

Atitudinea realistă asupra fotografiei este împărtășită și de alți autori. Pentru Susan Sontag, de pildă, imaginea fotografică poate fi asociată cu „urma” sau inscripția realității, precum urma unui pas sau masca mortuară. Sontag s-a preocupat de modul și măsura în care fotografia reprezintă momentul în care a fost făcută – calitatea acesteia depinzând de capacitatea fotografului de a surprinde „momentul decisiv” (Wells, 2004, p. 24). Ea a subliniat astfel și relațiile de putere inerente actului fotografic și a ridicat întrebări cu privire la aspectul etic al relației dintre fotograf și subiecții săi, precum și cu privire la utilizările multiple care pot fi oferite imaginii fotografice ca document. Dimensiunea etică transpare, de pildă, în vocabularul de origine militară („a trage, a arma” etc.), care sugerează atitudinea de prădător a actului fotografic. Pentru Sontag, retorica vizuală începe nu la nivelul construcției imaginii fotografice, ci la nivelul interpretării sale.

Asocierea indexicalității cu fotografia a determinat alți autori, precum Rosalind Krauss, să susțină importanța decisivă a fotografiei pentru înțelegerea unei bune părți din arta modernă, precum pictura modernistă de tip abstract. O condiție similară împărtășește documentația unor practici artistice de tip performativ asociate *land-art*-ului.

Practicile de tip *site-specific*, documentate fotografic, oferă astfel mărturii conceptuale despre o anumită intervenție sau situație spațio-temporală în raport cu care artistul construiește o serie întreagă de relații de ordin logic, afectiv sau cultural. De pildă, caracterul indexical al fotografiei susține bună parte din intervențiile sculpturale de ordin performativ produse de artiști conceptuali. Un exemplu concludent îl oferă *A Line Made by Walking* realizată de Richard Long (1967), în care artistul s-a plimbat de-a lungul unei linii drepte pe o pajiște din Anglia, fotografiind efectele acestei intervenții umane asupra mediului natural și totodată urmele acțiunii sale fizice.

Prin contrast, artiști conceptuali, precum Robert Barry, au subliniat *insuficiența* actului fotografic în îndeplinirea funcției sale indexicale, evidențiind dependența imaginii de text sau de comentariul său. În cunoscuta lucrare *Inert Gas Series : Helium* din 1969, Barry a produs o expansiune spațială a unui element imaterial (gazul), realizând o documentație fotografică a unui element invizibil, a cărui prezență sau absență nu poate fi așadar certificată vizual. Ea a fost însoțită de inscripția: „La un moment dat, în timpul dimineții de 5 martie 1969, doi metri cubi de heliu vor fi eliberați în atmosferă”.

Este însă de asemenea evident faptul că ipotezele lui Barthes și Sontag se limitează la un anumit tip de fotografie – fotoreportajul, portretul de familie, fotografia documentară etc. Acesta este motivul pentru care ipotezele lor, întemeiate pe o imagine despre realitate ca un dat existent deja, ignoră caracterul emanamente construit al fotografiei înscenate, de tip performativ. Alteori, ele se opun argumentelor de tip *antirealist*, evitând astfel să ia în considerare efectele retorice ale unor operații de ordin intertextual, precum montajul, colajul etc. Analizele

fotografiei ca act de construcție a realității pun în discuție noțiuni pragmatice, vizând utilizarea semnelor în scopul alterării realității. În fotografia contemporană este decisivă existența unor operații referențiale prin intermediul cărora alte opere de artă sau imagini din cultura vizuală în sens larg, incluzând cinematografia, devin referențiale pentru noi imagini fotografice. Cele din urmă construiesc mesaje diferite pe baza acestui vocabular deja familiar privitorului.

