

**URDIS**

Editor: *Vasile Burlui*

Redactor: *Oana Camelia Șerban*

Tehnoredactor: *Florin Georgescu*

Coperta: *Diana Morărașu*

We know  
books

EVA IVAN-HAINTZ

ARTA (IN)EPUIZABILĂ  
Puncte de vedere moderne  
în estetica filosofică

Prefață de Oana Camelia Șerban

Cuvânt înainte de Eva Ivan-Haintz

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IVAN-HAINTZ, EVA

**Arta (In)Epuizabilă. Puncte de vedere moderne în estetica filosofică** / Eva Ivan-Haintz; cuvânt înainte de Eva Ivan-Haintz.

- Iași: Editura Cartea Românească Educațional, 2020

ISBN 978-606-057-068-4

I. Șerban, Oana Camelia (pref.)

821.135.1

Grupul Editorial Cartea Românească Educațional

Copyright © Editura Cartea Românească Educațional,

Iași – 2020

Adresa: IAȘI, Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 2 – 700124.

[www.ecredu.ro](http://www.ecredu.ro)



Cartea Românească  
EDUCAȚIONAL

## DE CE N-A MURIT ARTA DUPĂ CUTIILE BRILLO?

*„În 1986, într-un timp în care lucrurile  
arătau rău, odată cu ascensiunea Neo-  
Expresionismului pretutindeni. (...) Arthur  
Danto a avut o idee scandaloașă. A declarat că  
istoria artei a ajuns la sfârșit.”<sup>1</sup>*

Noël Carroll

Această speță e, poate, printre marile breaking news-uri ale istoriei artei contemporane. Moartea artei e un dosar neîncheiat, de la Hegel încoace. Danto nu a făcut nimic altceva decât să adauge câteva pagini cu privire la disparițiile sau împlinirile subsecvente celor cuprinse de teza hegeliană: ca de pildă, moartea picturii. Acolo unde cei doi au recunoscut epuizarea formelor de manifestare artistică a Spiritului ca expresie a rațiunii, autori precum Julius au văzut începutul unei noi paradigme a istoriei artei, pusă sub semnul transgresiunii, a încălcării normelor de creație, protocoalelor academice ale criticismului tradițional, confruntării, prin forma estetică, a subiectelor tabu pentru o societate, politizării formelor de existență. Dar este aceasta, într-adevăr, o nouă etapă a istoriei artei? Nu cumva ne confruntăm, mai degrabă, cu o altfel de istorie, care nu aparține artei în sine, ci relației dintre individ și un univers

---

<sup>1</sup> N. Carroll, "The end of art", în *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art, 1998, p. 17.

de simboluri și practici care cedează frumosul ultimelor etape ale modernității și alege, în locul acestuia, să trateze afecte, stări, emoții, impresii; cu alte cuvinte, reacții sensibile, mai mult sau mai puțin nervoase, ale unui consumator de pretinsă artă?

Gândiți-vă la cutiile de supă Campbell sau la cutiile Brillo. Un moment capital al artei Pop. Prin el se scrie Filosofia de la A la B a lui Andy Warhol. I se spune artă. Gândiți-vă la faptul că niște cutii de supă nu sunt cu nimic mai rău decât un urinal expus într-un muzeu, într-o retorică dadaistă. Duchamp a scris cele mai importante pagini din istoria artei de avangardă. Da, Fântâna lui Duchamp e artă. Aduceți-vă aminte de Marina Abramović care pune la dispoziția publicului corpul său, ce poate fi atins aleatoriu de oricare dintre obiectele pe care le lasă la îndemâna spectatorilor într-un număr de performance: un trandafir, un cuțit, o carte, o pană. Putea să moară. Și chiar și așa, curajul ei se numește artă. Adică ceva la limita moralității scandaloase dintre creativitate și imoralitate. Gândiți-vă la ochelarii pierduți de cineva într-un colț de galerie și la mulțimea de vizitatori îmbulziți în jurul unei erori umane, speculând-o ca fiind parte a unei instalații, un obiect de artă. E adevărat: orice contact cu un obiect e însoțit de speculația că acela are o natură artistică. Și-acum, când aveți toate aceste episoade proaspăt aduse în minte, nu vi se pare că Hegel e cel mai bun istoric al... artei contemporane, mai degrabă, redusă la imposibilitatea de a mai fi recunoscută sub semnul demnității artei, în sens tradițional? Dar dacă arta asupra căreia Hegel pronunța moartea nu are același sens cu arta de avangardă, cu arta contemporană, cu arta noilor media, cu arta performativă, cu tot ceea ce expune, într-o formă sau alta, o bravură a sensibilității lipsită de frontiere formale și sfidătoare la adresa oricărui protocol de instituționalizare a formelor de cultură?

Modernitatea artistică stă sub zodia a două momente cruciale.

Teza morții artei, poate cel mai important enunț al Prelegerilor de estetică hegelieni.

Teza sfârșitului istoriei artei, sau așa-numitul scandal, după cum îl numește Carroll, pronunțat de Danto în jurul anilor '80.

Provocarea nu este aceea de a identifica un consens, ci o contradicție.

Volumul de față, semnat de Eva Ivan-Haintz, ne oferă o a treia cale: arta este inepuizabilă. Nici moartea artei, nici aceea a istoriei artei, nu sunt fenomene brute și valabile per se. O teză curajoasă, care arată că tot jocul de cuvinte al postmodernității – non-artă, anti-artă, bad painting, bad art, shock art, artă anti-artă – reprezintă, de fapt, momente ale subiectivității, inversarea unui raport de forțe prin care nu arta definește statutul creatorului său, ci autorul ajunge să instituie, discursiv și material, un obiect generat ca fiind artă.

