

Probleme ale artei contemporane

**Mihaela Pop**

**ANNALS of the University of Bucharest  
Philosophy Series**

Vol. LX, no. 2, 2011  
pp. 63 – 79.

**ANALELE  
UNIVERSITATII  
BUCURESTII**

## PROBLEME ALE ARTEI CONTEMPORANE

MIHAELA POP\*

### *Abstract*

This paper aims at discussing some problems of the contemporary art through some of Arthur Danto's theories. The concept of the end of art, the new way of making art, how to understand the contemporary art are some fundamental problems of nowadays art criticism. Comparisons among artistic techniques used by various avant-gardist movements, especially cubist, abstractionist and dadaist ones are intended to build a comprehensive image of the evolution in art creativity towards post-wars period represented by new contributions (Andy Warhol and Joseph Beuys). These examples prove that the contemporary art needs a more attentive interpretation and a better understanding of the material-form connection within the art work and the process of plastic creativity.

**Keywords:** art of the Avant-garde, material of art, interpretation, „end-of-art”, ready-made, installation, artistic representation, *mimesis* in art.

Arta secolului XX se caracterizează prin faptul că manifestările ei sunt aproape complet diferite de ceea ce artiștii europeni creaseră de-a lungul secolelor anterioare. Dacă avem în vedere cubismul, abstracționismul, dadaismul și surparealismul, adică mișcările avangardiste majore, putem să înțelegem rapid cât de puternică și profundă a fost desprinderea, trăită uneori mai degrabă ca o ruptură violentă de tradiția veacurilor precedente.

Pentru esteticienii și istoricii artei, creațiile artistice din primele decenii ale secolului XX păreau să demonstreze practic profeția hegeliană făcută cu aproape un veac înainte și care anunța epuizarea sau dispariția artei. Dar, a avut loc oare cu adevărat această „moarte” a artei așa cum s-au grăbit mulți să o considere? Iar acum suntem oare lipsiți de artă, ne aflăm oare într-o perioadă post-istorică în care nu mai avem nevoie de artă? Întrebări de acest fel și multe altele, adiacente, au suscitât varii răspunsuri și analize. Pentru acest articol am considerat interesant să abordăm câteva dintre ideile pe care le-a enunțat Arthur Danto cu privire la aceste probleme. Am apelat, în construcția demersului nostru, la mai multe lucrări relevante ale autorului american contemporan, în special la: *După sfârșitul artei*, *Dincolo de cutiile Brillo*, *Transfigurarea banalului*, *Dezmărginirea artei*.<sup>1</sup>

---

\* Universitatea din București

<sup>1</sup> *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, Harvard Univ. Press, 1981 (T.O.C.); *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, Princeton Univ. Press, 1997 (A.E.A.); *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986 (P.D.A.); *Beyond the*

Textele acestui gânditor abordează probleme fundamentale ale avangardelor și mai ales ale artei postbelice, în special cea americană. Prin analizele sale autorul reușește să convingă asupra faptului că problema „morții” artei este, de fapt, o problemă tratată oarecum în cheie melodramatică. Există un „după sfârșitul artei”, căci dispare un *anumit fel* de artă plastică, acela ale cărui temeuri fuseseră stabilite în Renaștere prin reactualizarea unor principii precum cel pitagoreic, al frumuseții proporțiilor. La aceste „moșteniri” greco-romane se adăuga în special metoda perspectivală care era o aplicație renașcentistă a *mimesis*-ului aristotelic.

Pentru Danto, dadaismul și în special creația lui Marcel Duchamp constituie momentul de cotitură definitivă din arta plastică. Această mișcare aduce în dezbatere probleme de filosofia artei din însuși interiorul artei. Duchamp, Picabia, Man Ray și ceilalți membri ai grupului dadaist sunt artiști, iar creațiile lor, artistice fiind, vin să problematizeze întreaga gândire artistică. Tema *ready-made*-ului, a mișcării captate de arta plastică printr-o spațio-temporalitate nouă, mutarea treptată a interesului spre procesualitatea creației, renunțarea la vechiul principiu *mimesis* dublată, ca revanșă, de includerea unei materialități concrete prin colaj și inovațiile ulterioare, preluarea unor teorii științifice din domeniul fizicii și al chimiei, introducerea în domeniul artei a unor aparate de sugestie științifică sunt doar câteva dintre explorările care vor continua să stârnească atenția artiștilor chiar și în perioada postbelică. Or, toate acestea sunt considerate de Danto ca dovezi ale unor meditații profunde, cu caracter filosofic și care provin din interiorul artei. Ele au în vedere menirea artei. Odată cu aceste abordări se încheia etapa istoricității artei în sens hegelian. Arta europeană evoluase până la acel moment printr-un parcurs în care fiecare curent, fiecare mișcare fuseseră considerate ca o etapă care adăuga un plus în evoluția spiritualității artistice. Istoricitatea artei ca istoricitate a spiritului se încheia, consideră Danto, în momentul în care arta însăși se transformă în filosofia artei. Iar acest moment începe cu marile mișcări avangardiste cubismul și abstracționismul și se afirmă vehement prin dadaism. Ca urmare, „sfârșitul artei” presupune atingerea unui sens filosofic despre propria identitate a artei, „o reflexivitate pentru sine a artei însăși”<sup>2</sup>.

