

THE NEW AESTHETIC TURN IN THE ARTISTIC RESEARCH AFTER THE END OF ART

Cătălin Gheorghe, Assist. Prof., PhD, "George Enescu" Arts University, Iași

Abstract: When commenting on the "end of art" in an article published by "The Art Newspaper", Arthur Danto is mentioning that this historical phenomenon, originated in the '60s and associated with a series of conceptual revolutions manifested as Pop, Fluxus, Minimalism and Conceptualism, announced the beginning of a new cultural reality characterized by pluralism in the philosophical statements expressed through any visual meanings, including the display of ordinary objects, which provoked a perspectival change on the meaning of art. In the wide field of art theory, the expression "the end of art" was used from various multiple perspectives with meanings differently applied in the interpretation of creative practices. Thus, from a perspective of aesthetic theory, Arthur Danto understands the end of art, accordingly with his Hegelian education, in the spirit of a transformative historical consciousness which would represent a permeable limit exposed to the human capacity to live the exceeding of this limit as a permanent state of the action for "making art always as something else", irrespective of the conditions of historicisation. From a perspective of art criticism, David Joselit talks about what happened after art as a conscious event of our interest on the global and technological effects of images after their production and their circulation. From a perspective of artistic research, Henk Borgdorf brings into discussion the epistemological problem of the demarcation of the understanding of art in relation with the interdisciplinary practices of research with artistic consequences, suggesting a meditation upon the Adornian problem of a necessity of "a metaphysics of art after the fall of art" in the form of a naturalisation of transcendence. The works generated by artistic research are no more associated with the popular culture, being the products of an elaborated work, based on cultural references correlated with the developing of another type of sensibility different than the one which is specific for the entertainment culture and the politics of spectacle introduced in the "art world" after accepting the "end of art", irrespective by the obviousness of this antinomy. This detachment from the sufficient conditions of the democratisation of art from the perspective of respecting the principle of political correctness, in a globalised world of the art which has the tendency to become an indestructible empire of "art after the end of art", could be ante-historically formulated as a new aesthetic turn in the psychological economy of the reception of art as a product of research.

Keywords: aesthetic turn, artistic research, end of art, knowledge production, critical education.

Într-un comentariu asupra „sfârșitului artei” publicat în *The Art Newspaper*, Arthur Danto menționează faptul că acest fenomen istoric, manifestat cu precădere în anii 1960 printr-o serie de revoluții conceptuale ale mișcărilor Pop, Fluxus, Minimalism și Conceptualism, ar fi semnalizat începutul unei noi realități culturale caracterizate prin pluralism în exprimarea filosofică a gândirii prin orice mijloace vizuale, inclusiv prin expunerea obiectelor obișnuite, ceea ce ar fi dus la schimbarea perspectivei asupra a ceea ce însemna arta.

În câmpul larg al teoriei artei, sintagma „sfârșitul artei” a fost întrebuințată ulterior dintr-o multitudine de perspective cu înțelesuri aplicate diferit în interpretarea practicilor creative. Astfel, dintr-o perspectivă a teoriei estetice, Arthur Danto înțelege sfârșitul artei, în acord cu educația sa hegeliană, în spiritul unei transformări a conștiinței istorice care ar reprezenta o limită permeabilă expusă capacității umane de a trăi depășirea ca stare permanentă a acțiunii de „a face artă mereu ca altceva”, indiferent de condițiile istorizării.

Dintr-o perspectivă a criticii de artă, David Joselit vorbește despre ceea ce se întâmplă *după artă* ca eveniment de conștiință al preocupării noastre cu privire la efectele globale și tehnologice ale imaginilor după producerea și punerea lor în circulație. Dintr-o perspectivă a cercetării artistice, Henk Borgdorf aduce în discuție problema epistemologică a demarcării înțelegerii artei de practicile interdisciplinare ale cercetării cu consecințe artistice, sugerând o meditație asupra problemei adoniene a necesității unei „metafizici a artei după căderea artei” în forma unei naturalizări a transcendenței (Borgdorf, 2012: 136-138).