Dar să dăm puțin timpul înapoi, ca să vedem de ce teza Evei Ivan-Haintz mai poate salva demnitatea obiectului artistic într-o epocă în care, o banană lipită cu scotch pe peretele galeriei de artă Perrotin din Paris i-a adus artistului Catellan nu mai puțin de 120000 de dolari?

Cine a spus că arta „a murit”?

Dacă există un simptom al „filosofiei de fotoliu”, atunci acesta se manifestă prin ceea ce Foucault<sup>2</sup> înțelegea prin distincțiile convenționale dintre modernitate și postmodernitate; distincții pe care le-a condamnat, dar despre care știa că reprezintă una dintre căile comode ale intrării în istoria ideilor filosofice. Prima este preponderent văzută ca epoca marilor idealuri: odată ce acceptăm teoria carteziană că „rațiunea e lucrul cel mai bine distribuit în lume”, atunci orice e posibil. Raționalismul, ca paradigmă a triumfului cunoașterii intelective asupra simțurilor; iluminismul, ca

<sup>2</sup> A se vedea M. Foucault, „Ce sunt luminile?”, în *Ce este un autor. Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bălbă, Ideea Design & Print Editură, Cluj, 2004, pp. 63-78.

hiperbolizare a raționalismului – cu consecințe covârșitoare pentru idealul independenței politice; romantismul, ca ethos al legitimării sensibilității ca formă de cunoaștere. Renașterea și Reforma devin, la rândul lor, epoci ale marilor promisiuni. Revoluția intelectuală a celor bogați și revolta spirituală a claselor de mijloc și de jos sunt forme ale modernității care promite figura individului ca produs al unui timp al istoriei în care secularizarea, progresul și libertatea devin principii de ordine. Însă postmodernitatea nu este doar un succes temporal al modernității. Prefixul sugerează o consecuție naturală și, pe alocuri nefericită. De ce? Pentru că în cazul postmodernității, „greaua moștenire” există.

De facto, postmodernitatea are misiunea ingrată de a relua eșecurile modernității și – după cum ar spune Habermas sau Bauman – vocația de a păstra toate aceste neajunsuri într-o zonă a gândirii lichide, slabe. Postmodernitatea anunță o serie de dispariții: moartea autorului, consfințită de Barthes, moartea metafizicii și a umanismului, deplânsă de Heidegger și continuată de Vattimo și Nancy, în tradiția postumanismului. Există însă o dispariție improprie postmodernității. Denunțul său cucerește secolele XVIII-XIX: moartea artei. O teză hegeliană, aceasta este obiectul unei traduceri stângace: Aufhebung înseamnă dispariție în sensul unui închideri, a unei saturații, nicidecum al unei morți. Însă „moartea artei” are „acoperire” doar în termenii sistemului artelor prescris de Hegel. Orice formă de artă este, pentru Hegel, reprezentarea ideii de Frumos, iar orice reprezentare presupune o relație între forma și conținutul ideii. Spiritul, ca formă a rațiunii, intră în lume prin arta simbolică: forma reprezentării artistice depășește conținutul. Arhitectura împune, din acest punct de vedere, cea mai puternică formă de artă simbolică. În arta clasică, Spiritul se „odihnește”: forma și conținutul sunt în echilibru. Reprezentarea artistică este antropomorfizată: chipul omului și chipul lui Dumnezeu se întâlnesc în echilibrul generat simptomal de sculptură. Abia în arta romantică, spiritul se întoarce „în sine”, căutând să devină „pentru sine”: conținutul copleșește forma. În

sistemul artelor, forma romantică e singura care primește, la rândul său, o morfologie dialectică: pictura, muzica și poezia sunt specii care reflectă reprezentarea romantică închizând, progresiv, întoarcerea Spiritului în sine. Potrivit lui Hegel, sistemul artelor ar fi, metaforic, un joc mundan și necesar al chemării Zeului în lume. I se ridică o casă, un templu, marcat printr-o sculptură la intrare. Arhitectura și sculptura sunt complice la găzduirea Spiritului în lume. Templul ia chipul unei biserici: pictura îi estetizează interiorul, iar un cor intonează odele de slăvire a Zeului care primește rugăciunea de mulțumire a unui slujitor credincios: poezia. Odată cu epuizarea artei romantice, toate momentele necesare devenirii Spiritului în istorie prin artă se încheie. Or asta înseamnă moartea artei. Despre ce este, așadar, dosarul celei mai celebre morți a secolului XIX? Despre progresul rațiunii prin expresia artistică, un proces desfășurat cu necesitate, dar „saturat”. Moartea artei nu înseamnă că post-hegelianism nu se va mai face artă. Ci că după împlinirea raportului logic dintre formă și conținut, la nivelul artei romantice, e cu neputință ca artă să ia o altfel de expresie. Orice expresie artistică va lua forma artei simbolice, clasice sau romantice, pentru că ele sunt singurele posibile într-o determinație logică în care relația dintre noi termeni poate fi de superioritate a unuia față de celălalt sau de echilibru. Prin urmare, moartea artei depinde de însuși începutul ei: această genealogie, care face uz de dialectica hegeliană, ridică o problemă pe care Hegel nu a numit-o ca atare, dar care a obsedat esteticienii post-romantici: cum poate fi reprezentat, cuantificat și monitorizat progresul în artă? Este, acest simplu gest de a interoga progresul unei exprimări sentimentale, creative, contingente, o condamnare a artei la lipsa libertății ei? Hegel pledează pentru forme necesare, atât logic cât și ontologic, de artă. În istoria noastră, arta simbolică, clasică sau romantică trebuiau să se întâmple. Odată împlinite, Spiritul se va putea manifesta arbitrar prin oricare dintre acestea, existând formule ineputabile ale reprezentării formei și conținutului ideii de frumos în oricare raport logic

dintre cele trei posibile. Libertatea artei este câștigul definirii și împlinirii sistemului hegelian.