Cubismul explorase, mai ales în etapa sa analitică, teoria dezvăluirii unei materialități esențiale și elementare. O făcea cu ajutorul figurilor geometrice primare, încercând să dezvăluie multitudinea fațetelor și perspectivelor din care poate fi văzut un obiect. Se sugera astfel că imaginea realității percepută de noi este doar una aparentă. Arta era chemată să exploreze, printr-o imagine multiplă, nenumăratele posibilități de apariție ale obiectului. Acesta își pierdea într-o primă fază tridimensionalitatea, pentru a o recâștiga ulterior printr-o recompunere intelectuală sugerată de multitudinea imaginilor variate și simultane oferite de deconstrucția analitică.

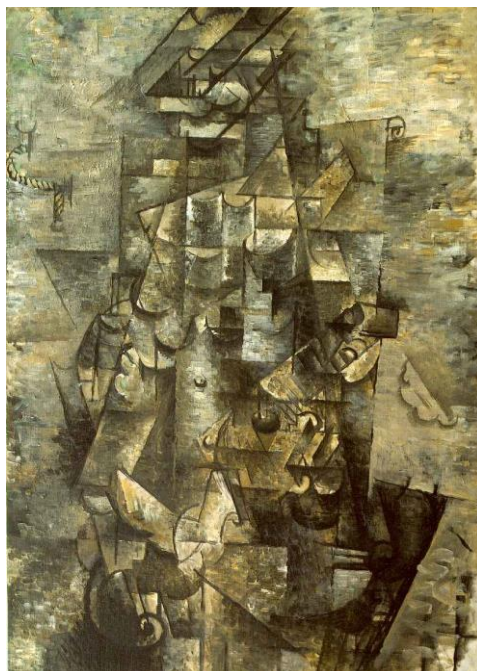
---

*Brillo Box: The visual arts in Post-Historical Perspective*, The University of California Press, 1998 (B.B.B.) *Hegel's End-of-Art Thesis*, 1999, [www.wikipedia/arthurdanto/works/20dec.2011\(H.E.A.\)](http://www.wikipedia/arthurdanto/works/20dec.2011(H.E.A.)). În paginile care urmează vom face referiri la aceste texte menționând doar inițialele titlurilor și pagina.

<sup>2</sup> A. DANTO, A.E.A., p.31.



*Fig. 1. P. PICASSO – Femeie plângând*



*Fig. 2. G. BRAQUE – Omul cu gitara*



Fig. 3. J. GRIS – *Natură moartă*

Dacă gândirea cubistă se păstra în limitele materialității, în schimb, abstracționismul lui Kandinski și Klee renunță la figurativ și tridimensionalitate. Materialul plastic (desenul și culoarea) sunt astfel eliberate de rolul lor de instrumente în recompunerea mimetică a realității, a obiectului reprezentat. Desenul este analizat în componentele lui esențiale și elementare totodată: punctul, linia și suprafața. De fapt, ținând seamă de faptul că linia și suprafața sunt rezultate cantitative dar și dinamice ale punctului, se poate spune că abstracționismul se constituie ca o dezbateră despre dinamica punctului și a culorii<sup>3</sup>.

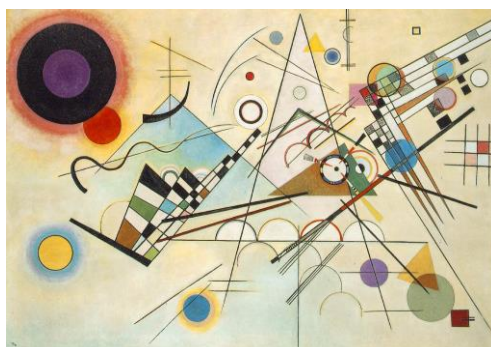
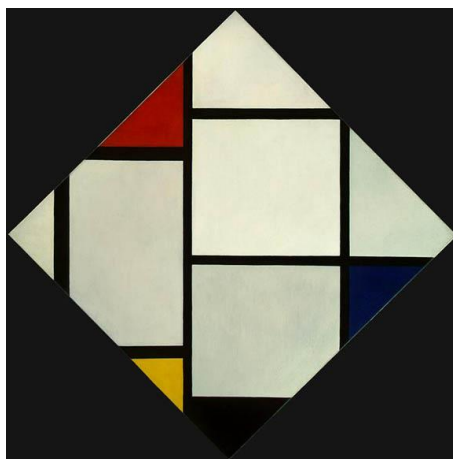


Fig. 4. W. KANDISNKY – *Compoziție VII*

---

<sup>3</sup> WASSILY KANDINSKY, *Spiritualul în artă*, București, Meridiane, 1994; *idem*, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Paris, 1991; PAUL KLEE, *La pensée créatrice. Écrits sur l'art*, Dessein et Tolra, Paris, 1973.

Fig. 5. P. MONDRIAN – *Pătrat rotit*

Se ajunge astfel la momentul purificării artei de tot ce aparținea aparenței obiectuale. Figurativul era abandonat iar punctul și culoarea erau eliberate de orice subordonare. Astfel arta devenea un „metalimbaj” spune Danto<sup>4</sup> căci materialul artistic era acum însuși subiectul abstracționismului. Or aceasta însemna că spiritul artistic (în sens hegelian) își atinsese deja momentul final, momentul conștiinței de sine. Înțelegând aceasta, dadaismul putea să afirme cu vehemență, „Arta a murit!” și să pună mustăți și barbă Giocondei în semn de revoltă categorică. Dar, ulterior, abstracțiunea a fost văzută doar ca o posibilitate de manifestare nu o necesitate exclusivă căci „lumea artei este o lume de posibilități în care nimic nu e necesar și nimic nu e obligatoriu” afirmă Danto.<sup>5</sup>