În ceea ce privește raportarea la o comparare a caracteristicilor fenomenului cercetării artistice la cele ale fenomenului artei de consum, indiferent cât de elaborate ar fi teoriile reflexive ale artei pop asociate noului „sfârșit al artei” în jurul anilor 1960, se poate observa că lucrările generate de cercetarea artistică ar rezista unei asocieri cu faptele culturii populare, fiind mai curând produsele unei munci elaborate, bazate pe referințe culturale corelate cu dezvoltarea unui alt tip de sensibilitate decât cel specific culturii divertismentului și politicilor spectacolului introduse în „lumea artei” după acceptarea teoretică a noului „sfârșit al artei”, indiferent de evidența acestei antinomii. Această detașare față de condițiile suficiente ale democratizării artei din perspectiva respectării cu orice preț a principiilor corectitudinii politice, într-o lume globalizată a artei ce are tendința de a deveni un imperiu indestructibil al „artei după sfârșitul artei”, ar putea fi ante-istoric formulată ca o nouă turnură estetică în economia psihologică a receptării artei ca produs al cercetării.

Dacă la începutul modernității filosofice estetica presupunea caracterizarea cunoașterii realității prin intermediul facultăților senzoriale, iar ulterior, într-o viziune mai nuanțată, estetica a fost asociată cu experiența subiectivă a jocului armonios dintre imaginație și intelect pe baza datelor percepute empiric și administrate rațional, în perioada actuală a postmodernismului avansat estetica este înțeleasă din perspectiva unui complex de paradigme structurale, relaționale, transformaționale, istorice, sociologice, neuroștiințifice, ecologice, politice, educaționale și de orice alt fel, care pot justifica o multitudine de turnuri în aplicabilitatea teoriei estetice la diversitatea pluri-divergentă a practicilor artistice contemporane.

Una dintre temele pentru acasă ale teoriei estetice, pentru care s-au ridicat atâtea pretenții de rafinare a observației și a identificării și de precizie a interpretării și comunicării, a fost tema controversată a „sfârșitului artei”. În anumite momente critice ale istoriei discursului esteticii, sfârșitul artei a fost discutat fie din perspectiva pierderii destinației sale primare, aceea de reprezentare a religiei (la Hegel), fie din perspectiva transformării lucrării de artă în marfă (la Adorno), fie din perspectiva reproductibilității mecanice ca urmare a modificării condițiilor tehnologice de producție (la Benjamin), fie din perspectiva spectacularizării imaginii (la Debord), fie din perspectiva modificărilor judecății de gust datorită fracturării dispozițiilor în stratificarea claselor sociale (la Bourdieu), fie din perspectiva transfigurării obiectelor banale (la Danto).

În raport cu deconstruirea înțelesului artei în diferite câmpuri ale acțiunii umane, sfârșitul artei e pus în discuție chiar și din perspectiva suprapunerii genurilor, când identificăm forme și strategii ale artei instrumentalizate în domeniul design-ului, al *advertising*-ului, televiziunii ori cinema-ului.

O perspectivă interesantă asupra unuia dintre înțelesurile destul de discutate ale sfârșitului artei ar putea fi identificată în analiza transformării radicale a concepțiilor asupra meșteșugului și aptitudinilor artistice din perioada modernă (Roberts, 2010: 77). Accepțiunile, mai curând decât definirea artei, în anumite momente ale istoriei producțiilor artistice au fost mereu chestionate tocmai datorită condițiilor psihologice și tehnice ale transformării raporturilor cu *status quo*-ul și comunitățile interpretative care regularizau jocurile cu percepția și confortul cultural al publicului. În lucrarea sa, *Art after Deskillling*, autorul britanic John Roberts identifică o serie de astfel de momente istorice în care au avut loc transformări ale înțelegerii artei în funcție de modificări ale practicii artistice. Astfel, negarea modernistă a tehnicilor și formelor moștenite ar fi dus la crearea condițiilor exercitării unui proces radical de denaturalizare, abstractizare și formalizare văzut într-o *logică deflaționistă* (*ibidem*, 81). Prin introducerea în pictură a colajului și ansamblajului, folosindu-se diferite materiale de tip *ready made*, respectiv a unor elemente care nu țineau de spațiul acceptat al picturii, se produce o alienare estetică a unuia dintre mediile bine ierarhizate ale artei, destabilizând astfel poziția convențională ocupată până atunci de pictură. Odată cu „localizarea semnificației artistice în actul deliberării” prin strategiile deflaționiste întrebuițate de Marcel Duchamp, se produce o „dezmembrare a metafizicii mâinii, a meșteșugului și a lucrului făcut de mână” (*ibidem*, p. 83).

