

Oana ȘERBAN

Capitalismul artistic:
consumul operei de artă
între happycrație și cinefilie



CUPRINS

PREFAȚA EDIȚIEI A DOUA	5
INTRODUCERE	8
§1. De ce <i>capitalismul artistic</i> ?.....	8
§2. O perspectivă de ansamblu: etape ale (re)construcției capitalismului artistic	25
CAPITOLUL I. ESTETIZAREA LUMII:	
SPECTACOL, CAPITAL, IMAGINE	37
§1. În loc de prolegomene, o disculpă. „Producția de mize”	37
§2. Transistoric. Transestetic	41
§3. Hibrice artistice și hiperlumi. Criza artei și capitalismul vocațional	53
§4. Un FLÂNEUR la catedrală. Autenticitate și demasificare: fabricarea (dez)umanizării la prețul corect.....	62
§5. Separarea lui alfa de omega în spectacol. Augmentări și contradicții în industria culturală: deschiderea spre kitsch	71
§6. Estetizare. Personalizare. Colecționarul de experiențe	74
§7. Etica estetizată.....	77
§8. Cine-Eul și a Șaptea artă. Noua ontologie a artei de ecran	82
§9. Modernități primitive. Moartea artei ca moartea cinematografului	84
§10. Noua ontologie a artei moderne. Taxonomii ale imageriei	87
§11. Imaginea și individualismul disciplinar în estetică. Taxonomia reprezentărilor de consum.....	92

§12. Estetica liberalismului globalizat: telefilul și creșterea democrațiilor perfecte	100
§13. Debord după Lipovetsky: individualismul autocentrat	103
§14. Autonomia Artei și „Artializarea naturii”	107
CAPITOLUL II. „-Isme” DE PE WALL STREET.	
CAPITALISM, SOCIALISM, ANARHISM: POZIȚIONĂRI CRITICE ÎN FAȚA LUI DEBORD ȘI BAUDRILLARD	
§1. <i>Capital-ism</i> , o ideologie compusă	112
§2. De pe Wall Street, la Terapie. Debord în epoca lui Naomi Klein: de la spectacolul socialist la capitalismul spectacular	118
§3. Baudrillard: „Să îl uităm pe Foucault”. Rezultatele unui eseu capitalist.....	120
CAPITOLUL III. BAUDRILLARD: SPECTACULARUL PANOPTIC ȘI CONSUMUL CA PERSONALIZARE. ESTETICA SIMULĂRII ȘI OPERA DE ARTĂ CA MARFĂ ABSOLUTĂ.....	
§1. Lipovetsky vs. Baudrillard. Istoria lui <i>Hiper</i> . Particula proclitică a realității, evenimentului și spațiului.....	125
§2. Abolirea spectacularului. Sfârșitul spațiului perspectival și panoptic.....	129
§3. Societatea de consum, subiectivitatea-marfă și primele simptome fabricate ale capitalismului	132
§4. Consumul ca personalizare. „A fi sau a nu fi eu însumi”	137
§5. Estetica simulării. Kitschul și pop-ul, simptome ale artei consumului.....	139
§6. Succesiunea de spectacole și absența spectacularului.....	143
§7. Artistul, Schizofrenul și Imaginea goală.....	149
§7.1. Warhol în fața lui Baudrillard. Opera de artă, marfă absolută	152
§7.2. Fotografia și consumul de lumină. Fenomenul Edward Hopper	155
§7.3. Conspirația artelor și pretinsa „dispariție a filosofiei”	159

CAPITOLUL IV. CAPITALISMUL ARTISTIC:

CRITICA MARXISTĂ A LUI DEBORD	164
§1. Acumularea de spectacole și înstrăinarea ca reprezentare	164
§2. Sine-economic, eu, subiect: o unificare a reprezentărilor	167
§3. Timpul ciclic, timpul istoric și timpul spectacular: determinarea reprezentării spațiului.....	172
§4. Capitalismul, teritoriu amenajat cu o istorie fabricată: depășirea artei prin imagine	174
§5. Societatea artei realizate. (De)compoziția artistică: de la mutațiile pânzei la filmul lui Debord, în secolul lui Chaplin	181

CAPITOLUL V. CAPITALISMUL ARTISTIC HEDONIST:

TEORIILE LUI MARCUSE	189
§1. Individul și individualizarea: noua ordine capitalistă	190
§2. Societatea industrială contemporană: modelele individualizării.....	196
§3. Arta ca revoluție. Reprezentarea timpului și a spațiului în numele individului	203
§4. „Fundamente capitaliste” ale formei estetice.....	210
§5. Arta ca Realitate și Societatea ca operă de artă. Întoarcerea la Nietzsche	217
§6. Transistoric – Transestetic, dincolo de estetica marxist-capitalistă. Ce semnificații dă acestei relații Marcuse?	228
§7. revizuire asupra speculării unui moment original al CAPITALISMULUI artistic în filosofia lui Marcuse.....	232

ÎN LOC DE CONCLUZII, O PROMISIUNE.**O DEMONSTRAȚIE A REALISMULUI CAPITALIST:**

<i>I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART</i>	235
ANEXE	257
BIBLIOGRAFIE	267

INTRODUCERE

Ș1. DE CE CAPITALISMUL ARTISTIC?

Pornind de la obiectivele unei cercetări care fac din *capitalismul artistic* un dosar de judecată întreprinsă deopotrivă în dimensiunea etică și estetică a *consumului și producției de artă*, în numele unui individ capitalizat ca Subiect și ca nucleu al unui public redat în termeni de *masă*, această carte își propune să se întoarcă asupra momentului de schimbare a „paradigmei de interpretare a capitalismului printr-o *teorie critică*”¹.

Reflecția asupra capitalismului artistic pleacă de la analiza simptomelor care au transformat capitalismul din ideologia sa tradițională (impregnată de teoriile producției și contrastelor de clasă, din cheie marxistă, ori de *revoluția tehnică* evaluată de Heidegger), într-o ideologie artistică și, poate cel mai important, într-un *stil de viață* care își propune concilierea artei și a societății în termenii consumismului. Demersul vizează, în egală măsură deconstrucția oricărei tentative anterioare de întemeiere, în sens riguros, a unei critici dedicată acestei paradigme culturale, care în contemporaneitate își propune un anevoios demers de *estetizare a lumii*, după cum recunoaște Lipovetsky.

Există interpretări potrivit cărora succesiunea evenimentelor declanșate de momentul Mai '68 a fost supusă evaluării în termenii teoriei critice și a marxismului clasic, făcând apel la „creativitate, imaginație, plăcere, până la o

¹ Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Trans. Gregory Elliott, London/ New York, Verso, 2005, p. XXXII.

libertate care afectează toate felurile de existență și la destinația societății de consum”². Și totuși, parafrazând un reputat moment de inserție a unui *dubito* heideggerian, nu se poate angaja ideea capitalismului artistic în calitatea unui moment de ruptură radicală, ba chiar revoluționară, a ordinii capitaliste impregnată social și economic în absența culturii de opoziție dintre inovațiile estetice orchestrate de piață și „banalizarea îndrăznelii, provocării și voinței de ruptură”³ dictată de reprezentările artistice, pe care Luc Ferry le analizează în termenii postmodernității ca spațiu de conflagrație al avangărzilor. Există, cu alte cuvinte, *revoluție estetică în societatea de consum?* Este aceasta supusă unei paradigme a consumului artistic sau mai curând nevoii de a satisface absența unei reprezentări adecvate a individului care asistă, prin noul spirit democratic, recalificând sensul vieții personale și manipulând conduita sa publică, la un moment de cotitură în *istoria subiectivității moderne?* Este o prejudecată să abuzăm discursiv capitalismul artistic în absența *profesionalizării artistului?* Care sunt resturile unei sume de avangarde care fac posibilă estetizarea lumii ca proces al *creației de sine*, întotdeauna perceput după modelul unei opere de înfăptuit, urmând idealul lui Wilde? Sunt întrebări care nu pot primi o replică fermă dinspre arealul filosofic decât prin întoarcerea la sursa funciară a unui criticism care admite toate posibilitățile întemeierii unor modele operative, în plan social, cultural și artistic, ale capitalismului.

Metodologic, în cursul acestei cercetări, taxonomia capitalistă sugerată de Luc Boltanski și Eve Chiapello este cea care va constitui punctul de plecare al justificării unei teorii critice a ceea ce, îndeobște, am recunoscut ca fiind capitalismului artistic. Operăm, așadar, cu *patru structuri ale capitalismului* în genere, pe care le-am gândit ulterior ca un punct de corespondență cu cele *patru vârste ale*

² *Ibidem*.

³ Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, București, Editura Meridiane, 1977, p. 243.

capitalismului artistic articulate tranșant de Gilles Lipovetsky în lucrarea omonimă. Vom vedea că cele patru, așa cum sunt degajate de cei doi sociologi francezi, sunt constitutive criteriilor de întemeiere a unui „criticism” rezonabil al capitalismului artistic, și anume *indignarea și normativizarea*. Așadar, Boltanski și Chiapello ne readuc în față:

- „1. Capitalismul ca sursă a dezvrăjirii și a neautenticității obiectelor, persoanelor, emoțiilor și a modurilor de existență asociate lor;
2. Capitalismul ca sursă a opresiunii, în măsura în care se situează înaintea libertății, autonomiei și creativității oamenilor care au rolul Subiectului; dar și înaintea dominării pieței ca forță impersonală de fixare a valorilor, desemnând roluri și produse dezirabile, în vreme ce altele sunt respinse (pornind de la această evaluare, voi demonstra faptul că tocmai această a doua versiune de asumare a capitalismului este cea responsabilă pentru introducerea tehnicilor de supraveghere, disciplinare și normalizare a conduitelor subiecților care interacționează în termenii ierarhiilor profesionale, coabitării sociale sau raporturilor de forță în relațiile interpersonale);
3. Capitalismul ca sursă a sărăciei printre muncitori și a inegalităților;
4. Capitalismul ca sursă a oportunismului și a egoismului, prin încurajarea intereselor private, făcând vizibilă minima solidaritate dintre cei avuți și cei supuși neajunsurilor.”⁴

Firește, cele patru structuri nu sunt considerate ca fiind exclusive, însă inserarea lor într-un spațiu dedicat analizei capitalismului artistic face posibilă, prin fuzionarea criteriilor de întemeiere a acestora, justificarea a două discursuri pretabile care aduc estetizarea lumii în termenii societății de consum, propunând totodată și diagnostice adecvate tuturor întrebărilor care au deschis, câte-va rânduri în urmă, această cercetare. Îmi propun astfel operarea unei *critici sociale* și a unei *critici artistice*. Un

⁴ Luc Boltanski, Eve Chiapello, *op. cit.*, p. 37.

privilegiu semnificativ pe care primul model de critică îl procură constă în deschiderea interogării unei zone tabu pentru capitalismul artistic, și anume „refuzul contaminării esteticii cu etica”⁵, aspect care ne aduce mai aproape și de orizontul disciplinar în care germinează analiza mea. Social, Boltanski observă că stilul de viață al individului apare modelat în funcție de aspirațiile boeme ale confortului și bunăstării care definesc însă, simptomal, expresii ale neautenticității și opresiunii ghidate de muncă. De la standardizare la comodificare, *mercantilismul artistic* apare impregnat de afectarea obiectului de artă prin tehnici de consum care nu fac nimic altceva decât să funcționeze fie ca un criteriu de incluziune socială (coeziunea de grup fiind premeditată și de corespondența judecăților de gust și de compatibilizarea acestora între diferiți indivizi), fie ca sursă a instituirii unor trenduri culturale prin consumismul perceput ca tehnică a manipulării sociale. Pe de altă parte, critica artistică este determinată de *managementul rațional al producției de bunuri artistice*, propunând revirimentul crizei tradiționale a artistului privind atașamentul față de idealurile sale lucrativ-creative. Boltanski și Chiapello observă că în acești termeni apare inoculat *dandyul* ca figură a actorului revoluționar și simbol al absenței oricărei producții artistice, „cu excepția producției de sine”. Generic, s-ar putea constata că acesta este fâgașul natural al societății moderne care investeste individul cu apetitul consumismului și stimularea creației de sine în termenii unei revoluții personale. Cine este însă acest *individ*, înțeles fie ca un supus al dorințelor sale nedisciplinate, fie ca un consumator solidar cu un mod de viață pe care l-a internalizat în conduita socială și în valorile prin care administrează producția de sine? Rămân, și de această dată, la mișcarea de contradicție prin care capitalismul, în genere, se propune și se dezmente, mai înainte de a da, prin însăși această pendulare a individului, o dimensiune legitimată ca fiind artistică.