Ca urmare, în perioada post-belică teoria pluralismului artistic va dobândi tot mai multă autoritate. După anii '50 se va reveni la figurativ, rămânând active și direcțiile abstracționiste, în special în America. Danto polemizează cu Clement Greenberg, care susținuse o idee exclusivistă: „ce nu e pur nu este artă”<sup>6</sup>. O asemenea afirmație îngusta enorm posibilitățile de manifestare ale artei, permițând propriu-zis doar abstracționismului libertatea de afirmare. Danto, dimpotrivă, sensibil și la deschiderea universului artistic spre spații culturale noi, altele decât cel european sau american, a înțeles că viitorul artei se baza nu pe puritanismul abstracționist cât, mai degrabă, pe pluralismul concepțiilor artistice. De altfel, deschiderea spre alte spații culturale și, în consecință, spre alte modalități de a gândi fenomenul artistic întemeiat pe alte

<sup>4</sup> A. DANTO, *P.D.A.*, p. 23.

<sup>5</sup> A. DANTO, *B.B.B.*, p. 45.

<sup>6</sup> CLEMENT GREENBERG, „Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, 1939, [www.wikipedia/clementgreenberg/15dec.2011](http://www.wikipedia/clementgreenberg/15dec.2011).

strucuri culturale, a avut un rol semnificativ în evoluția gândirii artistice avangardiste de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Cum ar fi arătat oare lucrările lui Degas, Toulouse-Lautrec sau Van Gogh de pildă, fără contribuția artei japoneze, sau cum ar fi arătat lucrările lui Gauguin fără întâlnirea lui cu universul haitian? Dar cum ar fi arătat oare *Domnișoarele din Avignon* dacă Picasso nu ar fi fost sensibil la influența artei africane și a artei iberice populare? Sau cum ar fi arătat arta lui Brâncuși fără influența africană sau egipteană și a creației populare românești? Iar întrebări de acest fel pot să continue încă multe rânduri.

Pentru Danto, trăsătura principală a artei postbelice este „pluralismul modalităților de exprimare artistică”<sup>7</sup>. În acest caz, devine explicabilă și revenirea la figurativ, după 1950. Exemple de primă mărime sunt date de Robert Rauschenberg sau Jasper Johns.



Fig. 6. R. RAUSCHENBERG – *Monogramă*



Fig. 7. J. JOHNS

---

<sup>7</sup> A. DANTO, *A.E.A.*, p. 35.

Dar, într-o lume artistică asaltată de pluralismul manifestărilor, problema fundamentală care se cerea rezolvată era: cum putem deosebi o operă valoroasă de non-artă? Răspunsul lui Danto este: „conceptualul, nu vizualul ne poate ajuta”<sup>8</sup>. De ce? Pentru că arta postbelică a atins pragul conștiinței de sine, a reușit să ajungă la propria ei filosofie. Aceasta înseamnă că ea are alte motivații, căci s-a eliberat de restricțiile istoricității devenirii spiritului artistic. Ea e chemată să realizeze „transfigurarea banalului”. Doar că transfigurarea aceasta se poate realiza în modalități variate căci arta se instituie ca un mod individual de a gândi și rosti lumea. De fapt, chiar filosofia contemporană ne atrage atenția asupra faptului că obiectul filosofiei nu este lumea ci modul în care lumea e gândită. Altfel spus, lumea gândită și rostită *este* lumea. Or, în acest context filosofic arta nu poate rămâne complet inefabilă, ea se instituie prin analiza semantică. Deci, conceptualul primează asupra sensibilului, potrivit accepției lui Danto. Este evidentă prelungirea gândirii hegeliene și în această interpretare.

Dacă dimensiunea conținutului rămâne preponderentă, ea nu este strict și riguros determinabilă conceptual ca în filosofie. În domeniul artei funcționează, potrivit lui Danto, ceea ce Wittgenstein numise „asemănări de familie”, o anumită comunitate de idei care sunt transmise prin materialul artistic fără a ajunge la formulări conceptuale clare. Pentru a fi mai convingător, Danto analizează distincția dintre opera de artă ca obiect și alte obiecte existente în realitatea concretă. Autorul se întreabă, reluând problema omonimiei aristotelice, de ce două lucruri care se aseamănă exterior pot să se deosebească fundamental la nivel ontologic. De pildă, câteva fructe și o carafă cu apă aflate în realitatea contingentă și imaginea lor într-un tablou cu natură moartă pictat de Cézanne.



Fig. 8. P. CEZANNE – *Natură moartă*

---

<sup>8</sup> A. DANTO, *B.B.B.*, p. 89.





Fig. 9. M. DUCHAMP – *Uscător de sticle*

Răspunsul lui Danto este următorul: opera de artă are o structură intențională, căci este reprezentare *à propos* de ceva, pe când obiectul real se limitează *să fie*. Ideea este dezvoltată amplu de Heidegger în *Originea operei de artă*. Opera de artă are o componentă cu caracter reprezentational, ea trimite la ceva, are intenționalitate, tot așa cum limbajul reprezintă dar este altceva decât ceea ce reprezintă, idee pe care o semnalase deja Platon în *Cratylus*. Ca urmare, având o intenționalitate și semnificații multiple, opera necesită o activitate reflexivă profundă, o interpretare atentă și laborioasă.

### Nevoia interpretării operei de artă

Tocmai de aceea, un punct relevant în această dezbateră îl constituie *problema interpretării în artă*. Gânditorul american atrage atenția că arta nu trebuie considerată doar la nivelul sensibilului, al perceptivului sau esteticului în sensul etimologic al cuvântului<sup>9</sup>. Opera are un strat mai profund, acela care implică intenționalitatea și capacitatea de interpretare creativă. Ea se naște prin interpretare, afirmă Danto<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *aisthesis* = simțire, senzație, trăire cauzată de simțire.

