

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE**

**CATEDRA DE FILOSOFIE SISTEMATICĂ**

**ARTA CA ACTIVITATE SOCIALĂ:  
AVATARURILE DISCURSULUI FILOSOFIC ASUPRA  
ARTEI CONTEMPORANE**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**COORDONATOR:**

**Prof. univ. dr. AUREL CODOBAN**

**CANDIDAT:**

**HIRIȘCĂU MARA VICTORIA (căs. RAȚIU)**

**2011**

## CUPRINS

SUMAR .....	1
INTRODUCERE .....	2
Capitolul 1. ARTA CONTEMPORANĂ: PRACTICI, INSTITUȚII, EXPOZIȚII .....	11
1. Trecerea de la artă modernă la artă contemporană: 1960-1969 .....	11
1.1. Dez-elitizarea și instituționalizarea artei moderne .....	15
1.2. De-militarizarea avangardismului .....	16
1.3. De-materializarea obiectului artistic.....	19
2. Expoziții și evoluții: 1970-2000.....	21
3. Respingerile artei contemporane .....	28
4. Epuizarea transgresivului și a subversivului .....	31
5. Un nou regim al artei contemporane: integrarea artei contemporane în cultura de masă .....	36
Capitolul 2. CRIZA DISCURSULUI ASUPRA ARTEI CONTEMPORANE .....	40
1. Problemele discursului asupra artei contemporane .....	40
2. Constituirea discursului modern asupra artei .....	50
2.1. Autonomia artei .....	50
2.2. Estetica, istoria artei și gândirea asupra socialului .....	52
2.3. Supremația esteticii .....	55
2.4. Diferențierea istoriei artei .....	57
2.5 Discursul umanist asupra artei .....	59
Capitolul 3. DISCURSUL ESTETICII CONTEMPORANE .....	62
1. Trei avataruri ale esteticii contemporane: ontologic, politic, analitic .....	62
2. Paradigmele esteticii: Marc Sherringham .....	65
3. Critica teoriei speculative a Artei: Jean-Marie Schaeffer .....	73
4. Istoria esteticii ca istorie a subiectivității: Luc Ferry .....	78
5. Sfârșitul utopiei artei: Yves Michaud .....	86
5.1. Originea conceptului de artă .....	88
5.2 Utopiile modernității .....	89
5.3. Utopia artei: rezistență și disoluție .....	93
6. Jean-Marie Schaeffer: estetica naturalistă .....	96
Capitolul 4. UN DISCURS COMPLEMENTAR: ABORDAREA SOCIOLOGICĂ A ARTEI CONTEMPORANE .....	108
1. Istoria discursului sociologic asupra artei .....	109
1.1. Estetica sociologică .....	110
1.2. Sociologia de anchetă .....	116
1.3. Sociologia artei vs. discursul filosofic asupra artei .....	118

2. Teoria autonomiei relative a câmpului artistic: Pierre Bourdieu .....	120
3. Teoria sistemului artistic contemporan: Raymonde Moulin .....	129
4. Teoria lumilor artei: Howard S. Becker .....	133
5. Teoria reprezentărilor sociale: Nathalie Heinich .....	141
 Capitolul 5. ARTA CONTEMPORANĂ ÎN ROMÂNIA: O NOUĂ ABORDARE .....	147
1. Artă contemporană în România postcomunistă: o istorie a controverselor .....	148
2. Concepte, teorii, metode, surse documentare .....	151
3. Instituțiile românești de artă contemporană în anii '90 .....	157
3.1. UAP și sistemul de educație artistică .....	157
3.2. Noi instituții de artă contemporană .....	159
3.3. Practici expoziționale .....	162
3.4. Mediarea și documentarea artei contemporane .....	163
3.5. Finanțarea artei contemporane .....	164
3.6. Receptarea instituțiilor de artă contemporană de către artiști .....	166
3.7. Rezultatele cartografierii .....	168
4. Lumea artei contemporane maghiare în anii '90. ....	170
5. Concluzie .....	173
 CONCLUZII .....	176
 BIBLIOGRAFIE .....	185
Cărți.....	185
Volume colective .....	190
Articole .....	191
Interviuri (Cap. 5) .....	194

## CUVINTE CHEIE

activitate socială; artă contemporană –internațională, –în România; artă modernă; artist; autonomia artei; avangardă; câmp artistic; discurs estetic; discurs internalist – externalist; estetică –filosofică –sociologică; expoziție; filosofia artei; instituții artistice; istoria artei; lumea artei; modernitate; muzeu de artă; piața de artă; postmodernitate; sociologia artei; transgresiune; utopie.