În condițiile în care artistul este nevoit să lucreze din perspectiva unei regândiri a subiectivității generate de transformările spațiilor afective în care se produc și se prezintă lucrările, rămâne încă în joc justificarea contingenței istorice a tehnicilor specifice mediilor artistice tradiționale. Cu toate acestea nu mai e necesar să se ia în considerare riscul ca forma artistică rezultată din munca artistului să fie atât de dificil asociată cu judecata artistică contextualizată în teoriile despre „sfârșitul artei”.

Unele dintre cele mai cunoscute poziții cu privire la argumentarea condițiilor „sfârșitului artei” în teoria estetică sunt cele ale lui Arthur Danto și Donald Kuspit. Danto, de pildă, descrie sfârșitul artei din perspectiva *pluralismului* direcțiilor de expresie și producție artistică (Danto, 1986: 114). La rândul său, Kuspit introduce conceptul de *postartă*, care se referă la indiferențierea dintre imaginația creativă și realitatea banală prin proliferarea tehnicilor reproducerii mecanice și prin spectacol, făcând referință la teoriile critice ale lui Benjamin și ale lui Debord. (Kuspit, 2004: 91-93).

În teoria extinsă a artei, dintr-o perspectivă a criticii de artă, întâlnim și poziția lui David Joselit, care utilizează expresia „*after art*” referindu-se, însă, la puterea efectelor punerii în circulație a imaginilor produse în procesul artistic. Joselit se opune credințelor comune conform cărora imaginea este derivativă, informală și amăgitoare și vorbește despre două moduri de conectare a lucrării de artă la privitor, pe care îl ia în considerare ca cetățean într-o clasificare a „legăturilor estetice” care se creează între lucrarea de artă și cetățean, între comunitate și instituție, între instituție și stat și între stat și globalitate. În funcție de felul în care au fost dezvoltate aceste conexiuni în cadrul istoriei artei, legătura dintre lucrare și cetățean poate fi perceptuală, bazată pe opticalitate înțeleasă ca formă de cunoaștere, și psihologică, bazată pe dinamica identificării imaginii. Prin utilizarea termenului „după”, Joselit pune problema continuității și reverberației, mai curând decât a rupturii, fiind corelat

cu re-contextualizarea imaginii într-o lume a saturării și ubicuității circulației imaginilor (Joselit, 2012: 90-91).

Deși discuția asupra „sfârșitului artei” ar putea fi încheiată prin acceptarea pluralizării și pulverizării digitale a utilizării și interpretării imaginii, indiferent de gradul ei de simulare sau reprezentare directă, acest sfârșit rămâne unul neterminat, niciodată dus până la o anumită margine dincolo de care am putea experimenta propria pierdere iremediabilă a experienței contemplării, dacă nu se va produce vreodată „sfârșitul esteticii”. Și nu se vorbește aici despre autori-asasini care nu pot duce până la capăt vreo misiune de a sfârși cu estetica, fie și prin condamnarea ei definitivă, pe viață, la circularitate insuportabilă, ci despre necesitatea, deopotrivă de viscerală și rațională, de a re-politiza estetica la nesfârșit.

Realizăm că multe dintre discuțiile despre statutul esteticii în zilele noastre sunt exemplar politizate, fie că discută estetica din perspectiva experiențelor corporale, somatice (vezi Richard Shusterman), fie ca o discută din perspectiva experiențelor cognitive (vezi Susan Buck-Morss). Shusterman susține că ne aflăm mereu în fața unor alternative estetice chiar și după sfârșitul artei, de pildă în trăirea somatică a performativității (Shusterman, 2000). La rândul ei, Buck-Morss vorbește despre o „estetică după artă” în sensul acceptării unei posibile lipse a unui simț comun universal al frumuseții, dar, în același timp, în sensul recunoașterii unei componente estetice a cogniției, ceea ce nu ar face ca arta să fie obiectul privilegiat al acestei experiențe (Buck-Morss, 1997: 43).