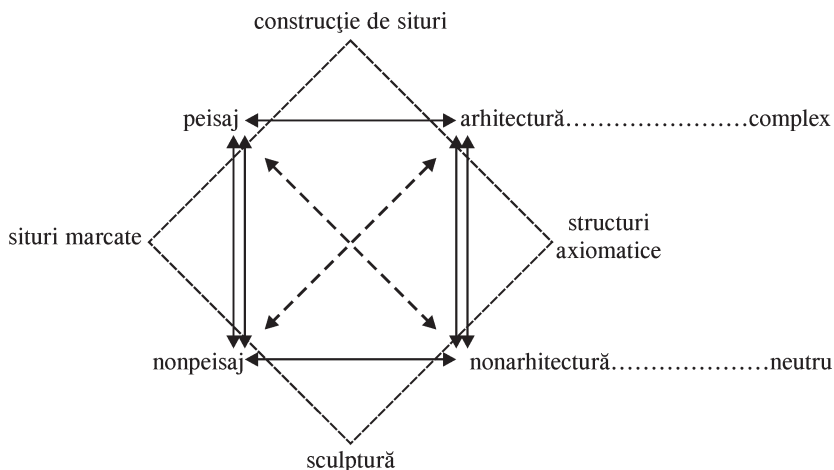
O asemenea practică de ordin cultural este comună unor fotografi precum Jeff Koons, Cindy Sherman, Erwin Olaf sau Gregory Crewdson. De pildă, Jeff Koons construiește multe dintre imaginile sale ca replici ale unor picturi celebre (precum *Dejunul pe iarbă* realizat de Manet sau *Moartea lui Sardanapal* pictată de Delacroix), reinterpretate în contextul culturii populare contemporane. Dacă în cazul *Dejunului* motivele iconografice relevă direct această referință, ea devine mascată în cazul *Camerei distruse*, fiind prezentă în mod abstract doar la nivelul eșafodajului compozițional al imaginii. Același lucru se întâmplă în situația replicii realizate la pictura lui Edouard Manet, *Barul de la Folies-Bergère*, unde locul privitorului este dublat de cel al aparatului de fotografiat, punând astfel în discuție tipurile de relații ce se construiesc în cultura contemporană între privitori și subiecții fotografiați. La rândul său, cu ajutorul unei remarcabile echipe de asistenți de producție, Gregory Crewdson construiește cadre cinemate în care se folosește de un întreg platou de filmare, incluzând actori, lumini, butaforie etc., pentru a obține un singur cadru fotografic. Părând extrase dintr-o posibilă narațiune, cadrele sale citează construcții vizuale elaborate provenind din cinematografia americană (precum filmele regizate de Alfred Hitchcock sau David Lynch) și din reprezentările vieții cotidiene a familiilor americane provinciale, de clasă socială medie, reprezentări realizate de Edward Hopper. Ca și imaginile produse de Jeff Wall, fotografiile lui Crewdson chestionează habitudinile de codificare culturală ale privitorilor, inoculate de relația lor cu o anumită cultură cinematografică. Ele destabilizează distincții caracteristice mediului fotografic, precum cea dintre real, virtual și potențial, dintre fotografia ca proces de construcție a dorinței și imaginea fotografică ca proces de reflecție asupra seducției etc.

### *Expansiunea sculpturii și structura câmpului artistic postmodern*

Consecințele lecturării istoriei artelor vizuale moderne în cadrele paradigmei saussuriene a identității diferențiale a semnului în cadrul sistemului lingvistic au condus la o fructuoasă redescoperire nu doar a unor practici artistice specifice, ci și a unor întregi categorii artistice derivate din sculptură, precum cea de *land-art*. Situația lor ambiguă în sistemul artei contemporane a constituit multă vreme resortul neînțelegerilor creative, subminând categoriile tradiționale întemeiate pe specificitatea mediilor vizuale (pictură, sculptură etc.).

În opinia istoricului de artă Rosalind Krauss (2002, p. 289) „logica practicii postmoderniste nu mai este organizată în jurul definiției unui mediu dat pe baza materialului sau, în sens mai larg, a percepției materialului. Ea se organizează în schimb prin intermediul unui univers de termeni care sunt resimțiți ca aflându-se în opoziție în cadrul unei anumite situații culturale”. Astfel, noile forme și medii hibride apărute în cadrul practicii artistice postmoderne pot fi mai curând înțelese prin analogie cu sistemul limbii în cadrele unui câmp cultural ce poate fi riguros descris ca dinamică a opozițiilor sau contrariilor. Asemenea definirii saussuriene a semnului, identitatea acestor practici artistice (precum *land-art* și arta instalației) nu ar fi așadar determinată de proprietăți specifice noului gen artistic, ci ar rezulta din opoziția pe care acestea o instituie în raport cu celelalte medii și genuri artistice existente.

Astfel, discutând situația sculpturii în câmpul cultural extins al artei americane între anii 1968 și 1970, Krauss observă că, dacă sculptura se poate defini prin opoziție cu peisajul și arhitectura, putem inventa un termen complex care să stea în opoziție cu sculptura, cuprinzând atât peisaj, cât și arhitectură. Înțelegând astfel, configurația câmpului artistic deschisă de postmodernism se prezintă ca o expansiune logică a relațiilor existente în câmpul practicii artistice moderniste. Această expansiune are drept consecință descentralizarea respectivului câmp, în interiorul căruia sculptura ocupa o poziție privilegiată, și „provincializarea” sculpturii ca un termen printre alte posibilități de combinare a respectivilor termeni, rezultând noi sintagme precum *situri marcate*, *structuri axiomatice* și *situri construite*.