# **ARTA CA ACTIVITATE SOCIALĂ: AVATARURILE DISCURSULUI FILOSOFIC ASUPRA ARTEI CONTEMPORANE**

## **REZUMAT**

Lucrarea noastră abordează arta contemporană din perspectiva tipurilor de discurs asupra sa. Ipoteza noastră este că, datorită caracterului său multifacțat, arta contemporană reclamă o abordare discursivă plurală și orizontală. Astfel, analizelor practicilor artistice contemporane și a fundamentelor lor filosofice noi le adăugăm abordarea de tip sociologic asupra artei, respectiv orientarea spre palierul instituțional al artei contemporane, care reliefează interdependența dintre practici artistice și instituții. Din această perspectivă, rezultă oportunitatea utilizării arsenalului conceptual și metodologic al sociologiei artei, în conjuncție cu analiza filosofică, în vederea investigării artei contemporane. Am identificat trei avataruri ale esteticii contemporane – ontologic, politic și analitic – care semnalează modalitățile prin care discursul esteticofilosofic s-a raportat până acum la domeniul artistic, precum și la întreaga sa tradiție. Dar, discursul filosofic însuși trebuie adaptat la acest nou obiect, arta contemporană.

## INTRODUCERE.

Partea introductivă a lucrării formulează contextul, problematica și poziționarea demersului nostru în raport cu două tipuri de abordări asupra artei contemporane, cele filosofice și sociologice, precum și principalele ipoteze. *Contextul* este cel al „puterii imaginii” în cultura postmodernă, în care artele vizualului dețin o poziție proeminentă: acestea, perfect pliate pe mijloacele de comunicare în masă, au devenit sinonime cu creația artistică însăși. Cinematografia, arhitectura, artele plastice, artele decorative și design-ul, alături de mediile audio-vizuale, sunt instanțe producătoare de imagini care au devenit parte integrantă a vieții cotidiene. Însă, dintre artele vizualului, se distinge o *specie de artă hibridă*, care este, pe de o parte, pictură, sculptură, desen sau fotografie, în timp ce, pe de altă parte, ea poate fi cinematografie, arhitectură, design, imagine mediatică sau chiar teatru.

Această specie de artă hibridă este, pe de o parte, moștenitoarea „artelor frumoase” în măsura în care pictura, sculptura și desenul fac parte integrantă din arsenalul său de medii de expresie, deși ea nu mai este întotdeauna frumoasă. Pe de altă parte, ea este continuatoarea artei moderne, dar ceva pare să o distingă în mod ireductibil față de aceasta. Cu toate că provocările adresate artei, precum cele ale artiștilor avangărzilor istorice, continuă și chiar se întetesc în contemporaneitate, pot fi detectate o serie de diferențe ce justifică distincția dintre arta zilelor noastre și cea modernă. Orientată spre apropierea de noi și noi materiale precum și de procedee și forme de expresie din alte zone ale creației – artele performative –, interesată de rezultatele recente ale științelor și de noile tehnici și tehnologii, atentă la obiectele cotidiene, la spațiul public precum și la mediul înconjurător, abordând teme ce variază între cele ce privesc problematici general umane sau însuși procesul creativ și cele îndreptate spre realități socio-politice, caracterizată de un aer de libertate ce îi permite, pe de o parte, utilizarea, fără grija unei ierarhizări, a tuturor stilurilor disponibile și, pe de altă parte, să își aroge dreptul de a provoca, a șoca sau chiar de a plictisi, această specie de artă hibridă a primit apelativul de *artă contemporană*.

E drept, expresia „artă contemporană” nu este lipsită de echivoc, dat fiind puternicul său caracter temporal care induce ideea că întreaga producție vizuală actuală ce se ratașează artelor plastice sau decorative ar intra sub acest apelativ. Conform viziunii

împărtășite de majoritatea teoreticienilor ce s-au aplecat asupra acestui domeniu, nu toate operele din zona plasticii și a artelor decorative se înscriu în arta contemporană. Problema este că linia de demarcație dintre ceea ce se numește artă contemporană și o altă artă îndatorată tradiției artelor plastice și decorative este departe de a fi clară.

Această *problematică* reprezintă punctul de plecare al demersului nostru. Ce este arta contemporană? Care este raportul său cu tradiția artelor frumoase și a artei moderne? Prin ce se diferențiază ea de o altă artă care revendică aceeași tradiție? Care sunt mecanismele prin care o operă primește titulatura de *contemporan*, respectiv cum se omologhează *valoarea culturală* a operei de artă contemporană? Ce tip de experiență estetică poate ea oferi atâta timp cât caracterul său hibrid transformă radical raportul nostru cu operele, proiectele și acțiunile ce se revendică de la arta contemporană? Care sunt procedurile ce stau la baza *valorii economice* – deseori exorbitante – a operelor de artă contemporană? Pe ce criterii se realizează finanțarea publică pentru o artă care, nu numai că nu mai este frumoasă, dar își și revendică dreptul de sfida anumite categorii de public sau de a critica instanța care a finanțat-o?