<sup>10</sup> A. DANTO, *T.O.C.*, p. 47.

Această formulare ar trebui înțeleasă în două semnificații majore, în opinia noastră. Pe de o parte, este vorba de interpretarea artistului în procesul creativ. El dă expresie (formă) unor idei, gânduri. Expresia este aleasă intenționat, în funcție de necesitățile spiritului artistului însuși. Forma și materialul pentru care optează sunt ele însele rezultatul acestui proces de interpretare creativă.

Pe de altă parte, avem în vedere interpretarea operei ca proces de receptare a ei. Pentru receptor, opera se constituie tocmai în procesul receptării adică atunci când ea este *pentru noi* după afirmațiile lui Dufrenne<sup>11</sup>. Am putea spune că în acest mod, treptat, opera își completează (dezvăluie pentru receptor) semnificațiile sale, pe măsură ce receptorul însuși reușește să descopere noi valențe ale ei.

Danto insistă însă asupra primei dimensiuni a interpretării, semnalând că tocmai procesul interpretării asigură constituirea *identității artistice a operei*. Prin interpretare, artistul reușește „transfigurarea” unui material banal în unul intențional. Astfel, materialul natural devine material artistic. Nicolai Hartmann<sup>12</sup> făcuse o distincție oarecum asemănătoare între materie și material. Materia era însăși materia naturală, iar „materialul” presupunea contribuția spirituală determinată de intenționalitate.

Danto observă totodată că *identitatea operei*, constituită prin transfigurarea materialului banal, se întemeiază pe interpretare. Și aici s-ar deschide două niveluri de înțelegere în opinia noastră. La nivelul creației, autorul construiește opera potrivit unei interpretări personale, care determină ulterior o anumită direcție de abordare de către receptor. Totodată intervine ceea ce Danto numește *identificarea non-literală*, care îl ajută pe receptor să descopere valențele multiple ale operei.

Exemplul devenit deja clasic este acela al *ready-made*-ului lui Duchamp. Uscătorul de sticle este un obiect care aparține banalului cotidian. Ideea expunerii lui ca obiect de artă îi aparține lui Duchamp însuși. Ted Cohen atrage atenția tocmai asupra ideii creatoare, inventivității personale a lui Duchamp<sup>13</sup>. A aduce în spațiul artei înalte obiecte gata făcute și care aparțin cotidianului era, pentru vremea aceea, o adevărată revoluție în gândire. *Ready-made*-ul pune multiple probleme de estetică. El neagă, renunță la teoria creației unice. Obiectul prezentat nu este o creație personală, ci este un produs de serie. Să nu uităm că Heidegger semnalase și el distincția dintre obiectul artistic și celelalte lucruri. Datorită contribuției artistului, obiectul artistic dobândește un statut ontologic diferit. Prin el, artistul reușește să dezvăluie *Lumea*. Obiectele aduse de Duchamp în spațiul artei devin „obiecte-întrebare”, potrivit formulării lui Danto<sup>14</sup>, tocmai pentru că ele nu aparțin de la început acestui spațiu. Aceste obiecte ridică

---

<sup>11</sup> MIKEL DUFRENNE, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Meridiane, 1976, vol. I, p. 121.

<sup>12</sup> NICOLAI HARTMANN, *Estetica*, București, Univers, 1974, pp. 124-135.

<sup>13</sup> TED COHEN, „Notes on Metaphor”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, nr. 3, 1976, pp.249-259.

<sup>14</sup> A. DANTO, *T.O.C.*, p.64.

întrebări despre rolul artei în dezvoltarea unor teme de profunzime printre care se poate include și dimensiunea lor ontologică. De aici rezultă și sugestia că obiectul trebuie gândit odată cu opera și că opera *este prin interpretarea ei*, după cum afirmă Danto<sup>15</sup>.

Duchamp a reușit astfel să semnaleze că obiectul banal se transfigurează căci începe să semnifice axiologic generând astfel „o gândire nouă referitoare la rolul obiectelor banale”<sup>16</sup> privite în dimensiunea lor filosofică și estetică. Se extinde astfel mult aria de cuprindere a obiectelor ce pot deveni obiecte estetice și din care, până atunci, artefactele industriale nu făcuseră parte.

### Materialul operei de artă

Odată cu apariția lor în domeniul esteticii, inclusiv noțiunea *materialului din artă* își schimbă semnificația. Nu mai este vorba doar de un material brut care așteaptă prelucrarea inspirată a artistului. Materialul însuși conține în sine trăsăturile unei civilizații pregătite să se exprime. Un exemplu în acest sens este opera lui Andy Warhol, *Secera și ciocanul*.