Categoria *siturilor marcate* cuprinde lucrări de *land-art*, precum *Spiral Jetty* produsă de Robert Smithson în 1970, și lucrări ale lui Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre sau Denis Oppenheim. Caracteristica acestora constă în combinarea peisajului cu nonpeisajul, care, alături de manipularea fizică a spațiului natural,

poate fi realizată prin aplicarea unor marcaje efemere sau prin intermediul fotografiei, datorită funcției sale indexicale deja amintite. Inserția arhitecturii în peisaj ne oferă categoria construcției de locuri. Categoria structurilor axiomatice, care presupune combinația dintre arhitectură și nonarhitectură, cuprinde în opinia lui Krauss lucrări de Sol LeWitt, Bruce Nauman sau Richard Serra, fiind definită drept „o cartografiere a structurilor axiomatice ale experienței arhitecturale – condițiile deschiderii și închiderii – asupra realității unui spațiu dat” (Krauss, 2002, p. 287).

Configurația câmpului cultural postmodernist ajunge astfel să fie prezentată ca o relație logică între posibilități de combinare și opoziție a celor doi termeni inițiali, peisajul și arhitectura.

O analiză similară privește domeniul graficii, al desenului și al picturii moderniste, abordate de asemenea în cadrele logicii culturale a modernității, numai că acestea vor fi lecturate în raport cu un alt cuplu opozitiv determinant – cel al dialecticii dintre *unicitatea* și *reproductibilitatea* unei imagini (Krauss, 2002, p. 289). Dacă în perioada interbelică marea dispută la nivelul reprezentării vizuale este consemnată ca fiind cea a opoziției dintre arta mimetică și cea abstractă, această opoziție este reinterpretată de Krauss în cadrele unui sistem mai larg de opoziții, precum cele dintre fizic și conceptual, materie și spirit, minte și trup. Astfel, Krauss (2002, p. 126) interpretează câmpul esteticii moderniste ca fiind un sistem semantic profund umanizat și psihologizat, funcționând ca un semnificativ colectiv al conceptului de *Om*. În acest sens, logica acestui sistem de opoziții este decriptată ca fiind aceea a mistificării culturii drept natură, deconstruită de intervenția unui terț termen, cel de *copie*. Acesta este definit drept combinație a excluziunilor (deopotrivă nonmimetic și nonabstract), care destabilizează aceste ierarhii ale reprezentării. Eliberând problema copiei ca o problemă reprimată de mitul romantic al originalității, Krauss (2002, pp. 127-128) atrage astfel atenția asupra faptului că, odată cu tehnica asamblajului și gândirea de tip serial, logica antropocentrică a modernismului intră în criză.

## Sisteme și texte: analiza structurală a obiectului artistic

### *Estetica sistemelor: opera de artă ca „software”*

Spre deosebire de teoriile estetice tradiționale, orientate către o concepție care subliniază rolul formativ al activității creatoare, abordând materialitatea operei de artă ca pe un element pasiv, un mediu transparent ce conduce intenția semantică a artistului și în modelarea căreia acesta își impune un rol expresiv, teoriile artistice de inspirație semiologică concep opera de artă asemenea unui sistem

artistic, mai mult sau mai puțin autoorganizat. Opera de artă nu mai este privită doar ca un artefact a cărui valoare formală este primordială în cadrele teoriei estetice de inspirație kantiană, ci și ca un sistem complex de comunicare interumană. În acest fel, sub presiunea tot mai mare a rolului intersubiectiv al structurilor sociale în determinarea valorii și semnificației artistice, asistăm la o redefinire a conceptului tradițional de *expresie*, atât în sensul expresiei sentimentelor artistului, cât și în sensul generării de emoții estetice (Carroll, 1999, pp. 79-86).

Relația dintre sistemele lingvistice și cele artistice capătă un interes deosebit în cazul artei conceptuale și al *land-art*-ului. Ea a fost aplicată de diverși istorici de artă pentru a explica modul în care artiștii asociați acestor tendințe au încorporat în opera de artă aceste influențe provenite din teoriile cibernetice și din lingvistica saussuriană. Această orientare în arta anilor '60 și '70 către „structură” și „sistem” în detrimentul tradiționalelor concepte de *formă* și *expresie* poate avea multiple explicații. Printre acestea se numără transformările profunde suferite de mijloacele de producție artistică sub impactul tehnologiei, dar și importanța crescândă acordată mișcărilor sociale asociate războiului din Vietnam sau manifestațiilor de stânga din Parisul anului 1968. Asemenea forme colective de manifestare civică au popularizat acești termeni în câmpul social (Halsall, 2008).