Iată o serie de interogații ce au stat la baza unui lung șir de cercetări în ultimele decenii, cercetări provenite atât din zona disciplinelor tradiționale ale artei – estetica filosofică, istoria artei și critica de artă – cât și din arealul științelor sociale – antropologie, sociologie, economie sau științe politice. Interesul acordat artei contemporane de științele sociale semnalează faptul că perspectivele din care aceasta poate fi abordată sunt multiple. În termenii lui Vera Zolberg din lucrarea *Constructing a Sociology of the Arts* (1990), unghiului de vedere *internalist* al esteticii și istoriei artei – orientat spre triada artist-operă-receptor – i se alătură acum viziunea *externalistă* ce înțelege arta contemporană ca o activitate socială ca oricare alta.

În mod evident, arta a fost dintotdeauna parte a activităților sociale ale umanului. Ceea ce trebuie, însă, remarcat este faptul că, mai ales de la Renaștere încoace, artei i-a fost conferit un statut de activitate *privilegiată* în raport cu alte activități, discursurile filosofic și istoric asupra artei – formalizate ca discipline în secolul al XVIII-lea – contribuind decisiv la construirea acestei viziuni. Din această perspectivă trebuie înțeleasă mutația operată de discursul *externalist* în raport cu cel *internalist*: sociologia, de pildă, abordează arta ca orice altă activitate socială, tratând investirea superioară a

acesteia în termeni de *reprezentare socială*. Nu trebuie, însă, să deducem de aici că estetica filosofică sau istoria artei nu s-au interesat deloc de dimensiunea socială a artei. Dimpotrivă, atât filosofii cât și istoricii au investigat, începând cu secolul al XIX-lea, raportul dintre artă și societate, sociologia artei fiind, de altfel, descendentă acestui tip de demers.

Abordarea artei contemporane în termeni de activitate socială se justifică și din perspectiva modului său actual de organizare. În mod similar altor domenii de activitate, arta contemporană beneficiază de o structură instituțională extrem de complexă ce se desfășoară pe două axe sistemice: polul non-profit constituit de muzee și spații alternative și polul orientat spre profit, adică piața de artă cu ale sale galerii comerciale și case de licitații. Acest tip de organizare instituțională este fără precedent atât datorită caracterului său eminent *internațional* cât și datorită interesului majorității statelor naționale de a sprijini creația contemporană. Un alt argument în favoarea perspectivei externaliste asupra artei ține de modul în care artiștii înșiși se raportează la propria lor activitate de mai bine de două decenii: artistul se consideră pe sine un profesionist ca oricare altul ce trebuie să se supună aceluiași rigori precum un antreprenor, de pildă.

Cum se poziționează demersul nostru în raport cu cele *două tipuri de abordări asupra artei contemporane*? În mod cert, perspectivei căreia ne raliem este cea a esteticii filosofice și, mai larg, cea a discursului umanist asupra artei. Cu toate acestea, considerăm că, dată fiind complexitatea obiectului de analiză, instrumentarul conceptual și metodologic al sociologiei artei este extrem de important. Astfel, *ipoteza primă* a lucrării noastre este că realitățile artei contemporane reclamă o abordare ce conjugă constelația conceptuală și teoriile discursului umanist cu rezultatele demersului sociologic asupra artei. Cu alte cuvinte, așa cum observă Nathalie Heinich în *La sociologie de l'art* (2001), analizei practicilor artistice contemporane și a fundamentelor lor filosofice trebuie să i se alăture „cercetarea regularităților ce guvernează multiplicarea acțiunilor, obiectelor, actorilor, instituțiilor și a reprezentărilor ce compun existența colectivă a fenomenelor subsumate sub numele de artă”. În alți termeni, ceea ce susțin noi este faptul că mutațiile artei din ultimele decenii nu mai permit o abordare pe verticală a operelor și a practicilor artistice contemporane, respectiv abordarea internalistă – căutarea „esenței” artei – ar fi superioară celei externaliste, preocupată de contingent. Realitățile

proteiforme și eclecticice ale artei contemporane recuză disjuncția dintre cele două solicitând o perspectivă plurală și orizontală.