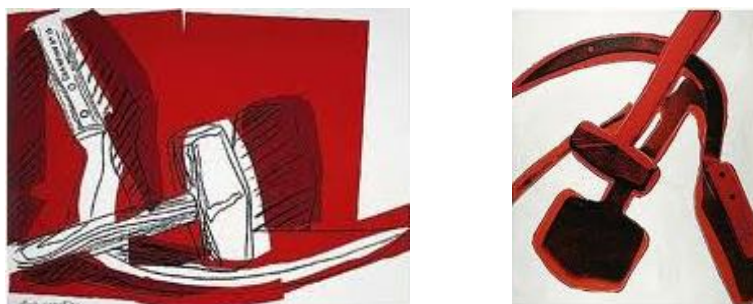


Fig. 10

În cazul acestei lucrări putem constata cum două obiecte banale sunt resemnificate. Ele au fost elemente simbolice relevante pentru regimul comunist afirmând pretinsa unitate dintre țărănime și muncitorime gândite ca forțele sociale conducătoare. În același timp, Warhol a preferat să păstreze marca firmei producătoare indicând astfel că aceste obiecte, în condiția lor concretă, sunt rezultatul unei producții industriale, realizată de o firmă capitalistă din Statele Unite. Marca firmei vorbește despre faptul că obiectul are o valoare de piață și este un produs capitalist. Danto observă că artistul a reprezentat aceste obiecte fără o strălucire specific optimistă așa cum se întâmplă în reprezentarea

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 57.

cutiilor Brillo. Strălucirea, luminozitatea cutiilor Brillo spune ceva, consideră Danto, despre magia capitalismului care reușește să facă din fiecare obiect, prin intermediul publicității, un adevărat idol sau star de cinema. Pentru Danto, este evidentă „o anumită exaltare sacramentală a realității banale” capitaliste<sup>17</sup>. Ideea reapare în reprezentarea sticlelor de Coca-Cola. Iluzia magică a conturului ferm și a formei de-a dreptul senzuale a sticlei subliniază același fenomen al sacralizării banalului.

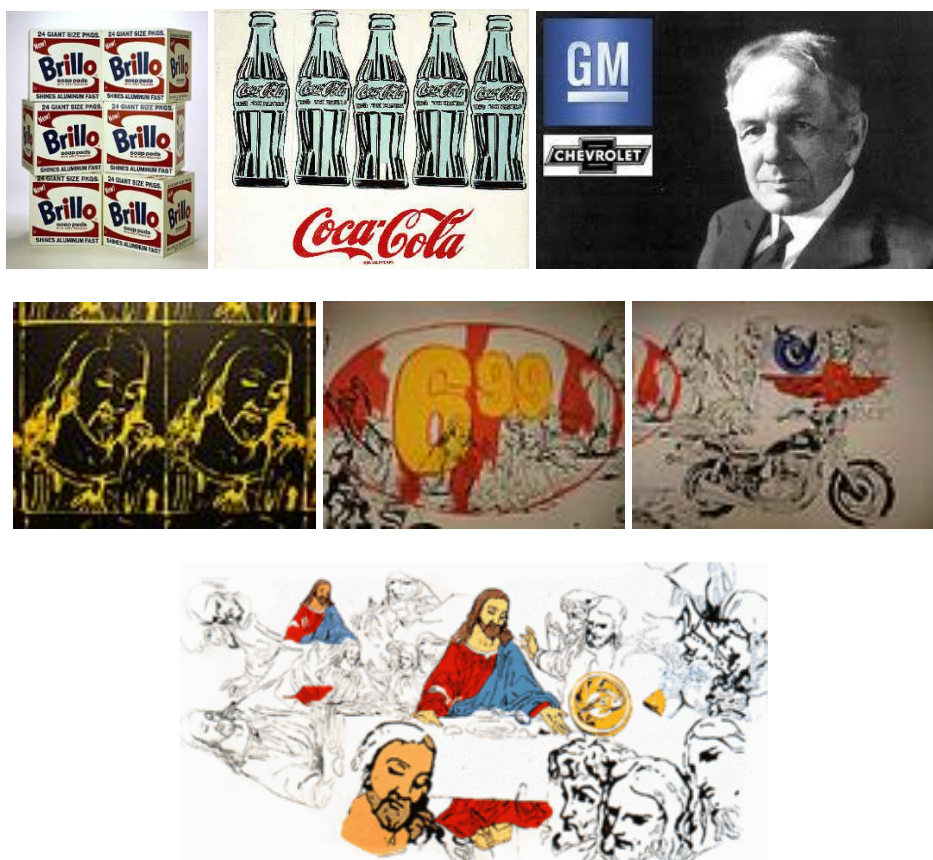


Fig. 11

Având în vedere aceste comparații, putem să înțelegem că simbolistica de sorginte comunistă era contestată prin înseși obiectele folosite ca simboluri. Evident că în acest caz interpretarea constituie dimensiunea cea mai importantă a înțelegerii operei în ansamblul ei.

<sup>17</sup> A. DANTO, *B.B.B.*, p. 73.

Dar Warhol nu se limitează la reinterpretarea temei *ready-made*. În ultima perioadă a creației, va realiza niște lucrări cu caracter religios create după modelul cărților cu desene de colorat pentru copii. Aceste lucrări pledează tot în favoarea „sacralizării cotidianului” sau a transfigurării banalului. Este vorba de lucrări precum *Cina cea de taină, Dove – Sfântul Duh* (în care este evidentă apropierea dintre Harul divin și săpunul cu marca respectivă pornind de la reclama : „Dove, curăță și purifică”). O altă lucrare, *Raphael I*, conține în colțul din stânga sus desenul unei etichete cu prețul de 6,99 dolari, aluzie directă la caracterul de *marfă* al oricărui produs capitalist.

O întrebare care se ridică în urma celor expuse ar fi următoarea: oare problema transfigurării (banalului) prin artă este specifică numai secolului XX? Răspunsul este clar: transfigurarea este specifică artei din toate timpurile. Termenul presupune, așa cum indică și structura lui semnificativă o figurare printr-un intermediar, printr-un mediu. Acesta este în primul rând gândirea creatoare a artistului, idee deja exprimată de Plotin în *Eneada V*, 8. Apoi mediul mai presupune și materialul care este *in-format* pentru a face să apară imaginea mentală.