Ani mai târziu, la jumătatea secolului XX, Danto s-a întors la „dosarul morții artei”, în versiunea sa hegeliană. A completat ultima pagină de istorie a artei, plecând de la sentința hegeliană că „din perspectiva vocației sale cele mai înalte, arta este și rămâne un lucru de domeniul trecutului”. Numai că Danto face ceva mai mult: îi declară un viitor în termenii spiritului obiectiv al unei societăți, ca sistem de semnificații și practici care determină formele vieții indivizilor. „Se va face artă și după moartea artei”. Garanția dată de Danto nu face nimic altceva decât să ducă teza hegeliană a morții artei într-o inventariere a împlinirii, până la epuizare, a fiecărui subdomeniu în parte: de pildă, „moartea picturii” devine o temă de interes aparte pentru Danto. Prudent, înlătură explicit motivația heideggeriană că „în ciuda unui secol de revoluții artistice, e prea devreme să verificăm dacă teza morții artei e adevărată”. Danto explică eroarea lui Heidegger: „greșește pentru că Teza nu face nicio predicție referitoare la viitorul artei, ci numai la relația noastră cu acesta. E o teză despre ființele umane, al cărui progres înseamnă, per se, că nu vom relaționa niciodată cu arta așa cum au făcut-o predecesorii noștri când și-au îngăduit satisfacerea unor nevoi spirituale” prin prisma acesteia. Pentru omul contemporan, arta se reduce la un obiect al reflecțiilor intelectuale. Ceea ce Danto asumă implicit, dar nu explică pe larg în meditația sa, este faptul că odată cu arta, și estetica se schimbă radical. Hume și Kant sunt printre ultimii care au analizat consistent tema judecății de gust. Or, o asemenea depărtare pune în pericol toate tradițiile și cutumele criticismului artistic. Artă nu va mai enunța adevăruri, ci stări. Nu va mai fi un discurs despre frumos sau despre adevăr, ci despre reacțiile subiectului la o suită de obiecte cu pretenții estetice. Va fi un discurs despre eliberare; despre genealogia autonomiei operei de artă ca fenomen dependent de autonomia artistului; despre banal și cotidian, ridicate la demnitatea unui obiect de speculație artistică.

Pentru Eva Ivan-Haintz, momentul Danto este un punct crucial în examinarea viitorului, nu a sfârșitului lumii artei. Odată clarificat acest aspect, vom putea înțelege, mai târziu, de ce această asumție generează un colac de salvare pentru legitimitatea, valabilitatea și continuitatea artei.

Titlul eseului lui Danto, „Sfârșitul artei”, poate fi, într-o oarecare măsură, înșelător. Se poate înțelege greșit că artei i-a rămas doar o voce sepulcrală. S-ar putea, de asemenea, înțelege că arta, așa cum o știm, va dispărea, că artiștii nu vor mai crea, muzeele se vor închide, spectatorii își vor pierde interesul – într-un cuvânt: arta se va sfârși. De fapt, chiar dacă lucrurile ar avea într-adevăr un caracter atât de sumbru, ele tot nu ar coincide cu sfârșitul artei întrezărit de Danto. Filosoful urmărește sfârșitul viitorului artei, spre deosebire de sfârșitul artei viitorului. Artă viitorului este, conform lui Danto, aproape imposibil de anticipat. În acest scop, Danto analizează scrierile de la sfârșitul secolului al XIX-lea care aparțin artistului francez Albert Robida, autor de literatură și ilustrații științifico-fantastice, observând astfel că „viitorul se aseamănă unei oglinzi în care putem vedea doar propria noastră reflexie, cu toate că, în loc de oglindă, noi avem senzația că avem de-a face cu o fereastră prin care putem privi către ceea ce are să vină”<sup>3</sup>. Oricât am încerca să prezicem arta viitorului, noi nu putem crea decât o oglindă prin care putem vedea doar

<sup>3</sup> A. Danto, „The end of art”, în *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 83.

reflexia prezentului. Din acest motiv, arta viitorului nu va alcătui subiectul eseului lui Danto. Dimpotrivă, subiectul este viitorul artei, cu tema sfârșitul acestuia.

Prin urmare, Eva Ivan-Haintz recartografiază istoria artei, explicând marile narațiuni din jurul progresului artei. Din acest punct de vedere, autoarea arbitrează excelent relația dintre cele două direcții mari care descriu progresul lumii artei. Între modelul vertical, așadar, „de creștere” a expresiilor artistice, de la constructe arhetipale la forme sensibile, divizate între reprezentări mimetice și non-mimetice, și modelul dialectic, care anunță că diferite practici și idealuri artistice revin de-a lungul istoriei, în momente-cheie stimulate de așa-numitele schimbări de mentalități și revoluții culturale sau artistice, Eva Ivan-Haintz ne convinge că nu alegerea unui pattern este o soluție, ci acceptarea faptului că oricare dintre ele conduce la teza că arta e inepuizabilă.

### Arta trece testul lui Asimov

Autoarea împrumută Ultima întrebare a lui Asimov, adaptată registrului artistic.

Ne întrebăm în continuare dacă arta ar putea fi inepuizabilă. Faptul că sfârșitul istoriei artei nu a survenit atunci când a preconizat Danto nu înseamnă neapărat că el nu ar putea avea loc niciodată și atunci rămâne întrebarea dacă arta va continua la nesfârșit sau dacă nu cumva ea se poate caracteriza printr-un fel de entropie, care îi va determina, inevitabil, apusul. Este aceeași preocupare pe care inginerii din eseul lui Asimov o aveau cu referire la

sfârșitul Universului. Chiar dacă avea să mai dureze aproape pe vecie, totuși Universul se va stinge la un moment dat și întrebarea care se ivea era cum ar putea – și dacă ar fi posibil – să fie inversată entropia lui pentru ca el să nu moară, ci să o ia de la capăt. Prin analogie cu această idee reprezentată literar de Asimov, ne putem întreba dacă arta, însumând energiile creative și cele receptive, ar putea vreodată să se stingă, precum stingerea stelelor care amenința sfârșitul universului în povestea lui Asimov și, dacă așa ceva ar fi într-adevăr posibil, cum s-ar putea inversa această „entropie” a artei.