⁵ *Ibidem*, p. 38.

Oricare dintre cele două critici conține o tendință *modernistă* și una *anti-modernistă*. Cea artistică este modernă, când se concentrează pe *eliberarea individului*, și e antimodernă, când se axează pe *dezvrăjirea* acestuia de un precedent social, consumist, politic sau cultural⁶. Numai între alura modernistă și impulsul antimodern poate fi socotită rigoarea criticii artistice a unui capitalism care cuantifică reprezentarea creativă a individului ca posibilități ale producției de sine. Critica socială prezintă toate simptomele unei teorii moderne când destituie *inegalitățile*, dar se convertește imediat într-un mecanism antimodern când, fixând *absența solidarității*, se constituie ca o *critică a individualismului*. Nu consider că cele două critici sunt instant compatibile și nici că pot fi aplicate capitalismului, în genere, fără precauțiile metodologice privind cheia de interpretare care deschide o grilă specifică de analiză a acestei paradigme: de pildă, cea marxistă. Însă cred cu tărie că cele două sunt inabolibile întemeierii unui discurs coerent al capitalismului artistic, coabitarea lor fiind cea care întrunește, într-un corp conceptual, tehnic și metodologic, toate principiile, teoriile și valorile necesare acceptării unei unități integre a capitalismului în această versiune. Una care, vom vedea, e definită ca fiind *artistică* și definitivă canoanelor de funcționare a societății postmoderne pentru care *estetizarea lumii*, vehiculată de Lipovetsky, reprezintă un scop, nu doar un efect al compatibilizării unor reprezentări sociale și culturale ale subiectului. Pentru Boltanski și Chiapello, soarta celor două modele este epuizată în jurul anilor '70, când teoria socială este formulată ca „cerere a securității”, iar teoria artistică este livrată ca „cerere a autonomiei individului”⁷. Dacă am da crezare interpretării care presupune topirea a două teorii în împlinirea unor exigențe sociale, am rămâne în scenariul cultural propus de Daniel Bell, care păstrează contradicțiile culturale ale capitalismului între

⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁷ *Ibidem*, p. 167.

o primă vârstă a acestuia, redată prin nașterea societății ca uzină a consumismului, „desființând vechea ideologie ascetică a economisirii și a abstenenței”⁸ și o secvență ulterioară, a „anilor ‘60, care văd răspândindu-se o morală a autenticității, al cărui imperativ categoric ține de două cuvinte: *Be yourself!*”⁹, reluat cu obstinație și capitalizat de Lipovetsky.

Dar de ce depinde o așa-zisă mișcare de *depășire*? Mai întâi, de disoluția tensiunii dintre etic și estetic, de fiecare dată postulată în cele două tipuri de critici sau vârste ale capitalismului ca un refuz de încorporare. Nu este necesară doar justificarea substituirii unei etici protestante de tip webberian la nivelul societății capitaliste (organizată tradițional într-o dimensiune tehnico-economică, una a individualismului politic și alta a culturii care asimilează experiența Eului¹⁰) cu o cultură hedonist-moralistă, de tip lipovetskian, ci și ruptura pe care ordinea estetică tradițională o suportă, făcând trecerea către un proiect al producției de sine, reluând veșnica aluzie creativă a lui Duchamp, din spatele oricărei pânze: „à propos de *Moi*”.

Anumite chei de interpretare rămân fidele concepției potrivit căreia fiecărei etape artistice moderne îi corespunde o anumită figură a individului căreia îi slujește și pe care o reprezintă. Același Bell se referă la succesiunea dintre impresionism, cubism și arta abstractă ca la „suma rupturilor istoriei societății individualist-democratice”, în vreme ce Lipovetsky pune pe seama modernismului, care face trecerea către hipermodernitate, infestarea artei cu

⁸ Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, 1979, p. 75.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Această diviziune aparține lui Daniel Bell și este criticată de Luc Ferry ca modalitate de interpretare individualistă a avangardelor, care face proba modificării tehnicilor de producție puse în slujba unui individualism așa-zis revoluționar, remarcat prin „ruptura cu heteronomia tradițiilor moștenite”, „în numele libertății și al autonomiei” (Luc Ferry, *op. cit.*, p. 251).

autonomia creativă neexercată sub egida autorității cultural-artistice.