Sub aceste influențe, deseori opera de artă nu mai reprezintă produsul final al activității artistice, ci o schemă de comunicare sau o structură spațio-temporală modelabilă, în care opera este înțeleasă mai curând în sens activ, ca activitate sau practică (*techne*). Unele dintre aceste lucrări lasă deschisă intervenția hazardului și posibilitatea remodelării sale (controlate) în funcție de interacțiunile cu exteriorul. Altele se prezintă ca sisteme generative de forme care urmează o logică prestabilită, serială, de tipul gol-plin, precum operele sculpturale modulare realizate de Sol LeWitt sau desenele sale murale care urmează scheme de construcție riguros determinate de un algoritm. După cum observă Rosalind Krauss (2002, pp. 246-258), ideea de algoritm subminează ideea creativității spontane a artistului inspirat (vulgarizare a unei idei de sorginte romantică despre creativitate), fără ca prin aceasta să susțină raționalitatea deplină a artistului, ci poate tocmai contrariul acesteia, incapacitatea acestuia de a controla forța autogenerativă și structurantă a limbajului.

Ideea de sistem artistic este vizibilă și în opere precum cele realizate de Hans Haacke. De la sisteme simple, care vizau condensarea apei într-un mediu controlat, expunând astfel diverse stări de agregare ale materiei și procesele de transformare prin care aceasta trece, Haacke a trecut la analiza sistemelor sociale și economice în care operele de artă sunt inserate. De pildă, a expus în lucrări precum *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* relațiile invizibile care leagă instituția muzeală de investițiile comerciale în proprietăți și terenuri. Conform afirmațiilor lui Haacke, făcute cu ocazia anulării expoziției sale de la muzeul Guggenheim din New York

din anul 1971 ca urmare refuzului său de a retrage lucrarea respectivă din expoziție: „Informația prezentată la locul și timpul potrivit poate fi în mod potențial foarte puternică. Ea poate afecta țesutul social general (...). Premisa de lucru este aceea de a gândi în termenii sistemelor: producerea de sisteme, interferența cu și expunerea sistemelor existente... Sistemele pot fi fizice, biologice sau sociale” (Hans Haacke, *apud* Lippard, 1997, p. xiii).

Ideea operei de artă ca un sistem vizual care se poate materializa urmând o serie de indicații lingvistice este prezentă și în desemnarea instrucțiunilor de fabricație utilizate de arta conceptuală în detrimentul realizării materiale efective a operei de artă. Această idee de inspirație duchampiană a fost popularizată, printre alții, de artiști precum Yoko Ono sau Lawrence Weiner. Pentru cel din urmă, opera de artă poate fi materializată de artist sau poate rămâne la stadiul de idee, ori poate fi executată de receptor (sau cumpărător), decizia cu privire la modul de prezentare a operei aparținând celui din urmă (sau în multe dintre situațiile de astăzi, curatorului unui muzeu sau al unei galerii). Caracterul arbitrar al deciziei de a concretiza opera în forme materiale stabile a sugerat astfel ideea „dematerializării operei de artă” odată cu emergența artei conceptuale (Hans Haacke, *apud* Lippard, 1997, p. xiii).

Conjugând observațiile de mai sus, putem conchide faptul că interesul pentru structuri și sisteme este unul dominant în arta americană a anilor '60 și '70 (concluzia se poate extinde și asupra artei practicate în alte regiuni geografice la acea vreme). Această idee a condus la conceperea unei așa-zise „estetici a sistemelor”, sintagmă utilizată de Jack Burnham (2005, pp. 166-169) pentru a descrie modul de funcționare a operei de artă prin analogie cu sistemele tehnologice de comunicare și interacțiune umană, de stocare și reproducere a informației.

După cum observa Edward Shanken (2004), în contrast cu numeroasele expoziții de artă și tehnologie de la sfârșitul anilor '60, expoziții ce se concentrau asupra aplicațiilor estetice ale aparatelor tehnologice, Jack Burnham a utilizat ideea de „software” ca sistem estetic de expresie, suprapus suportului material care permite utilizarea acestuia, tratând conceptul tradițional de *formă* drept „hardware”.

Ideile lui Burnham, potrivit cărora opera de artă poate fi un simplu nod sau un releu într-o rețea de comunicare și de producție, pot fi lecturate în raport cu extensia mediilor de comunicare artistică inițiată de avangardele istorice. Acestea au contribuit decisiv la apariția și dezvoltarea noilor medii (precum arta și instalația video) și a artei susținute de tehnologie (specifică artei care utilizează mediul virtual și rețelele informaționale *world wide web*). Potrivit lui Lev Manovich (2012), pe de o parte, software-ul codifică și naturalizează tehnicile vechilor avangarde, iar pe de altă parte, noile moduri de a lucra cu media reprezintă noua avangardă a societății meta-media.