## CAPITOLUL 1: ARTA CONTEMPORANĂ: PRACTICI, INSTITUȚII, EXPOZIȚII.

Odată formulată această ipoteză, primul nostru obiectiv este să punem în lumină caracterul multifacțat al artei contemporane. Consecutiv, primul capitol al lucrării noastre este dedicat analizei artei contemporane din perspectiva a trei aspecte: practici, instituții și expoziții. Un prim moment al demersului nostru îl constituie analiza trecerii de la arta modernă la cea contemporană. Spre deosebire de o serie de viziuni conform cărora nu poate fi trasată o frontieră netă între cele două (Jimenez: 2005) sau, mai radical, operarea unei demarcații între arta modernă și arta contemporană ar fi imposibilă (Zaharia: 2002), noi argumentăm că stabilirea unei demarcații între cele două este posibilă cu condiția ca această trecere să fie echivalată cu un proces desfășurat pe mai multe planuri. Din punctul nostru de vedere, continuarea procesului de de-tradiționalizare a practicilor artistice inițiat de avangărzile istorice – proces ce a constat în *dez-elitizarea* și *de-militarizarea* avangardismului, pe de o parte, și *de-materializarea* operei, pe de altă parte – este strâns legată de apariția de noi și noi instituții de artă – muzee, pe de o parte, și galerii comerciale, pe de altă parte – care, în pofida intervenției crescânde a statelor naționale, se organizează, începând cu deceniul șapte al secolului trecut, într-un sistem internațional (Moulin: 1991). Cu alte cuvinte, trecerea de la arta modernă la arta contemporană poate fi mult mai pregnant explicată dacă analizelor ce privesc diferențele dintre practicile artistice asociate curentelor de avangardă și cele ale mișcărilor artistice consacrate sau apărute pe parcursul deceniului șapte al secolului trecut li se adaugă analiza sistemului instituțional implementat gradual după cel de al doilea război mondial. Rolul noilor instituții – muzee, pe de o parte, și galerii comerciale, pe de altă parte – a fost decisiv: însăși formularea unei noi concepții despre artă este făcută posibilă de acest nou tip de sistem instituțional a cărui caracteristică principală constă în dimensiunea sa internațională: arta contemporană este eminentemente o artă *internațională*. Deja prin această demonstrație se conturează mult mai clar tipul de conjugare dintre demersul filosofic și cel sociologic: analizei conceptuale a practicilor artistice contemporane i se



adaugă investigarea instituțiilor înțelese ca modalități colective de structurare a activității artistice.

Cât privește cadrele temporale ale acestui proces, dacă momentul de început este imposibil de marcat cu precizie, viziunea noastră este că punctul terminus al procesului de trecere de la arta modernă la cea contemporană poate fi clar determinat. Este vorba de expoziția *Quand les attitudes deviennent formes: œuvres, processus, situations, informations*, organizată de curatorul Harald Szeemann la Galeria de Artă din Berna în 1969. Argumentul nostru major în acest sens ține de faptul că *dez-estetizarea* (Rosenberg: 1972) și *de-materializarea* (Lippard: 1973) operei ca urmare a experimentelor artistice extreme de pe parcursul anilor '60 conduc la instaurarea expoziției ca *vehicul privilegiat al artei contemporane*, doar ea fiind aptă să surprindă caracterul procesual al noilor practici artistice. Dincolo de rolul jucat în consacrarea muzeală a avangărzilor anilor '60, expoziția de la Berna se singularizează în raport cu alte expoziții din aceeași perioadă prin inițierea unui proces de transformare radicală a statutului curatorului. Acesta nu se va mai limita la postura de simplă interfață între artist și instituția care găzduiește expoziția acestuia din urmă: curatorul este, de acum înainte, în primul rând un autor (Heinich, Pollack: 1996).

De această nouă funcție a expoziției se leagă opțiunea noastră de a investiga evoluțiile artei contemporane între anii 1970 și 2000 din unghiul celor mai importante evenimente expoziționale din perioada în chestiune. Trecerea în revistă a principalelor evoluții ale artei contemporane, privite atât din punctul de vedere al practicilor artistice cât și din cel al organizării instituționale, are ca scop reliefaarea noii conștiințe de sine a artistului și a lumii artei contemporane instalate în jurul anului 1990.

În a doua parte a capitolului, schimbăm unghiul de abordare în vederea examinării raportului dintre arta contemporană și ceea ce în mod convențional numim publicul larg. Aplecarea asupra respingerilor artei contemporane are funcția de a evidenția caracterul problematic al acesteia în ceea ce privește receptarea sa de către un public neinițiat, precum și în ceea ce privește justificarea acțiunilor publice de finanțare a sa. Plecând de la constatarea că, începând cu anul 2000, respingerile practicilor artistice contemporane sunt mult mai puțin vehemente ca în trecut, formulăm ipoteza conform căreia arta contemporană ar fi intrat într-un nou regim de producție și receptare. Un nou regim de

producție deoarece se poate observa o remisie a caracterului său altădată puternic transgresiv și subversiv. Un nou regim de receptare deoarece, pe de o parte, publicul a învățat „regula jocului” (Cauquelin: 1996) în timp ce, pe de altă parte, arta contemporană a fost complet integrată în cultura de masă (Michaud: 1997; Jimenez: 2005).