La întrebarea suplimentară: ce este transfigurat? răspunsurile sunt diferite însă banalul, cotidianul face parte dintre temele cercetate de artă încă din antichitate, începând fie și numai cu Aristofan.

Dadaismul și continuatorii au făcut ca obiectul banal să fie adus în spațiul artei. Din punctul de vedere al concepției clasice, el a *înlocuit* opera. Reprezentanții gândirii clasice nu puteau să accepte în spațiul artei obiecte preexistente procesului creației. Or obiectul banal nu înlocuiește opera ci *este* opera în măsura în care aducerea lui în planul expoziției de artă aparține gândirii creatoare a artistului care simte astfel că pune în discuție noțiuni, concepte, teme a căror autoritate părea incontestabilă. S-ar putea spune deci, urmându-l pe Danto, că sfârșitul total al artei este departe de a se fi produs. Dimpotrivă, considerăm că prin problematizarea condiției materialului artistic, a metodelor de creație sau a accentuării rolului acțiunii creativ-artistice în defavoarea contemplării obiectului artistic finalizat, secolul XX a reactivat interesul pentru artă. Arta plastică s-a simțit eliberată de îngustările gândirii teoretice anterioare reușind astfel să exploreze noi abordări, până atunci negândite. De pildă, ideea de a face artă în care să fie implicat mediul înconjurător – fie urban, fie natural.

Sau ideea unor opere de artă în care se poate pătrunde și care oferă astfel o viziune multiplă, dinamică și din interior. Este vorba de instalații. Prin acest tip de creație artistică se renunță complet la teoria perspectivei unice, la teoria operei finite, încheiate, la ideea unice interpretări dată de titlul lucrării.

### **Câteva idei despre rolul artei în gândirea lui Joseph Beuys**

Spre exemplificare, vom aborda în rândurile care urmează cazul instalațiilor lui Joseph Beuys<sup>18</sup>. Foarte activ în anii 1960-1980, Beuys își pune acut problema

---

<sup>18</sup> JOSEPH BEUYS (1921-1986), artist german cunoscut pentru creațiile sale care se înscriu într-o arie largă de manifestări artistice contemporane: performance, instalații, grafică. Beuys a

elaborării de forme noi de modelare a vieții și de trăire a ei. Pentru aceasta, el abordează creația printr-un proces amplu de interpretare a formelor în așa numite ateliere de creație. El consideră că artistul trebuie să aibă o variată experiență a formei. De aceea, într-una din întâlnirile cu studenții și chiar cu publicul larg, folosește bețe aduse din pădure pe care le așează pe pardoseală în diverse poziții analizând efectele optice obținute dar și relațiile care se stabilesc între ele. De pildă, care dintre bețele compoziției sale sunt puse în evidență printr-o anume distribuție în spațiu sau care dintre ele pot fi eliminate fără a afecta efectul artistic al compoziției. Artistul constată astfel că o reducere la minim a cantității acestor elemente compoziționale nu atrage după sine și o golire de semnificații a compoziției. Dimpotrivă, observă că energia și forțele generate în relația dintre componente par să fie mai intense. În plus, aceste forțe nu sunt toate egale, unele părând să fie foarte active pe când altele s-ar afla mai degrabă în stare de potențialitate. De altfel Beuys admite că acest demers poate să fie considerat o aplicație a textelor lui Wassily Kandinsky și Paul Klee despre studiul formelor fundamentale și a polarității dintre ele. Ceea ce îi aparține este faptul că utilizează teorii ale celor doi artiști abstracționiști pentru crearea unor compoziții cu obiecte banale (crengi, bețe, bucăți de fier de diverse lungimi și grosimi, etc.), nu cu elemente abstracte, geometrice cum este cazul pentru cei doi abstracționiști.

### Problema modelării

Beuys este convins că arta este un domeniu care aparține vieții fiind astfel dominat de mișcare înțeleasă în toate sensurile date deja de Aristotel deci și în sensul de devenire sau de proces calitativ fie el pozitiv sau negativ, evolutiv sau distructiv. Artistul precizează că „obiectele” lui (nu le numește opere de artă) îndeamnă la transformarea semnificației noțiunii de *plastică*. Aceasta dobândește în interpretarea lui, semnificații ample. Termenul își are originea în limba greacă. *Euplastia* presupunea tocmai modelarea corectă și plăcută. Astfel noțiunea ne poate ajuta să înțelegem cum să ne modelăm ideile gândirii dar și cum să le transpunem pe acestea în cuvinte. Ar exista astfel chiar și o plastică socială prin care învățăm să modelăm lumea în care trăim. Ca urmare, plastica presupune un proces evolutiv și, cu ajutorul ei, *fiecare om poate deveni un artist*.

