. KELLNER, D. *Cultura media*. Iași: Institutul European, 2001. ISBN 973-611-118-0.
37. KRAUSS, R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985. ISBN-13: 978-0-262-11093-8.
38. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura din tainele atelierelor*. București: Enciclopedia RAO, 2005. ISBN 973-717-010-5.
39. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura secrete și dezvăluiri*. București: Enciclopedia RAO, 2004. ISBN 973-7932-23-4.
40. LIPPARD, L.R., ALLOWAY, L. MARMER, N., CALAS, N. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1985. ISBN10 0500200521.
41. LYOTARD, J.-F. *Postmodernul pe înțelesul copiilor: Corespondență 1982 - 1985*. București: Editura Biblioteca Apostrof, 1997. ISBN 973-9279-03-1.
42. MACEY, D. *Dicționar de teorie critică*. București: Editura: Comunicare.ro, 2008. ISBN 978-973-711-162-3.
43. MAISON ROUGE, I. *Arta contemporană*. București: Editura Prietenii Cărții, 2008. ISBN 978-973-573-411-4.
44. MATTICK, P. *Art In Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*. New York: Routledge, 2003. ISBN 13: 9780415239219
45. MEYER, U. *Conceptual art*. New York: E.P. Dutton, 1972. SBN 0-525-47271-1.
46. MEREDIEU de, F. *Arta si noile tehnologii*. București: RAO, 2005
47. MILLET, C. *Arta contemporană. Istorie și geografie*. București: Editura Vellant, 2017. ISBN 978-606-980-013-3.
48. NAE, C. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*. București: Polirom, 2015. ISBN 978-973-46-5115-3.
49. PÂRVU, S. *Dicționar de postmodernism*. Iași: Institutul European, 2005. ISBN 9789736113727
50. PONCE DE LEON, P. G. *Istoria picturii*. București: Teora, 2009. ISBN 10: 1-59496-800-4.
51. PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București: Univers enciclopedic, 2002. ISBN 973-8240-89-1.
52. REWALD, J. *Istoria impresionismului*. București: Editura Meridiane, 1974.
53. REWALD, J. *Postimpresionismul*. București: Editura Meridiane, 1978.
54. SAYRE, H. M. *World of Art, A*, 8th Edition. London: Pearson, 2016. ISBN-13: 978-0134082264.
55. SCRUTON, R. *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*. București: Humanitas, 2011. ISBN: 978-973-50-2920-3.
56. SONTAG, S. *Despre fotografie*. București: Vellant, 2014. ISBN 978-973-1984-16-2.
57. THORNTON, S. *Șapte zile în lumea artei*. București: Pandora Publishing, 2018. ISBN 978-606-978-093-0.
58. VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2010. ISBN 978-973-915-471-0.
59. VOLLARD, A. *Amintirile unui negustor de tablouri*. București: Editura Meridiane, 1969
60. WILLIAMS, G. *How to write about contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 978-0-500-29157-3.
61. WITHAM, L. *Picasso and the Chess Player: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and the Battle for the Soul of Modern Art*. Hanover & London: University Press of New England, 2013. ISBN 978-1-61168-253-3.
62. WORRINGER *Abstraction and Empathy*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997. ISBN 1-56663-177-7.

Anexa 1. Evaluare inițială

Evaluarea inițială se dovedește a fi deosebit de utilă la începutul ciclului de studii. Ea are rolul de a stabili care este nivelul de pregătire al studentului la începutul cursului, pentru a putea adopta o strategie, o tehnologie didactică care să corespundă realităților. Evaluarea inițială este bine să fie realizată pentru a putea determina cunoștințele și acele capacități care reprezintă premise ale asimilării noilor conținuturi și de asemenea pentru formarea unor competențe noi.

Evaluarea inițială la disciplina Curenți și sinteze în artele moderne la Ciclul II va avea următoarea structură:

Evaluarea inițială la disciplina Curenți și sinteze în artele moderne					
Numele prenumele studentului					
Specialitatea (master)					
Domeniul de formare profesională a studiilor de licență					
E-mail și sau telefonul de contact					
I. Cum apreciați cunoștințele Dvs. despre arta modernă? Bifați răspunsul					
Slabe		Bune		Excelente	
II. Indicați mai jos competențele lingvistice specificând nivelul CECRL (Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi - A1, A2, B1, B2, C1, C2)					
Limba 1.	Nivelul CECRL	Limba 2.	Nivelul CECRL	Limba 3.	Nivelul CECRL
Engleză		Franceză			
III. Numiți mai jos 3 trăsături ale modernismului operând doar cu 3 cuvinte cheie					
IV. Ce curenți ale artei moderne cunoașteți?					
V. Definiți rolul artei și artistului în epoca modernă?					
VI. Numiți centrele artistice ale artei moderne					
VII. Numiți actorii din lumea artei moderne					
VIII. Numiți teoriile artei moderne pe care le cunoașteți					
IX. Ce legătură are arta cu evoluția noilor tehnologii?					
X. Ce mișcare din secolul XX ați fi dorit să le studiați aprofundat? (încercuiți sau adăugați răspunsul)					
Fluxus, Hiperrealism, Young British artists,					