## CAPITOLUL 2. CRIZA DISCURSULUI ASUPRA ARTEI CONTEMPORANE.

Cel de-al doilea capitol al lucrării este dedicat, în prima sa parte, survolării tipurilor de probleme ce jalonează discursul asupra artei contemporane. Constatând falia instalată între un discurs construit pe o armătură conceptuală modernă și un obiect de cercetare care recuză tocmai acel discurs, atenția noastră se îndreaptă spre interogația privitoare la poziționările discursului umanist asupra artei în general și al esteticii filosofice în particular. Cum au răspuns filosofii acestei provocări? Una dintre soluțiile promițătoare pare a fi cea formulată de demersul estetic înscris în tradiția filosofiei analitice a limbajului care, spre deosebire de estetica numită în mod convențional *continentală*, nu se consideră a fi moștenitoarea idealismului și romantismului, refuzând încărcătura ideologică și politică cu care arta modernă a fost investită de către avangărzile istorice. Astfel, interogației fondatoare „ce este arta?” îi ia locul întrebarea „când este artă?”. Cu toate acestea, complexitatea problematicii valorii artei contemporane înțelese în sens tipologic – *cutting-edge* – pare să depășească competențele filosofului, atâta timp cât atribuirea etichetei de *contemporan* ține de actorii și procedurile lumii artei, mult mai ușor de identificat prin intermediul demersului sociologic. Din punctul nostru de vedere, nu este vorba de pierderea pertinentei demersului estetic ci de faptul că rolul tradițional al filosofului, în raport cu arta contemporană, trebuie profund revizuit. Prin această desfășurare argumentativă evidențiem din nou necesitatea unei articulări a perspectivelor filosofice și sociologice: demersului filosofic îndreptat spre analiza aspectelor conceptuale trebuie să i se alăture cel sociologic orientat spre analiza modurilor de operare (Michaud: 2003).

În partea a doua a capitolului „Criza discursului asupra artei contemporane” propunem o examinare a contextului istoric în care și-a făcut apariția discursul modern asupra artei. Scopul acestei investigații este de a pune în lumină fundamentele sale teoretice, precum și condiționările sale din punctul de vedere al dezvoltărilor disciplinare.

În primul rând arătăm că procesul de constituire a discursului modern este caracterizat de diferențierea și specializarea continuă a istoriei artei în raport cu estetica a cărei supremație discursivă se erodează treptat spre sfârșitul secolului al XIX-lea datorită propensiunii sale spre o abordare eminentă conceptuală a artei, de cele mai multe ori integrată și aservită unor sisteme filosofice cu mize mult mai ample. Un alt aspect evidențiat este cel referitor la raporturile întreținute de estetică și istoria artei cu gândirea asupra socialului. Ce demonstrăm este faptul că, în pofida recunoașterii heteronomiei artei – adică dependența sa de anumite procese sociale –, atât estetica cât și istoria artei tind să defrișeze un domeniu autonom pentru aceasta. Din această perspectivă arătăm că cele două discipline tradiționale ale artei, dincolo de diferențele specifice, se caracterizează prin ceea ce se numește abordare „internalistă” a artei, aflată în opoziție cu perspectiva „externalistă” emanată de gândirea neformalizată disciplinar asupra socialului și, mai apoi, de sociologia însăși (Zolberg: 1990).

### CAPITOLUL 3. DISCURSUL ESTETICII CONTEMPORANE.

În cel de-al treilea capitol al lucrării noastre abordăm mai îndeaproape formele actuale ale discursului esteticii contemporane. Care este statutul actual al esteticii filosofice? Cum se raportează ea la un obiect ce nu se mai pliază pe presupuzițiile sale teoretice formulate de-a lungul secolelor trecute? Mai mult, dacă filosofia însăși ca mod de cunoaștere este pusă în cauză atât din perspectiva gândirii postmoderne cât și din perspectiva unei societăți postindustriale ce reclamă rezultate imediat operaționale, care mai este azi validitatea demersului estetic? Acest set de interogații a dat naștere unei serii de propuneri teoretice ce au variat între decretarea „pierderii de viteză” sau chiar a „dispariției” esteticii și replierea reacționară pe fundamentele disciplinei, însoțită de o respingere radicală a contribuțiilor recente îndatorate altor arii disciplinare. Între aceste extreme, marea majoritate a propunerilor venite dinspre esteticieni și filosofi au vizat o reformulare a arsenalului conceptual asociat discursului modern asupra artei sau au constatat într-o mutație profundă a modalităților de problematizare, ca în cazul esteticii analitice.