Cum trece arta testul lui Asimov? Material, are marele avantaj de a nu fi un sistem închis, ci de a profita de toate teritoriile imaginației. Din perspectiva receptării, hermeneutica rămâne un registru al traseului interpretativ de la un obiect dat la o receptare sensibilă: căile ei de enunțare sunt plurale și, la rândul lor, veșnic deschise. Salvarea artei este un pariu de tipul celui avansat de Umberto Eco: câtă vreme obiectul artistic are calitatea unei opera aperta, arta rămâne un registru inepuizabil. Același diagnostic venea, în urmă cu puțină vreme, nu doar de la esteticienii occidentali, ci și de la filosofii români: Vianu, într-o alură hartmanniană, amintește că „dacă simbolul artistic ar avea o perspectivă limitată și închisă (...) operele de artă ar muri fiindcă nu ar exista posibilitatea cuceririi unor noi aspecte ale semnificației lor nelimitate. În realitate, multe opere de artă mor pe această cale, din pricina sărăciei conținutului și a mărginirii perspectivei lor. Dar marile opere de artă, adevăratele simboluri artistice, acelea în care adâncimea semnificației lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viața omenirii, în forme noi pentru fiecare timp și pentru fiecare loc al lumii, și dovedesc, astfel, o rezervă inepuizabilă

a semnificației lor”<sup>4</sup>. Desigur, demersul lui Vianu ridică o problemă, pentru că pare să salveze de la epuizare numai „marea artă”. Opinia Evei Ivan-Haintz este că orice formă de artă este inepuizabilă. Aici, nu e loc pentru diferențele dintre arta înaltă și arta vulnerabilă, dintre cultura înaltă și cultura joasă, dintre capodopere, opere și gunoaie, după cum credea Rosenberg că se cade că discriminăm obiectele cu pretenții artistice. Pe de o parte, pentru că există o deschidere a operei, validată ontologic. Dufrenne era convins de asta, iar autoarea nu e departe de asumțiile fenomenologului francez. Pe de altă parte, obiectul estetic are proprietatea esențială de a fi deschis, în mod structural, deci nu ontologic, ci din perspectiva receptărilor lui. E ceea ce Ingarden ar fi recunoscut drept „indeterminarea” unui obiect estetic, care face ca și „cea mai slabă punere în scenă a lui Faust” să fie „superioară unui film cu același subiect, deoarece măcar rivalizează în mod ideal cu primul spectacol de la Weimar”, după cum amintea Benjamin<sup>5</sup>. Dar, pentru Eva Ivan-Haintz, arta e inepuizabilă pentru că dispune de un mare capital de libertate prin care orice construcție normativă aferentă codurilor, practicilor, stilurilor și paradigmatelor artistice reprezintă corporalizări ale unei mase sensibile care, estetic, stă sub principiul de aur al autonomiei. Autoarea explică:

Totuși, pentru ca opera de artă să fie mereu nouă, ea înseamnă să fie liberă. O lume a artei care nu este liberă devine un „sistem închis” în sensul Universului lui Asimov al cărui sfârșit părea a fi ineluctabil. Ne raliem astfel afirmației lui Kandinsky cum că „în artă nu există niciun «trebuie»; arta este întotdeauna liberă”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> T. Vianu, „Simbolul artistic” în *Postume*, Editura pentru literatură universală, București, 1966, p. 158.

<sup>5</sup> W. Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în *Iluminări*, Ed. Univers, București, 2000, p. 121.

<sup>6</sup> W. Kandinski, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994, p. 63.

Din această libertate, arta constituie un areal de împlinire a plăcerii estetice, prin cel puțin trei funcții: determinarea unei conștiințe productive – poiesis; determinarea capacității de a internaliza realitatea și a o recepta sensibil – aisthesis; respectiv transpunerea experienței subiective într-una intersubiectivă – katharsis. Mai mult decât atât, arta reprezintă, sistematic, un limbaj. Câtă vreme acesta asigură un mijloc de comunicare fluidă și eficientă, el nu poate dispărea. În estetica interculturală, o marcă a postmodernității, arta reprezintă din ce în ce mai mult o formă pragmatică de comunicare. Autoarea merge pe urmele lui Shiner, pentru care „arta, așa cum o înțelegem noi în general, este o invenție europeană de aproape două sute de ani”<sup>7</sup>, nefiind nimic altceva decât „un sistem euro-american de artă fină”<sup>8</sup>; Morphy, pentru care „arta a devenit o categorie a Vestului fără echivalent în majoritatea societăților”<sup>9</sup>, sau Levinson, care consideră că „dacă găsim artă într-o altă cultură, atunci ea trebuie să fie artă în sensul nostru, mai mult sau mai puțin în funcție de discrepanțele inevitabile dintre arta lor și arta noastră cu referire la materiale, structură, expresivitate, încorporarea ritualului, orientarea către obiect”<sup>10</sup>. Pentru Eva Ivan-Haintz, arta e un simptom civilizațional, deci un domeniu de interferență, concretizat într-un „mega-stil” de origine elenă, antică. E adevărat că după 1962, odată cu eseul lui Ackerman referitor la teoria stilului, arta a început să fie tot mai des vehiculată drept un dispozitiv perceptual, în sensul lui Maynard, sau o platformă de compromis al pragmatismului estetic, menit să arbitreze între urât și frumos, după observațiile lui Dark. Eva Ivan-Haintz pledează pentru un supra-stil cultural, convinsă că „trăim fiind între culturi”, or asta înseamnă

<sup>7</sup> L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, 2001, p. 3.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>9</sup> H. Morphy, M. Prkins, *The Anthropology of Art*, Blackwell, 2006, p. 7.