Anexa 2. Actorii din lumea artei moderne

		<i>ARTIST</i>	<i>DEALEAR</i>	<i>CURATOR</i>	<i>CRITIC</i>	<i>COLECȚIONAR</i>
		Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Mary Cassatt și Edgar Degas.	Paul Durand-Ruel (1831 - 1922) a fost un dealer de artă francez, care este asociat cu impresioniștii și școala din Barbizon. A fost unul dintre primii dealeri de artă modernă care a oferit sprijin pictorilor săi stipendii și expoziții solo.		Louis Leroy (1812 - 1885) critic de artă francez care în Le Charivari a publicat un articol despre expoziția din 1874, care a devenit, Gustave Geffroy (1855 – 1926), John Rewald 1912-1994)	Georges Charpentier (1846-1905) Victor Chocquet (1821 – 1891) Jean-Baptiste Faure (1830-1914) Eugène Murer (1841 – 1906) Henry Lerolle (1848 – 1929)
Post-impresionism (1886-1906)	Neo-impresionism	Seurat, Signac, Pissarro, Cross	Ambroise Vollard (1866–1939), a comercializat lucrările lui Paul Cezanne, André Derain, Paul Gauguin și Vincent van Gogh. Paul Guillaume (1891 – 1934) comercializa lucrările lui Matisse.	Roger Fry (1866-1934) inventează termenul post-impresionism, curatorul expoziției din 1910 <i>Manet and the Post-Impressionists</i> Londra. Alfred Barr (1902-1981)	Felix Fenon (1861-1944) inventează termenul neoimpresionism.	Frederic Clay Bartlett (1873-1953) George-Daniel de Monfreid (1856 – 1929), Thadée Natanson (1868 - 1951), Henry Lerolle (1848 – 1929) Ivan Morozov (1871-1921) Sergei Shchukin (1854-1936)
	<i>Sintetism și sintetism simbolic</i>	Gauguin, Émile Bernard, Louis Anquetin,			Roger Fry (1866-1934),	
	<i>Nabis</i>	Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Ranson, Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Félix Vallotton, și Paul Sérusier.			Julius Meier-Graefe (1867-1935), Joachim Gasquet (1873 – 1921)	
	Artiști individuali	Cezanne, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec			Alfred H. Barr Jr (1902-1981), John Rewald (1912-1994)	
	simbolism	Odilon Redon, Puvis de Chavannes			Auguste Cazalis (1859-1930) a formulat denumirea de Nabis	

	<i>fovism- ?</i>	Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Andre Derain, Raoul Dufy			Louis Vauxcelles (1870 – 1943) a dat numele foviștilor	Joachim Gasquet (1873 – 1921) lucrările lui Cezanne
Expresionism <i>Die Brucke</i> <i>Der Blaue Reiter</i>	Kirchner, Auguste Macke, Kandinsky, Franz Marc, Max Beckmann, Otto Dix, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Josef Gassler, Alfred Kubin			Herwarth Walden (1879 –1941), Peter Selz (1919-2019) istoric de artă și curator specializat în expresionismul german	Karl Ernst Osthaus (1874-1921) metcenat și colecționar german.	
Cubism	Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris, Fernand Leger, Albert Gleizes, Jean Metzinger	Paul Guillaume (1891 – 1934) comercializa lucrările lui Picasso. Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) Josep Dalmau i Rafel (1867 - 1937) Galerii Dalmau		Louis Vauxcelles (1870 – 1943) a dat numele curentului, Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) scrie <i>Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques</i> (1913)	Leo Stein (1872-1947), Gertrude Stein (1874 – 1946) Peggy Guggenheim (1898 – 1979)	
Futurism (1909)	Giacomo Balla, Carlo Carra, Umberto Boccioni, Severini			Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) a lansat manifestul și curentul	Gianni Mattioli (1903 – 1977)	
Orfism (1912)	František Kupka, Robert Delaunay, Sonia Terk			Guillaume Apollinaire a întitulat curentul	Jindřich Waldes (1876–1941) a colecționat lucrările lui Kupka,	
Vorticism (1913), London	Wyndham Lewis David Bomberg			Ezra Pound (1885-1975) a întitulat curentul.		