Contribuția noastră în ceea ce privește sistematizarea acestor propuneri este identificarea – în funcție de tipurile de raport întreținut cu tradiția esteticii filosofice,

precum și în funcție de modalitățile de răspuns la provocările dinspre arta contemporană – a trei avataruri ale esteticii contemporane: *ontologic*, *politic* și *analitic*. Analiza demersurilor a patru filosofi francezi – Marc Sherringham, Jean-Marie Schaeffer, Luc Ferry și Yves Michaud –, publicate în contextul dezbaterii asupra criza artei contemporane din spațiul francez, dă seama de cele trei tipuri de poziționări actuale ale esteticii: replierea sa în jurul osaturii sale tradiționale, adică afirmarea dependenței esteticii în raport cu ontologia; lectura dintr-o perspectivă politică a artei și a esteticii; evacuarea condiționărilor metafizice sau politice a sferelor artistice și estetice și orientarea spre o abordare în linia filosofiei analitice, fie sub forma analizei limbajului utilizat pentru a descrie arta, fie sub forma unei cercetări a conduitei estetice puternic îndatorată rezultatelor recente din varii discipline, precum biologia sau antropologia.

Cât privește demersul lui Marc Sherringham din *Introduction à la philosophie esthétique* (1992), considerăm că meritul acestuia ține de capacitatea sa de a răspunde „crizei” de legitimare a esteticii prin abordarea acesteia în termeni de paradigmă și anomalie. Acest merit, însă, este contrabalansat de limita impusă de autorul însuși prin identificarea motorului transformărilor paradigmatică cu bulversările ce au marcat radical dezvoltarea occidentală a gândirii ființei, adică prin afirmarea dependenței esteticii în raport cu ontologia. Arătăm, astfel, că demersul autorului *Introducerii în estetica filosofică* este simptomatic pentru primul avatar identificat, cel al replierii esteticii în jurul osaturii sale tradiționale.

Referitor la demersul lui Jean-Marie Schaeffer, în primul rând arătăm că, spre deosebire de Sherringham care recuză revitalizarea paradigmei critice, autorul *Artei epocii moderne* (*L'art de l'âge moderne*: 1992) susține cu tărie legitimitatea interesului acordat esteticii kantiene. Demersul gânditorului german constituie pentru Schaeffer o critică anticipată a ceea ce el numește *teoria speculativă a Artei*: sacralizarea artei, respectiv înțelegerea acesteia ca și cunoaștere extatică de către romantism. Întreprinderea critică a filosofului francez se întemeiază pe identificarea unei serii de consecințe – nefaste din punctul său de vedere – asupra discursului actual asupra artei contemporane, asupra practicilor artistice înseși, precum și asupra raportului nostru cu arta. Demistificarea operată de Schaeffer în raport cu *teoria speculativă a Artei*, precum și prefigurarea un nou tip de analiză a conduitei estetice constituie baza noastră

argumentativă pentru desemnarea demersului filosofului francez ca reprezentativ pentru avatarul analitic al esteticii contemporane.

În ceea ce privește demersul lui Luc Ferry, arătăm că abordarea istoriei esteticii în termeni de istorie a subiectivității dă seama de o motivație ce nu vizează direct reformularea disciplinei ci ține de edificarea unei teorii socio-politice a individualismului contemporan. Cu toate acestea, demonstrăm că propunerile autorului lui *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică* (1990) sunt utile atât din perspectiva revizuirii disciplinare cât și din perspectiva explicării artei contemporane. Înțelegerea individualismului contemporan ca „retragere din lume” ajută la decodarea demersului artistic contemporan prin prisma construirii unei lumi subiective, idiosincrasice, fără nicio referință la o lume comună, anterioară experienței artei.

Alături de propunerea teoretică a lui Ferry, întreprinderea lui Yves Michaud este reprezentativă pentru avatarul politic, respectiv pentru o lectură a artei și a esteticii dintr-o perspectivă politică. Argumentul nostru pentru această încadrare constă în faptul că autorul cărții *La crise de l'art contemporain* (1997) evidențiază că așa numita „criză a artei contemporane” ține de o *reprezentare* asupra artei ce se înscrie în însuși proiectul politic al modernității. Dar, la fel ca ideea cetățeniei democratice, Arta cu „A” mare este, în fapt, o utopie. Ce reținem ca esențial din demersul lui Michaud este apropierea sa de teoria sociologică a reprezentărilor sociale. Iată un exemplu de conjuncție promițătoare dintre o presupuziție teoretică din zona sociologiei artei și o analiză filosofică.

Revenirea, la finalul capitolului 3, la o nouă etapă a demersului lui Jean-Marie Schaeffer – cea desfășurată în *Adieu à l'esthétique* (2000) – are drept scop evidențierea radicalizării opțiunilor teoretice ale autorului. Demistificării din *L'art de l'âge moderne* a procesului de sacralizare a artei operat de romantici i se adaugă acum respingerea *doctrinei estetice* – respingere a oricărei tip de întreprindere filosofică ce subsumează sferile estetică și artistică nevoilor sale de completitudine. Recuzarea radicală a întregii tradiții estetice este orientată de Schaeffer spre propunerea unui nou tip de demers estetic ce încetează să fie o instanță legitimatoră pentru producția artistică, îndreptându-se doar spre conduita estetică, dintr-o perspectivă *naturalistă*.