<sup>10</sup> J. Levinson, „Extending Art Historically” în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts, 1993, p. 413.

un discurs unificator care transcende prin practica artistică atât Orientul cât și Occidentul. Poate că paginile cele mai dinamice ale acestei cărți sunt cele care confruntă arta europeană, arta budistă, arta japoneză, într-o arenă care pare că reia tabloul lui Huntington al „ciocnirii civilizațiilor” prin instrumentele și expresiile artei. De ce numim arta din timpul lui Vasari, ceremonia ceaiului, din zorii culturii asiatice, urlatul caracteristic expresionismului și „4'33” al lui Cage artă? Pentru că arta rezultă nu doar din registre autonome de sensibilitate artistică, ci și din tensiunea mutuală dintre diferitele forme de exprimare și performativitate artistică.

În ultimul secol, odată cu avangarda, dar nu numai datorită acesteia, ci și datorită progresului tehnologic care a creat o hiper-apropiere, s-a format un supra-stil transcultural, în care gândirea creatoare a occidentalului converge cu cea a extrem-orientalului și, de asemenea, atitudinea estetică a contemplatorului vestic se poate împleti cu cea a celui estic. (...) Când proprietățile manifeste ale obiectului nu mai sunt suficiente pentru a face diferența între el, ca operă de artă, și obiectele cotidiene, lumea artei este în impas. Danto a încercat să aducă acest impas pe un teren pozitiv, considerând că arta se transformă în filosofie odată cu întrebarea „Ce este arta?” și, urmând traseul unui bildungsroman, își încheie istoria, intrând acum într-o epocă pluralistă, de libertate totală, al cărei singur motto este *acel Fay çe que voudras*.

Tocmai asta nu satisface majoritatea degustătorilor de artă contemporană: anarhia estetică, hrănită de pactul de independență manifestat prin *arbitrarul Fay çe que voudras*.

Cei care caută o ieșire din această anarhie, găsesc în această carte un compendiu ideal pentru a înțelege „impermeabilitatea” unei culturi, după cum i-ar fi spus Blaga, excentricitățile și convențiile lumii artei, dar și furia, dezgustul sau entuziasmul creatorilor ei. Sigur că lumea artei înseamnă scandal, așa cum aprecia Carroll. Dar e scandal în cel mai înalt grad al eleganței discursului și progresului civilizațional: e polemică, dezbatere critică, manifestare sensibilă și creativă. Un raport de forțe, nu o gâlceavă de idei.

Deloc întâmplător, acest volum a câștigat un loc în colecția Filosofie și artă a editurii Cartea Românească Educațional. Dacă vă așteptați la un demers academic steril și retrospectiv prin care istoria artei e derulată pe repede-nainte de dragul contrazicerii lui Hegel și salvării artei de la așa-numita teză a morții sale, vă avertizăm că nu veți găsi nimic de tipul acesta în conținutul acestei cărți. Găsim aici un mare puzzle în care, dacă identifici principalele piese, precum teza progresului istoriei artei, de la Plinius la Vasari; moartea artei de la Hegel la Danto; arta ca joc de la Hartmann la Gadamer; teoria instituțională a artei și ripostele esteticii vieții cotidiene de la Dewey la Saito, poți să aduci, apoi, orice operă de artă într-o imagine de ansamblu a 2000 de ani de cultură a sensibilității. Toți cei care privesc la exponatele artei contemporane lipsiți nu de blândețe, ci de empatie sau de o minimă curiozitate epistemică, și proclamă – „asta nu e artă!” – vor primi, ca răspuns, o întrebare „obositor” de socratică în această carte: „dar tu ce înțelegi prin artă?”. Avem de a face cu un dosar de existență al artei clasice, moderne și contemporane, care ne arată că deseori, ceea ce convențional acceptăm drept artă, are în spate nu doar un imens capital de plăcere estetică, ci și o rețea de prejudecăți la care culturile noastre au aderat constitutiv, politic sau arbitrar. Un obiect de dispută va exista întotdeauna, și anume arta, odată ce i se acordă statutul de domeniu inepuizabil. Eva Ivan-Haintz salvează și cealaltă jumătate a antinomiei kantiene – *discutatio avea oricum un viitor întrucât reflectă*

enunțarea judecăților noastre de gust ca reflexe naturale la confruntarea perceptivă a expresiilor artistice; dar disputatio câștigă, prin acest demers teoretic, întreaga istorie ce va să fie la dispoziția sa, pentru că oriunde există artă, vor exista concepte, dialoguri și critici care vor lua la rost temeiurile alegerilor și plăcerilor noastre.

În fond, câtă vreme acceptăm că arta e inepuizabilă, au și anarhiștii estetici dreptatea lor: Fay çe que voudras. Dar numai după ce citiți această carte.

Oana Camelia ȘERBAN

## CUVÂNT ÎNAINTE

Pornind de la concepte cardinale ale esteticii filosofice, această carte explorează criza artei contemporane, acutizată de prezența unor senzații de alienare, dezinteres ori plafonare, atât ale subiectului creator, cât și ale eului contemplator. Scopul cercetării noastre este de a susține autenticitatea artei contemporane, proiectând-o în contextul său istoric și cultural, îndepărtând prejudecăți și reliefând noi direcții prin care ne-am putea apropia de arta prezentului.

Parcursul nostru se desfășoară pe două planuri, care conlucrează la o înțelegere unitară a fenomenului artistic vizat. Nivelul teoretic, în care vor fi expuse într-o manieră critic-comparativă teorii asupra artei și trăirii estetice, se va împleti cu un nivel conceptual-hermeneutic prin care se vor construi propriile teze. Pentru o bună înțelegere a temelor dezbătute, acest demers dual va fi constant însoțit de trimiteri către opere de artă edificatoare. Am făcut uneori apel și la opere mai puțin cunoscute dacă acestea au reprezentat un impuls cultural. Avem speranța că am atins un echilibru între textul filosofic și ilustrațiile oferite și, de asemenea, că cititorul va ști să aplice informațiile obținute la arta care lui îi este deja familiară.