În mediul politicii imaginii și acțiunii artistice, mai curând decât în asumarea datoriei morale de a respecta vreo istorie universală a artei pentru toți, putem privi arta din perspectiva multitudinii arhivelor de imagini și obiecte, așadar fie din punctul de vedere al unei istorii a contingențelor artei, fie din punctul de vedere al relativității colecțiilor muzeelor sau centrelor de artă, ori putem privi arta din perspectiva dinamicii producției prezente, fără un interes al istorizării ori colecționării, ci al unor cercetări care să deconspire situații, să ancheteze evenimente, să comunice idei și stări de spirit și de fapt.

Dacă „sfârșitul artei” este identificat de diferiți autori în diferite momente ale istoriei recente, sfârșituri care ar fi produs o serie de „turnuri estetice” – generând experiențe diferite ale trăirii și gândirii asupra acestor sfârșituri –, recunoașterea „sfârșitului artei”, indiferent în ce moment al istoriei s-ar fi produs, ar presupune construirea unor teorii de acompaniament care să faciliteze evaluarea cercetării artistice în condițiile acceptării „sfârșitului artei”, fie el și incomplet, datorită failibilității tuturor teoriilor inerente asocierii limbajului cu faptele.

De pildă, evaluarea cercetării artistice în contextul discursiv al istoriei artei ar putea fi făcută din perspectiva utilizării conceptuale a două concepte cheie introduse de Reinhart Koselleck: spațiul experienței și orizontul de așteptare. Experiența este înțeleasă ca prezență a trecutului în care evenimentele au fost deja încorporate și sunt reamintite, însă care păstrează și cunoașterea unui sentiment al înstrăinării. De asemenea, în așteptare, viitorul este prezentificat fără a fi încă experimentat, însă fiind preconstituit din temeri, dorințe, griji, curiozități. În orizontul de așteptare, experiența trece printr-o multitudine de ocazii, indiferent de condițiile finale care vor contribui la producerea evenimentului. Experiențele trecutului se pot modifica odată cu trecerea timpului și nu pot influența în întregime ceea ce s-ar putea întâmpla. Așteptările nu pot fi deduse în întregime din experiențe, însă experiența poate indica o prognoză (Koselleck, 2004: 259-263). Această filosofie a relaționării spațiului experienței

cu orizontul de așteptare devine funcțională în explicarea unor proiecte de cercetare artistică, în care „cercetarea” nu presupune istorificarea experiențelor, iar „artisticul” presupune prezentificarea așteptărilor.

În ceea ce privește evaluarea cercetării artistice în contextul practicilor și producțiilor artei contemporane – unde arta nu mai depinde în înțelegerea sa de limitarea la un anumit mediu sau la un curent stilistic, ci propune o înțelegere critică și asociativă indiferent de apariția și instrumentalizarea sa publică sub formă de obiect, acțiune, imagine, discurs –, s-ar putea aduce în discuție poziția lui Henk Borgdorf care vorbește despre expunerea practicii și teoriei cercetării artistice unei tensiuni și interacțiuni inerente reflecției teoretice asupra artei (Borgdorf, 2012: 17). Potrivit lui Borgdorf, cunoașterea (profesională) tehnică aplicată în producția artistică se formează într-o acțiune convergentă a explorării experimentale și experiențiale și a instrumentalizării teoretice a cunoașterii practice. În cercetarea artistică, teoria este înțeleasă și exercitată ca o practică care poate interfera sau influența alte practici ce pot genera discursuri și produse artistice.

Ca atare, cercetarea artistică poate fi informată, deopotrivă, de cercetarea experimentală specifică empirismului-deductiv al științelor exacte, de cercetarea empiric-descriptivă a științelor sociale și de abordările cultural analitice, estetice și interpretativ critic-hermeneutice ale științelor umaniste (Borgdorf, p. 23). Experimentarea, reflecția și interpretarea devin, astfel, funcții-cheie ale angajamentului cercetării artistice.