Trebuie totuși avut în vedere că modelarea nu e niciodată încheiată pentru că procesele care au loc sunt continue căci elementele naturii se află într-o permanentă înlănțuire de reacții chimice și fizice care modifică fără încetare materialul. Constatăm că Beuys propune o situație a artei în *lumea vie*, gândește deci arta într-un sens radical extins. Ea este privită acum din perspectivă

---

fost totodată un teoretician și un profesor preocupat să transmită celor interesați, noile concepte ale artei. Gândirea sa artistică se întemeiază pe un umanism de largă cuprindere, pe filosofie socială și antroposofie (în special aceea construită de Rudolf Steiner). Beuys dezvoltă o definiție extinsă a artei și ideea de sculptură socială. A avut un rol creativ-artistic în modelarea societății și a gândirii politice germane. Multe dintre ideile sale au fost preluate mai ales în spațiul cultural american.

antropologică și este considerată un produs al interiorității umane dotat cu intenționalitate. Or, tocmai intenționalitatea este motorul care poate să modifice forma operei. Chiar dacă opera capătă o formă finală ea este văzută doar ca un rezultat provizoriu. Dincolo de această finalizare de moment există o devenire, o dezvoltare continuă în natură. De aceea pentru Beuys, arta este *mereu pe drum către ceva*, ea nu poate conține o perfecțiune definitivă care să corespundă tuturor principiilor posibile ale spiritului universal. Se dă astfel o replică la gândirea hegeliană prin această viziune vitalistă a unei permanente deveniri. „Arta este ceva viu, este doar un impuls fragmentar”, afirmă Beuys<sup>19</sup>.

### Pompa de miere

Este vorba despre una dintre instalațiile realizate de Beuys. Ea presupune o viziune amplă asupra semnificațiilor artei. Lucrarea este plasată în mai multe spații. Într-o sală se află pompa simbolizând centrul gândirii și al cunoașterii dar și centrul vieții organice – inima. Pompa este totodată un simbol al centrului gândirii necesare muncii. Sistemul de cabluri și fire distribuite de la centru spre celelalte spații simbolizează sistemul de circulație înțeles în varii semnificații (circulația sângelui prin corp, circulația cunoașterii prin mijloacele de comunicare dar și circulația banilor din sistemul economic mondial).

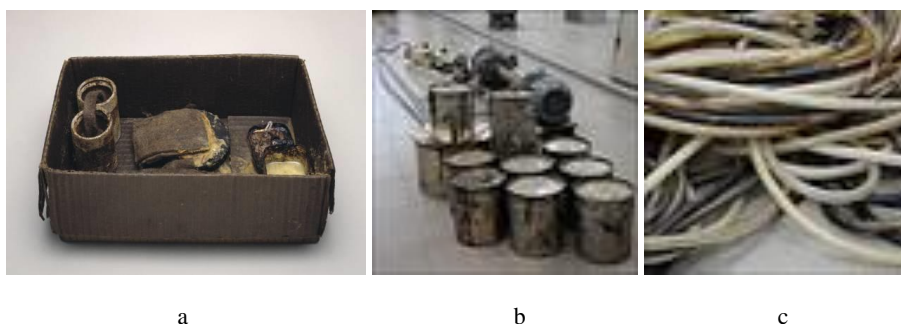


Fig. 12. J. BEUYS – Baterii și grăsime (a); Pompa de miere și motoarele (b); Sistemul de cabluri (c)

Un alt element component al instalației este grăsimea. Ea este gândită ca expresie a substanțelor producătoare de energie. Instalația mai cuprinde două motoare cuplate la un cilindru gros de cupru în care se amestecă grăsimea. Căldura produsă de cele două motoare și mișcarea de amestecare produc topirea

<sup>19</sup> HARLAN VOLKER, *Ce este arta? Discuție-atelier cu Joseph Beuys*, Cluj-Napoca, Ed. Idea Design & Print, 2003.

grăsimii. Se sugerează, pe de o parte, ideea de plasticitate, bună-modelare care este necesară producerii operei de artă și, în aceeași măsură, oricărei activități umane. Acțiunea sugerează nu numai mișcarea transformatoare dar și voința de făptuire. Lucrarea oferă astfel un posibil răspuns la întrebarea *Ce este omul?*

Se poate observa astfel că artistul caută esențialitatea în orice obiect și ansamblu pe care îl compune. Materialele banale ale cotidianului biologic sunt articulate astfel încât să constituie metafore revelatorii. Gândind în spirit vitalist, artistul ține să semnaleze necesitatea polarităților. Pe de o parte, forma obținută prin răcire, cristalizare (procese chimice, fizice) și, pe de altă parte, dinamismul transformărilor interioare. El constată că în natură „lucrurile cresc din interior”, precum fagurele de miere, cuibul păsărilor sau dezvoltarea tulpinii copacilor prin adăugarea an de an a unui strat interior. Pietrele de râu sunt modelate din exterior de curgerea apelor, tot așa cum cristalele de cuarț au o anumită dispunere ordonată rezultată în urma procesului de cristalizare.

Artistul este convins că în cazul operei de artă există o necesitate asemănătoare de înțelegere a ei din interiorul procesului de construcție-devenire a operei. Astfel, înțelegerea nu se rezumă doar la ordonarea componentelor. Ea asigură și o bună comunicare între oameni și natură. Tocmai de aceea agricultura nu ar trebui considerată doar o activitate de subordonare (civilizare) a naturii la nevoile omului; ea ar trebui înțeleasă și ca o problemă artistică. La rândul lui, artistul ar trebui să completeze mediul nu să-l polueze. Ideea este aplicată de artiștii din domeniul *land art*.