#### CAPITOLUL 4. UN DISCURS COMPLEMENTAR: ABORDAREA SOCIOLOGICĂ A ARTEI CONTEMPORANE.

Pe parcursul celui de-al patrulea capitol al lucrării noastre examinăm abordarea sociologică a artei înțeleasă ca discurs *alternativ* în raport cu tradiția esteticii și ca discurs *complementar* în raport cu discursul estetic contemporan. În prima fază a demersului nostru investigăm *diferențierea* sociologiei artei în raport cu discursul umanist, respectiv în raport cu estetica filosofică și cu istoria artei. Trecerea în revistă a etapelor acestei diferențieri are drept scop evidențierea rupturilor operate de sociologie, atât din punctul de vedere al presupuzițiilor teoretice cât și din perspectiva arsenalului metodologic pus în joc. În acest sens, arătăm că abordarea artei *ca* societate și instrumentele metodologice precum măsurătorile statistice, observația empirică și interviul calitativ produc un tip de cunoaștere extrem de util în ceea ce privește arta contemporană. Exemplificările în această linie iau forma unei analize a patru dintre cele mai importante teorii sociologice a ultimelor decenii: *teoria autonomiei relative a câmpului artistic* a lui Pierre Bourdieu („Cele două piețe ale bunurilor simbolice”: 1971), *teoria sistemului artistic* formulată de Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution et le marché*: 1992), *teoria lumilor artei* concepută de Howard Becker (*Art Worlds*: 1982) și *teoria reprezentărilor sociale* a lui Nathalie Heinich (*Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*: 1996).

Relevanța teoriei autonomiei câmpului artistic ține de faptul că ea inaugurează abordarea valorii operei în termenii construcției sociale, surmontând astfel riscul căderii în psihologism al discursului filosofic care explica relativismul valorii prin recurgerea la o singură instanță, cea a subiectului. Din punctul de vedere al Bourdieu, valoarea operei de artă ia forma unei duble structuri – culturală și economică –, raportul dintre cele două instanțe constituindu-se prin opoziție și omologie. Evidențierea caracterului construit al valorii operei îi permite sociologului francez să demistifice mecanismul eronat de „transsubstanțializare” valorică, de „ontologizare” a valorii operei. O altă caracteristică novatoare a demersului lui Bourdieu constă în transferarea problematicii autonomiei câmpului artistic din zona opoziției cu mecanismele pieței pe terenul luptei pentru dominație – al cărei corolar ar fi dialectica distincției – atât în interiorul câmpului cât și între diferitele clase sociale, în speță între intelectuali (scriitori, artiști etc.), posesori de

capital simbolic, și clasa dominantă, posesoare de capital politic și economic. Observația noastră finală în raport cu teoria autonomiei câmpului artistic este că, în pofida aportului esențial adus de Bourdieu la edificarea sociologiei artei, problematica dominației și distincției, mai ales în condițiile declinului rolului artelor în constituirea capitalului cultural și a hibridării practicilor culturale observate în societatea actuală care este una *de masă* și nu *de clasă*, trebuie profund revizuită.

Prin analiza teoriei sistemului artistic formulată de Raymonde Moulin, constatăm interdependența dintre piața de artă, reprezentată de galerist și colecționar, și rețeaua internațională de instituții artistice, muzee și spații alternative, reprezentate de curator. Dar, dincolo de omologia de structură dintre cele două axe ale sistemului artistic, logicile pe care se întemeiază cele două rămân diferite, piața fiind fondată în baza legii concurenței, în timp ce rețeaua internațională de instituții artistice se realizează în termenii logicii imitației. Concluzia noastră este că meritul principal al demersului sociologului francez ține de capacitatea sa exemplară de a oferi un mijloc de orientare în lumea artei contemporane și de înțelegere a structurilor și mecanismelor sale de acțiune.

Cu privire la teoria lumilor artei concepută de Howard Becker, în primul rând evidențiem inovația operată de sociologul american în raport cu demersul lui Bourdieu: renunțarea la construcția de tipologii și ierarhii și orientarea spre analiza modalităților prin care actorii lumii artei, în termeni de acord sau de confruntare, inventează categorii și clasificări – în special ceea ce este sau nu este artă – ale căror valori și semnificații se pot schimba gradual sau radical în funcție de modificările apărute în rețeaua de cooperare care le produce. Pentru sociologul american, lumea socială a artei se definește ca o rețea de actori ce cooperează în vederea îndeplinirii de activități specifice, eșalonate între activități rutiniere, formal organizate și repetate în mod strict, și activități instabile, supuse unei schimbări rapide, meritul unei astfel de abordări constând în extinderea analizei spre toate categoriile de actori implicate în producerea artei și aflate în raport de interdependență.