Henk Borgdorf vede cercetarea artistică (în termenii lui Gieryn, 1983) ca o activitate de graniță (*boundary work*). Cercetarea artistică s-ar desfășura la granița dintre lumea artei și lumea academică, deoarece subiectele, problematicile și rezultatele cercetării ar fi judecate și ar avea semnificație atât în lumea artei cât și în lumea academică, spre deosebire de cercetarea academică tradițională care ar avea relevanță și ar fi validată doar în lumea comunităților universitare, deși în ultima vreme contextul justificării cercetării academice și producției cunoașterii este deopotrivă constituit în lumea academică și în lumea socială care se instituie, prin presiunile mediului de afaceri asupra mediului politic guvernamental, într-un context al aplicării rezultatelor cercetării academice.

În multe dintre cazuri, în definirea misiunii cercetării artistice se pune accent pe dezvoltarea cunoașterii prin intermediul proceselor estetice, mai curând decât prin mijlocirea modalităților de operare științifice. Acest aspect al politicii legitimărilor denotă importanța acordată esteticii nu doar din perspectiva acceptării gradului de științificitate al teoriei estetice, ci și din perspectiva încrederii în capacitatea de inovare practică a abordărilor estetice. Dacă estetica este asociată cunoașterii senzoriale, cercetarea artistică presupune generarea unei cunoașteri artistice.

Cercetarea artistică după sfârșitul artei ar presupune producerea artei utilizând practici preluate din cadre interdisciplinare științifice, din zona științelor naturale ori a științelor socio-umaniste și economice ori a științelor inginerești ori a științelor vieții, precum și expunerea publicului la produse ale practicilor artistice care transcend înțelegerea comună a discursului artei așa cum este ea transmisă cultural prin intermediul organizațiilor guvernamentale, al școlilor, al bisericii, al mass mediei, al familiei și mediului social, privilegiind o înțelegere tradiționalistă și conservatoare a artei. Deși este în mod larg acceptat faptul că trăim simultan în contemporaneitate, cu toate acestea oamenii se situează în coordonate temporale diferite, în

structuri anacronice amenajate în funcție de cunoașteri culturale diferențiate. Această stare de fapt determină susținerea unor accepțiuni diferite asupra a ceea ce este și ar trebui să fie arta, cel puțin pentru cei ce pretind să partajeze aceeași sferă publică, fără aberații cu privire la ceea ce i se cuvine cuiva mai mult și chiar mai totul. Dacă arta este încă recunoscută ca fiind ceea ce implică o experiență estetică generată de complexul redării profunzimii subiectului cultural într-o modalitate (să spunem măiestrie) care depășește capacitatea de reprezentare a celui ce nu își asumă o identitate de artist, atunci, prin apariția noilor practici ale cercetării artistice, arta ar putea fi considerată de domeniul trecutului, respectiv expusă unei expirări a valabilității prea universalizate și unei infirmări a validității prea profesionalizate a unei astfel de înțelegeri a artei.

Potrivit autorilor Marc Pachter și Charles Landry (2001: 10) noile condiții în care ar trebui să înțelegem arta zilelor noastre în mediul occidental ar fi: ascendența pieții ca arbitru al valorii și gustului și dezvoltarea industriei divertismentului; apariția unei economii bazate pe cunoaștere odată cu trecerea de la o economie industrială la un sistem de producție bazat pe informație; scăderea rolului statului și constituirea unor formațiuni politice care nu se mai integrează în sistemul dualist dreapta-stânga; creșterea importanței comunităților naționale multiculturale; schimbarea concepțiilor spațiale și temporale datorită dezvoltării noilor tehnologii; un simț general al fracturării unității corpului politic; și reconsiderarea identităților sexuale, etnice, naționale.

Este adevărat că se poate specula să se discute și în sensul unei cercetări artistice după (de)căderea artei. Insatisfacția publicului cu privire la experimentarea unor forme cotidiene ale artei în care doar semnificația metaforică sau conceptuală a obiectului banal mai poate indica valoarea artistică a trivialității a dus la o dezavuare în formă continuată a ceea ce s-a numit ca fiind artă timp de o jumătate de secol și ceva, după anii 1960.