„Modernismul (...) nu e o ruptură primă și incomparabilă: în furia sa de a distruge și de a invoca radical, modernismul continuă în ordine culturală, cu un secol întârziere, opera societății moderne, care urmărea să se instituie în ordine democratică. Așa cum revoluția democratică emancipează societatea de forțele vizibilului și de corelativul său, uniunea ierarhică, tot așa modernismul artistic eliberează arta și literatura de cultul tradiției, de respectul pentru maestri, de codul imitației.”¹¹

Nu este vorba doar despre sfârșirea tradițiilor prin cultura unui *inovatio*, care condiționează postmodernismul prin dicteul Eului și expunerea individului ca sursă a perspectivei artistice, ci și despre saltul pe care reprezentarea discursului figurativ îl face de la spații și momente considerate oportune și clasicizate în ritmul expunerii artistice, la „hiperspații și hipercorpuri”¹², asumate ca simboluri ale sfârșitului unor rigori. *Hiper*-ul intuit și recunoscut de Ferry, augmentat de Lipovetsky în zorii *hipermodernității*, transferă perspectivei artistice o nouă figură a individului și a subiectivității; pentru cel dintâi însă, acesta rămâne particula care determină, pentru orice perioadă culturală, calitatea iluziei, puterea de a propune „subiectivizarea adevărului drept concepție despre artă ca expresie a unei individualități distincte și originale”¹³. Dinspre noul atom social suveran, și anume individul, se produce o voință înnoită a schimbărilor socio-culturale aservite producției, tehnicii, consumului, cu alte cuvinte instrumentelor configurate pentru a aduce și redefini etica în epoca esteticii, rămânând la această problemă nucleară a postmodernismului, pe care Ferry o analizează cu luciditate. Mișcarea de recalibrare înregistrează,

¹¹ A se consulta critica adusă de Luc Ferry argumentelor lui Lipovetsky privind modernismul artistic (*Ibidem*, p. 256).

¹² *Ibidem*, p. 271

¹³ *Ibidem*, p. 278.

pentru procurarea afinităților dintre *etic* și *estetic* în moderarea stilului de viață al individului, trei momente semnificative¹⁴, sintetizate ca: (1) asumarea operei ca prelungire a artistului; (2) determinarea științei de o obiectivitate dominantă, însă ghidată după nevoile unui subiect; respectiv (3) constituirea istorică a Subiectului prin determinarea autonomiei ca valoare și principiu al existenței. Prin dezvoltarea acestora, etica în miezul capitalismului artistic aduce înaintea individului trei vârste corespondente, pe care aceleași Ferry le conchide ca fiind cognoscibile prin prevalența uneia dintre următoarele valori: *exceleța, meritul și autenticitatea*.

Ipoteza mea este aceea că fiecare dintre aceste reperi modifică, de fapt, producția și consumul de artă. Statutul artistului și profesionalizarea acestuia sunt, în consecință, influențate de receptarea socială a acestor trei criterii de evaluare a calității operelor sale. Pe de o parte, se înțelege până în acest punct faptul că noul artist este cel care dă tonul „dominării lumii prin voința de voință”¹⁵, ca putere de a aplica un model al guvernării de sine în care reputatul „*be yourself*” se petrece printr-un „surplus de toleranță față de Celălalt”. Pe de altă parte, artistul, desemnat altădată ca un *dandy* nesupus rigorilor sociale ale momentului, este cel care, adăugându-se creației ca individ și ca profesionist deopotrivă, transferă obiectului artistic calitatea unei revoluții perspectivele și reprezentationale deopotrivă. Interogația fundamentală privește, astfel, nu mijloacele de supraviețuire a artistului în termenii individualității și originalității, ci efectele care, originând în existența autorului său, polarizată prin aceste valori, se răsfrâng asupra redefinirii obiectului artistic și, la limită, *dezestetizării* lui. În registrul moral hipermodern, eticienii remarcă faptul că, pentru individ, anxietatea ia locul culpabilității, *autenticitatea* fiind propusă tot mai mult ca expresie a personalității sau ca stil. Însă

¹⁴ *Ibidem*, p. 311.

¹⁵ *Ibidem*, p. 301.