Dacă Becker investighează problematica artistului în termeni de tipuri de relații întreținute de diverse persoane cu o lume dată a artei – profesionist integrat, independent, artist popular și artist naiv – Nathalie Heinich schimbă unghiul de abordare, analizând statutul artistului prin prisma reprezentărilor sociale asociate cuvântului artist. Specific

demersului sociologului francez este că, spre deosebire de cele desfășurate de Bourdieu sau de Becker, el rupe cu tradiția critică a sociologiei artei al cărei scop era denunțarea tuturor mistificărilor în ceea ce privește fenomenul artistic, de la cele ale artiștilor înșiși la cele de simț comun a publicului larg. Din perspectiva lui Heinich, sarcina sociologului este de a degaja rațiunile pentru care actorii lumii artei, pe de o parte, și publicul larg, pe de altă parte, recurg la anumite reprezentări, mai ales atunci când aceste reprezentări sunt mai puțin pertinente în raport cu obiectul lor. Consecutiv, meritul analizei desfășurate în *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* este tocmai îmbinarea analizei faptelor istorice cu cea a reprezentărilor sociale, sociologul francez demonstrând participarea celor două dimensiuni – reală și imaginară – la construcția statutului artistului.

## CAPITOLUL 5. ARTA CONTEMPORANĂ ÎN ROMÂNIA: O NOUĂ ABORDARE.

Ultimul capitol al lucrării noastre propune o investigație a artei contemporane din România postcomunistă din perspectiva unei abordări ce conjugă analiza filosofică cu propunerile teoretice și metodologice ale sociologiei artei. Ipoteza noastră este că tensiunea și fragmentarea lumii artei contemporane românești își au originile în schimbările instituționale și în procesele de constituire a instituțiilor din anii '90. Consecutiv, ne îndreptăm atenția spre reconfigurarea sistemului artei contemporane după 1989, spre impactul acestei reconfigurări asupra practicilor artistice, precum și spre receptarea sa în mediul profesional artistic. Ce arătăm este că nu putem vorbi, la finalul anilor '90, de o lume a artei contemporane românești funcționale, și aceasta atât datorită unei dezvoltări instituționale insuficiente cât și lipsei de convenții comune, respectiv trecerea de la un sistem centralizat și univoc la unul democratic și pluralist a distrus vechiul set de convenții, făcând aproape imposibilă cooperarea în cadrul lumii artei contemporane din România.

Toată această desfășurare argumentativă de pe parcursul celor cinci capitole are drept scop verificarea validității ipotezei noastre prime, și anume faptul că realitățile proteiforme și eclecticice ale artei contemporane recuză disjunctia dintre abordarea internalistă și cea externalistă, solicitând în schimb o perspectivă plurală și orizontală. Cât



privește statutul actual al discursului umanist asupra artei în general și al esteticii filosofice în particular, ce arătăm este că, odată clarificat raportul cu setul de presupoziii teoretice preluate din cadrul discursului modern asupra artei, pe de o parte, și cu abordările artei îndatorate altor arii disciplinare decât cele tradiționale, estetica filosofică își va putea articula o nouă structură și un nou profil apte să joace un rol decisiv în înțelegerea atât a realităților proteiforme și eclecticice sub care se desfășoară artele azi cât și a tipurilor de experiențe pe care acestea le suscită.

## CONCLUZII.

Partea finală a lucrării sintetizează rezultatele cercetării noastre în vederea evidențierii contribuției pe care o aduce în cadrul dezbaterilor actuale din spațiul românesc privitoare atât la arta contemporană cât și la statutul esteticii. Considerăm că meritul principal al demersului nostru constă în utilizarea arsenalului conceptual și metodologic al sociologiei artei în vederea investigării artei contemporane. După știința noastră, cercetătorii români din zona artelor vizuale nu s-au aplecat până acum decât fragmentar asupra acestui tip de demers, spre deosebire de teoreticienii din aria literaturii care au formulat deja o serie de propuneri fundamentate pe presupuzițiile sociologiei. O a doua calitate a întreprinderii noastre credem că este contribuția la reliefaarea caracterului multifacetat al artei contemporane ce reclamă o abordare discursivă plurală și orizontală. În această direcție am formulat propunerea unei conjuncții a analizei filosofice cu cea specifică sociologiei artei. Un alt aspect al demersului nostru pe care îl considerăm important este identificarea unei serii tipologice de poziționări ale discursului esteticii contemporane în raport cu trei instanțe: „criza” discursului filosofic, provocările venite dinspre arta contemporană și preeminența în epoca actuală a altor tipuri de discurs. Cele trei avataruri ale esteticii contemporane pe care le-am identificat – ontologic, politic și analitic – semnalează modalitățile prin care discursul estetic-filosofic se raportează la instanțele mai sus menționate, dar și la întreaga sa tradiție. Nu în ultimul rând, speranța noastră este ca această lucrare să aducă astfel o contribuție la edificarea unui nou tip de demers estetic.