Se poate, de asemenea, menționa că nouă turnură estetică specifică practicii cercetării artistice după „sfârșitul artei” a fost facilitată și de turnura geo-politică din 1989-1990. Anul 1989 este considerat un an cheie în istoria globalizării și e din ce în ce mai discutat ca un an de referință pentru re-scrierea istoriei artei contemporane. În acest an, în care arta ajunge să nu mai fie definită în funcție de modelul occidental dominant, are loc și turnura globală a artei odată cu organizarea expoziției *Magiciens de la terre* la Centre Pompidou în Paris, insistent citată în istoria recentă a expozițiilor iconice și în studiile culturii curatoriale.

Delimitarea tuturor acestor „turnuri” este convențională, stabilind borne istorice în funcție de care cercetătorii pot alege căile pe care ar trebui să le urmeze pentru a relata călătoriile lor impresionante sau plictisitoare într-un timp care poate schimba convingeri și credințe. Deciziile cu privire la turnurile pe care le vor lua cercetătorii le aparțin și pot influența cunoașterea și opiniile din comunitatea celor cărora li se adresează. Cercetătorii devin povestitori ai momentelor de cotitură, indiferent de caracterul relatării: literar, științific, ideologic în general.

Întorcând referința la noua turnură estetică petrecută în cadrul cercetării artistice după sfârșitul în cotidianitate al artei, unul dintre argumentele justificării acestei noi turnuri de după turnura identificată în jurul anilor 1960 constă în asocierea cercetării artistice cu producția de cunoaștere. În perioada pop, Fluxus, minimalistă și conceptualistă nu era necesar ca lucrarea de artă să aducă o nouă cunoaștere care să solicite publicului un efort cognitiv de asimilare a

unor noi informații mediate prin intermediul artei. Ceea ce diferențiază practica și producția cercetării artistice față de modalitatea în care au fost concepute și produse sau performate multe dintre lucrările de artă din anii 1960 este stabilirea compulsatorie a unei metodologii de lucru asociată dezvoltării unui subiect ce ar deveni în practica cercetării un obiect de studiu.

Un alt argument este cel al asocierii unei importante părți a teoretizării și producției cercetării artistice cu educația artistică. Se consideră că reflecția și aplicabilitatea cercetării artistice conduc la îmbunătățirea calității afective și intelectuale a producției artistice, precum și la încrederea cu care ar putea fi investită arta în raporturile sale cu statutul științelor în mediul academic. În afara acestui mediu, care influențează încă deciziile cu privire la evaluarea și întrebuintarea artei în contexte și formate ce țin de mediile sociale sau economice, cercetarea artistică joacă un rol informativ-educativ, complementar rolului dominant de divertisment-spectacol.

Această nouă turnură estetică, specifică practicilor cercetării artistice, se definește prin efectele producerii de noi cunoștințe, care ne-ar calibra situarea privată și reacția publică, precum și prin consecințele unei educații critice, realizată chiar prin mediere și ateliere de gândire și creație artistică, și care ne-ar învăța la nesfârșit să nu credem vreodată în vreun „sfârșit al artei”.

Referințe bibliografice:

- Henk Borgdorff (2012), *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press
- Susan Buck-Morss (1997), „Aesthetics after the End of Art: Aesthetics and the Body Politic”, interviu de Grant H. Kester, în *Art Journal*, primăvara, 1997
- Arthur C. Danto (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press
- Thomas F. Gieryn (1983), „Boundary Work and the Demarcation of Science from Non-Science”, *American Sociological Review*, 48: 781-95
- David Joselit (2012), *After Art*, New Jersey: Princeton University Press
- Donald Kuspit (2004), *The End of Art*, New York: Cambridge University Press
- Reinhart Koselleck (2004), *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, New York: Columbia University Press
- Marc Pachter și Charles Landry (2001), *Culture at the Crossroads: Culture and Cultural Institutions at the Beginning of the 21st Century*, Comedia Publishing
- John Roberts (2010), „Art after Deskilling”, în *Historical Materialism* 18: 77–96
- Richard Shusterman (2000), *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca: Cornell University Press