Operele sunt extrase, în general, din arta plastică. Motivele acestei preferințe sunt multiple. În primul rând,

artele care aparțin spațiului se deosebesc de artele timpului prin faptul că pot fi cuprinse dintr-o privire. Atunci când scopul este pur exemplificativ, el ar trebui îndeplinit în cel mai facil mod cu putință, ceea ce înseamnă că este mai potrivit să ilustrăm o pictură decât să facem trimiteri la piese muzicale sau la filme care nu pot fi reprezentate pe hârtie. În plus, avangarda, care constituie una dintre temele principale ale lucrării de față, cu toate că a pătruns în toate artele, implică totuși, de cele mai multe ori, artele spațiale. O operă literară transgresivă are toate șansele să nu mai fie citită de persoana ofensată, pe când pictura îi „fură” spectatorului privirea.

În urma parcurgerii acestei cărți, sper că cititorul se va simți mai apropiat de lumea artei și de un mod filosofic de a o gândi (cu accente, după cum vom vedea, pe reactualizarea esteticii lui N. Hartmann). Sper, de asemenea, că cei care nu agreează arta contemporană vor dobândi o nouă perspectivă asupra ei; cei care consideră că arta clasică nu este interesantă vor descoperi în ea elemente captivante, iar cei care consideră că arta nu reprezintă o preocupare serioasă își vor schimba părerea. Nu aș vrea să-i uit, desigur, pe cititorii care iubesc arta și sper că prin parcurgerea acestor pagini își vor fortifica pasiunea pentru estetică și își vor întări prezența, prin lectură, în comunitatea celor care apreciază frumosul.

La baza acestei cărți stă teza de doctorat Puncte de vedere moderne în înțelegerea operei de artă, pe care am susținut-o în noiembrie 2017 la Facultatea de Filosofie, Universitatea din București, obținând distincția summa cum laude. Scrierea s-a realizat sub atenta îndrumare a domnului acad. Alexandru Boboc, căruia îi sunt deosebit de recunoscătoare pentru sfaturile științifice valoroase și pentru bunăvoința de a mă ghida pe acest drum. Îi mulțumesc doamnei prof. univ. dr. Mihaela Alexandra Pop pentru încurajările oferite și pentru faptul că a adus lumea artei mai aproape de Facultatea de Filosofie. Domnului prof. univ. dr. Vasile Morar îi mulțumesc pentru încrederea și sfaturile acordate. Doamnei asist. univ. dr. Oana Camelia Șerban îi

mulțumesc foarte mult pentru căldurosul său sprijin. De asemenea, le mulțumesc apropiaților și familiei mele pentru susținerea necondiționată pe care mi-au oferit-o întotdeauna.

Eva Ivan-HAINTZ

## INTRODUCERE

Ne aflăm astăzi pe terenul unor milenare explorări artistice. Artă a atins deja perfecțiunea în reprezentarea mimetică. A urmat exprimarea sentimentelor. Înfrățirea elementelor în mișcare. Poliperspectiva și prezentarea pluripersonală. Automatism și inconștient. Zdruncinarea granițelor artei. Shock art și bad art. Dematerializare, dezumanizare, deconstrucție, desfigurare. Descentralizare, denaturalizare, desființare, deformare. Au urmat afirmații precum: „«Non-artă», «anti-artă», «artă non-artă» și «artă anti-artă» sunt zadarnice; dacă cineva spune că lucrarea lui este artă, atunci ea este artă”<sup>11</sup>.

Preocupări filosofice legate de diferite aspecte ale universului artei au existat încă din antichitate și s-au manifestat constant în toate perioadele istorice, însă ele au fost sporadice și de multe ori incluse în scrieri care vizau problematici mai largi. O sistematică aprofundare a lumii artei s-a conturat în

---

<sup>11</sup> D. Judd, “Statement” (publicată inițial în catalogul expoziției *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, 1966), în *Donald Judd: The Complete Writings 1959–1975*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 2005, p. 190.

trebuie să fie condiționată de cunoaștere de sine, de studiu teoretic relativ la contextul cultural de care aparține și de încercări practice repetitive de a contempla opera respectivă.

Secțiunea finală a acestei cărți este rezervată concluziilor, care reafirmă un optimism genuin față de lumea actuală a artei. Ne punem speranțele în arta valoroasă de pretutindeni, circumscrisă unui suprastil transcultural, în care straturile sale interioare converg către o prezență universal-umană care transpore în planul materialității artistice, pentru un contemplator. Avangardismul s-a încheiat, nu brusc, ci diminuându-și treptat reverberația, lăsând locul unei noi perioade istorice, iar în această artă nepuizabilă, noul este conceput nu în sensul unei „furii” moderne pentru originalitate așa cum remarca Nietzsche despre epoca sa, ci rezultat al spiritului viu, liber, ale cărui energii creatoare sunt infinite, care creează astfel noi posibilități de apariție.

În încheierea acestei introduceri trebuie, de asemenea, menționat faptul că lucrarea noastră este concepută ca „sistem deschis”, în sensul pe care i-l atribuie Edgar Papu: „Autorii de sisteme închise își zidesc pentru totdeauna unele fatale scăpări din vedere sau inconsecvențe, care rămân prizoniere înlăuntrul construcției respective, asemenea lui Dedal în propriul său labirint, și asupra cărora nu se mai poate reveni. Sistemul deschis se arată, dimpotrivă, perfectibil și susceptibil de continue emendări”<sup>24</sup>.