Suprematism/ Constructivism	Kasimir Malevici, Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Nuam Gabo, Antoine Pevsner				George Costakis (1913-1990) în 1977 se mută în Grecia fiind obligat să lase 50% din colecție în Galeria Tretiakov. Cele 1275 opere rămase sunt expuse astăzi în Salonic.
Neo-Plasticism/ De Stijl (1917)	Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, Vilmos Huszár			Theo van Doesburg	
Dada (1916)	Marcel Duchamp, Hans Arp, Raoul Hausmann, Francis Picabia, Kurt Schwitters.	Frederic C. Torrey a achiziționat lucrarea lui Duchamp Nud coborând scara			Walter Conrad Arensberg (1878- 1954), Walter Bareiss (1919 – 2007),
Purism (1918)	Amédée Ozenfant, Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier)				
Suprarealism (1924)	Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Yves Tanguy, Joan Miró, André Masson	Julien Levy (1906–1981)		André Breton (1896-1966)	Peggy Guggenheim (1898 – 1979)
Expresionismul abstract	Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyford Still, Barnett Newman, Willem de Kooning, Franz Kline			Harold Rosenberg emite termenul action painting, critic Clement Greenberg a promovat activ Color field	Peggy Guggenheim (1898 – 1979)

Anexa 3. Tematica orientativa a referatelor

1. *Tradiție și inovație în pictura franceză din secolul XIX-ce.*
2. *Abordarea culorii în pictura franceză din secolul XIX-ce.*
3. *Grupuri, frății, asociații artistice din secolul XIX-ce.*
4. *Autoportretul artiștilor europeni din arta modernă.*
5. *Salonul din Paris și Salonul refuzaților*
6. *Apariția muzeelor de artă și impactul acestora asupra artiștilor.*
7. *Geografia pariziană: cartierele pictorilor moderni*
8. *Artiști revoluționari ai limbajului plastic.*
9. *Scriitorii, criticii de artă ai impresionismului;*
10. *Impresionismul în afara Franței.*
11. *Artistul fotograf și fotografia artistică.*
12. *Artiști neapreciați, artiști necunoscuți.*
13. *Posteritatea colajelor: triumful resturilor.*
14. *Sculptura de asamblaj.*
15. *Arta 1900-Art Nouveau.*
16. *Cubo-futurismul rus.*
17. *Art deco.*
18. *Pictura monocromă.*
19. *Moartea, Dumnezeu și Religie în arta postmodernă.*
20. *Efectele Pop art și Fluxus.*
21. *Moartea obiectului artistic: deplasarea spre conceptualism.*
22. *Artă și noile tehnologii*
23. *Arta și angajamentul politic*
24. *Arta feministă*
25. *Globalism și transnaționalism*
26. *Rasă și identitate*
27. *Sexualitatea în art*
28. *Artă în spațiul public*
29. *Arta și societatea de consum*
30. *Arta contemporană din Republica Moldova*
31. *Arta de după 1980*
32. *Folosirea cuvintelor în artă.*

Anexa 4. Lista subiectelor pentru evaluarea finală

1. Etimologia și definiția conceptului artă modernă;
2. Trăsăturile și particularitățile artei moderne;
3. Periodizarea, curente și tendințele constitutive ale artei moderne;
4. Problema și conceptele cheie ale postmodernismului;
5. Centrele artistice ale artei moderne, tendințe și reprezentanți;
6. Artă modernă și contemporană redefinirea conceptului, rolul și nouă paradigmă;
7. Trăsăturile și rolul artistului în epoca modernă;
8. Tipologii artistice în cadrul sistemului totalitarist;
9. Lumea artei moderne și contemporane actori și roluri – criticul de artă;
10. Lumea artei moderne și contemporane – Salonul, galerii și muzeele de artă modernă;
11. Lumea artei moderne și contemporane – piața de artă;
12. Teoria social critică a artelor vizuale;
13. Teorii psihanalitice ale artelor vizuale;
14. Teoriile semiologice ale artelor vizuale;
15. Teorii poststructuraliste ale artelor vizuale;
16. Formă și conținut în artă modernă;
17. Anti Iconografie (artă fără subiect) și probleme de sistematizare a genurilor;
18. Instalația o nouă paradigmă;
19. Art performance – istoria, practici și artiști;
20. Dinamica istorică a interferenței dintre tehnologie și artă;
21. Artă fotografiei;
22. Artă video;
23. Cultura și noile tehnologii.