## 1. SFÂRȘITUL SEMNIFICAȚIEI ISTORICE A ARTEI ÎN CONCEPȚIA LUI ARTHUR DANTO<sup>25</sup>

### 1.1. Viitorului artei și arta viitorului

Arta secolului al XX-lea, în continuă expansiune a granițelor ei, răsturnând teoriile clasice prin noile ei forme și manifestări, părea că proclamă anarhie. Avangarda i-a furnizat lui Arthur Danto ceea ce avea să fie unul dintre exemplele sale preferate: Fântâna (1917), creată de Duchamp. Un alt exemplu favorit avea să-l întâmpine pe Danto ceva mai târziu, în 1964, prin Cutiile Brillo ale lui Warhol. Tema ready-made-ului reprezintă punctul de referință al ideilor sale teoretice, dintre care vom aminti: „lumea artei” (artworld), teoria transfigurării locului comun și teoria sfârșitului artei.

Conceptul de „lume a artei” a avut ecouri puternice în teoriile artei secolului al XX-lea. Această noțiune a fost preluată de George Dickie și a constituit fundamentul teoriei instituționale

<sup>24</sup> E. Papu, *Arta și umanul*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 164.

<sup>25</sup> Capitol publicat în vol. *Idei filosofice și artă contemporană: traduceri și comentarii*, editori: M. Pop, O. Șerban, Editura Universității din București, 2019, pp. 13-46.

IRDIS | We know  
 a artei, unde „lumea artei” este chiar instituția (muzee, galerii, reviste de artă etc.). Cu toate acestea, viziunea lui Dickie diferă de cea a lui Danto, pentru care „lumea artei” este „un model de societate pluralistă, în care toate limitele și barierele care desfigurează au fost dărâmate”<sup>26</sup>. Departe de a fi o instituție, lumea artei a lui Danto este o societate liberă, plină de posibilități. În pofida diferențelor dintre cele două teorii, viziunile lui Dickie și Danto se acordă totuși în convingerea că lumea obișnuită conține obiecte banale, iar lumea artei conține opere de artă.

De aici izvorăște un al doilea contrast, între obiectele obișnuite și cele artistice. Danto problematizează diferența dintre cele două tipuri de obiecte prin exemplul Cutiilor Brillo, întrucât acestea „se asemanau suficient de mult cutiilor reale Brillo, astfel încât nimeni să nu poată să-și dea seama, dintr-o fotografie, care dintre ele este artă și care nu”<sup>27</sup>. Exemplul peremptoriu rămâne totuși Fântâna (1917), un pisoar achiziționat dintr-un supermarket de către Duchamp, pe care acesta îl semnează „R. Mutt” și pe care îl înscrie la o expoziție colectivă de artă, însă, respins fiind de către membrii organizatori, nu reușește să fie expus. În urma eforturilor lui Duchamp de a-și face cunoscută opera, Alfred Stieglitz fotografiază Fântâna, iar această fotografie este apoi publicată, împreună cu un comentariu sugestiv, semnat Louise Norton, în revista *The Blind Man*. Treptat, Fântâna începe să fie considerată operă de artă. Un obiect din lumea obișnuită pătrunde în lumea artei și devine operă de artă. Obiectul nu mai este un pisoar, este o Fântână. Pisoarul era un obiect banal, pe când Fântâna este cuprinsă în „lumea artei”. Obiectul a fost translatat, iar locul lui comun din lumea obișnuită s-a transfigurat.

Tema transfigurării locului comun a devenit astfel iminentă. Obiectul translatat nu este totuși același, întrucât artistul a intervenit asupra pisoarului, întorcându-l pe o parte și semnându-l „R. Mutt”. Nici translatarea nu a avut loc într-o

clipă, ci mai degrabă într-un timp îndelungat, în care Duchamp construiește în mai multe etape o interpretare în jurul operei sale și încearcă să îi confere o anumită notorietate. Conform lui Danto, interpretarea are un caracter constitutiv. Obiectul devine operă de artă odată cu desfășurarea interpretării artistice, transfigurându-se, întrucât „niciun lucru nu poate fi transformat într-o operă de artă în lipsa unei interpretări care să o constituie ca atare”<sup>28</sup>. Din acest punct de vedere, transfigurarea poate fi înțeleasă ca o „schimbare la față” a obiectului, prin interpretare artistică obiectul devenind operă de artă, pătrunzând astfel, definitiv, în lumea artei.

Cea de-a treia temă recurentă în filosofia lui Danto este cea a sfârșitului artei. Danto atrage prima dată atenția asupra acestui subiect în 1984, prin eseul „Sfârșitul artei”, apoi dezvoltă tema și răspunde criticilor în eseurile „Narațiuni ale sfârșitului artei” (1989), „Arta după sfârșitul artei” (1993), „Sfârșitul artei – o apărare filosofică” (1998). În continuare, vom aborda câteva dintre aspectele cele mai importante cu privire la tema sfârșitului artei în filosofia lui Danto.

Titlul eseului lui Danto, „Sfârșitul artei”, poate fi, într-o oarecare măsură, înșelător. Se poate înțelege greșit că artei i-a rămas doar o voce sepulcrală. S-ar putea, de asemenea, înțelege că arta, așa cum o știm, va dispărea, că artiștii nu vor mai crea, muzeele se vor închide, spectatorii își vor pierde interesul – într-un cuvânt: arta se va sfârși. De fapt, chiar dacă lucrurile ar avea într-adevăr un caracter atât de sumbru, ele tot nu ar coincide cu sfârșitul artei întrezărit de Danto. Filosoful urmărește sfârșitul viitorului artei, spre deosebire de sfârșitul artei viitorului. Arta viitorului este, conform lui Danto, aproape imposibil de anticipat. În acest scop, Danto analizează scrierile de la sfârșitul secolului al XIX-lea care aparțin artistului francez Albert Robida, autor de literatură și ilustrații științifico-fantastice, observând astfel că „viitorul se aseamănă unei oglinzi în care putem vedea doar propria noastră reflexie, cu toate că, în loc de oglindă, noi avem senzația că avem de-a face cu o fereastră

<sup>26</sup> A. Danto, „The Work of Art and the Historical Future”, în *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 431.

<sup>27</sup> A. Danto, „The End of Art: A Philosophical Defense”, în *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, (Dec., 1998), p. 129.

<sup>28</sup> A. Danto, *Transfigurarea locului comun: o filosofie a artei*, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2012, p. 180.

prin care putem privi către ceea ce are să vină”<sup>29</sup>. Oricât am încerca să prezicem arta viitorului, noi nu putem crea decât o oglindă prin care putem vedea doar reflexia prezentului. Din acest motiv, arta viitorului nu va alcătui subiectul eseului lui Danto. Dimpotrivă, subiectul este viitorul artei, cu tema sfârșitul acestuia.

Ce înseamnă, mai exact, viitorul artei în concepția lui Danto? Viitorul artei nu este nimic altceva decât viitorul istoriei artei, unde a avea o istorie cere ca operele de artă să aibă semnificație și importanță istorică și să nu fie enumerate pur și simplu, ca într-un fel de index; o istorie în care este esențial faptul că impresionismul, de exemplu, a existat înaintea cubismului, iar lucrurile nu ar fi putut sta invers. O astfel de istorie se poate încheia atunci când operele de artă (sau mișcările artistice) nu mai au importanță istorică, noile curente artistice devenind un fel de „trend-uri” anodine, fără ca numele lor să fie de nelipsit dintr-un compendiu viitor de istorie a artei. În concepția lui Danto, nici măcar un compendiu de felul acesta nu are sens pentru că nimic nu va mai face istorie. Această perioadă în care opere de artă pot fi produse în continuare fără să aibă vreo relevanță istorică se numește, conform autorului, „perioada post-istorică a artei”. Prin urmare, eseul lui Danto nu anunță sfârșitul operelor de artă, ci sfârșitul etapei istorice a artei.

Teza se inspiră din celebra formulă a lui Hegel cu privire la situația creației artistice: „O formă a vieții a îmbătrânit”<sup>30</sup>. În plus, aproape simultan cu Danto, Hans Belting publică în Germania, lucrarea *Sfârșitul istoriei artei?* în care argumentează că „istoria artei, în mod evident, nu este încheiată ca disciplină, dar în unele dintre formele ei care ne sunt familiare și metodele ei, arta este poate, astăzi, epuizată”<sup>31</sup>. Un an mai târziu, Vattimo publică volumul *Sfârșitul modernității*, sesizând că sfârșitul artei survine și din cauza unei estetizări generale, întrucât

<sup>29</sup> A. Danto, „The end of art” ..., p. 83.

<sup>30</sup> G.W.F. Hegel, *Principiile filosofiei dreptului*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1949, p. 20.

<sup>31</sup> H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 57.

„mass-media, care distribuie informație, cultură, distracții, dar întotdeauna pe niște criterii generale de «frumos» (atracție formală a produselor), a căpătat în viața tuturor o importanță infinit mai mare, decât în orice altă epocă a trecutului”<sup>32</sup>. Cu toate că aceste forme ale culturii de masă au o mai mare relevanță acum decât oricând, estetizarea vieții cotidiene nu constituie o idee nouă. De-a lungul timpului, estetizarea vieții a fost, poate, mai prezentă decât arta fină (să ne gândim, de pildă, la decorarea uneltelor și a altor artefacte). Simpla importanță mai mare a culturii de masă actuale nu are o pondere reală pentru un posibil sfârșit al artei. Noutatea teoriei lui Danto constă deci în modul filosofic prin care acesta abordează sfârșitul artei și trimiterile sale constante la schimbările și evenimentele care au avut loc în arta de la mijlocul secolului al XX-lea<sup>33</sup>.

Danto urmărește în eseul său tema sfârșitului semnificației istorice a artei, dar pentru a arăta cum este posibil acest sfârșit și de ce are loc tocmai în zilele noastre, este necesar să vedem în ce constă efectiv istoria artei. Dacă sfârșitul trebuie să survină acum, acesta nu este ceva aleatoriu, ci pare că ascultă de îndemnul lui Zarathustra: „Mulți mor prea târziu și unii prea devreme. Străină însă ne e-nvățătura: «să mori la timp!». Să mori la timp — aceasta te învață Zarathustra”<sup>34</sup>. Pentru a muri însă la timp, trebuie să ai istoria potrivită. Danto își va raporta ideile la trei modele diferite de istorie a artei. Primul model va fi cel al unei istorii a artei de

<sup>32</sup> G. Vattimo, *op. cit.*, p. 57.

<sup>33</sup> A doua jumătate a secolului al XX-lea oferă, în plus, o impresionantă serie de studii care evidențiază din unghiuri multiple criza lumii artei, printre acestea numărându-se și celebrul eseu al lui Roland Barthes, „Moartea autorului”, a cărui idee principală vizează dizolvarea legăturii dintre operă și autor în favoarea unei interpretări libere, întrucât „critica constă încă, de cele mai multe ori, în a spune că opera lui Baudelaire este eșecul omului Baudelaire, cea a lui Van Gogh este nebunia sa, cea a lui Cealokovski – viciul său: explicația operei este căutată întotdeauna în cel care a produs-o, ca și cum, prin intermediul alegoriei mai mult sau mai puțin transparente a ficțiunii, se află întotdeauna, în ultimă instanță, vocea unei singure și aceeași persoane, autorul” (R. Barthes, „La mort de l’auteur” (1968) în *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Ed. Seuil, Paris, 1984, p. 62).

<sup>34</sup> F. Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Humanitas, București, 1996,