Constatăm că tema euplastiei este o temă fundamentală în gândirea lui Beuys. Sarcina ei este să asigure modelarea spirituală a artistului prin însuși procesul creației și totodată, modelarea mediului folosit. În această manieră, artistul devine un demiurg dar unul diferit de cel platonian care era un Meșteșugar al universului. Artistul, în viziunea lui Beuys, este un demiurg care se modelează pe sine odată cu modelarea operei și a mediului. Tocmai de aceea sunt folosite modalități diverse de descoperire a concretului original, primordial: desenul, construcția de obiecte, sculptura, *performance*, cunoașterea mediului înconjurător specific obiectului studiat. Problema care apare ulterior este aceea a finitudinii operei sau când știe autorul că opera este încheiată? Beuys afirmă: „judecata mea trebuie să pornească de la lucrul însuși, de la dinamica lui”<sup>20</sup>; „trebuie avut în vedere materialul și procesul cu care te confrunți”<sup>21</sup>. Ca urmare, nu autorul, ci *materialul decide* când se încheie procesul creativ. „Încerc să urmăresc ce vor de la ele și pentru ele lemnul sau piatra”<sup>22</sup>. Constatăm astfel că acest artist acordă o importanță precumpănitoare materialului utilizat. Grăsimea, mierea, lemnul, piatra, avându-și modalități specifice de manifestare, trebuie lăsate să se

---

<sup>20</sup> *Op.cit.*, p. 35.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



exprime potrivit naturii lor. În acest context, artistul observă că gândirea avangardistă a renunțat la tehnica perspectivei clasice tocmai pentru a oferi artistului posibilitatea de a descoperi *intenția* fundamentală a fiecărui material folosit. Numai astfel opera are valoare. „Masa trebuie să fie la fel de frumoasă ca un templu pentru că trebuie să fie un lucru viu. Dacă nu e bună, este ca un animal bolnav.”<sup>23</sup> Ce înseamnă că trebuie să fie bună și frumoasă? Materialul și forma trebuie să se potrivească, să fie în acord. Opera se întemeiază pe ceva atemporal, pe o valabilitate eternă. Ea trebuie să conțină mereu esențialitatea ei. Doar astfel opera poate să fie mulțumită cu ea însăși, poate să fie autosuficientă sieși, potrivit semnificației kantiene.

Așa se întâmplă în cazul templului grec, observă Beuys, dar și în cazul măslinului de lângă el, căci acordul acesta este unul în care naturalul se transfigurează în artă tot așa cum arta se oglindește (prin esențialitatea ei) în natura înconjurătoare.

Această unitate armonică nu este prezentă doar în operele antichității. Beuys consideră că sticla de Coca-Cola poate constitui un exemplu în aceeași ordine de idei pentru arta contemporană. El vede în formă, în nervurile sticlei, gâtul ei, baza solidă și elegantă totdeodată, în liniile unduitoare ale scriiturii de pe sticlă, un complex de elemente care ar putea fi considerat o metaforă a vitalității, a energiilor care urcă și coboară într-un organism viu. În aceeași măsură, mașina, „copilul favorit al omului secolului XX”<sup>24</sup>, este „cel mai șlefuit (modelat) obiect” contemporan. Dacă o idee politică ar fi la fel de mult prelucrată și rafinată și dacă ea ar reuși să devină la fel de populară precum mașina, probabil că omenirea ar cunoaște o evoluție uimitoare, consideră Beuys.

În aceeași direcție de gândire, agricultura poate fi văzută ca o problemă a artei. Ea trebuie să țină seamă de mineralele pe care plantele le extrag din sol și pe care le înmagazinează în compoziția lor. În mod similar, arta trebuie să înțeleagă spiritul materialelor folosite.

Artistul este convins că arta ar putea să contribuie la crearea unei noi culturi. El consideră că azi, semnificația libertății este distorsionată în „bun-plac”. Pentru a ajunge la adevărata libertate responsabilă se impune efortul de a înțelege semnificațiile ei. Dar gândirea liberă presupune voință și responsabilitate. Sensul libertății este crearea unei *lumi*.

Constatăm că artistul construiește un concept cuprinzător al artei. Acesta include o semnificație profundă a creativității. Sunt sesizabile idei prezente în gândirea lui Kandinsky, Klee, Malevici și Mondrian. Joseph Beuys ține să constate că arta sfârșitului de veac XX a trecut dincolo de „prag”. Înțelege prin „prag”, punctul de întâlnire și de confruntare dintre arta „clasică” anterioară și cea orientată spre prezent și viitor. Iată o viziune în care desprinderea de tradiție

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 57.

se face cu mai mult echilibru, fără abordări violente ca în cazul afirmațiilor dadaiste. Trecerea presupune un „prag” care are în vedere un concept extins al artei. Trăsătura fundamentală este și de astă dată procesul de transfigurare a banalului, menționat de Danto. Transfigurarea se petrece în primul rând la nivelul semnificațiilor. Banalul, organicul, vitalul dobândesc semnificațiile unui limbaj propriu. Sunt aduse în prim plan substanțe, elemente și constelații de forțe care modelează plastic lucrurile și fenomenele exterioare dar care modelează în același timp și gândirea artistului iar mai departe, gândirea receptorului. Astfel, „lumea se gândește pe sine, se găsește pe sine și se inventează pe sine în noi”, afirmă Beuys<sup>25</sup>. Conceptul extins al artei este văzut ca o modalitate de explicare a modelului christic. Forța christică a dăruirii de sine este considerată de Beuys ca principiu al evoluției. Christos este gândit de artist asemeni unei substanțe invizibile prezentă în fiecare colț de spațiu și în fiecare element temporal. Este o formă pur spirituală de manifestare dar omniprezentă; o formă vegetală care moare va fi reconfigurată într-o formă vie nouă, capabilă să dea, în continuare, noi forme vieții.

Într-o asemenea viziune generală se pot aplica mai ușor idei preluate din gândirea lui Kandinsky și Klee referitoare la culoare. De altfel Beuys ține să observe că preocuparea pentru rolul culorii i-a preocupat pe artiști cu mult înainte. Goethe a manifestat un interes special pentru culoare la sfârșitul secolului XVIII<sup>26</sup>. Goethe gândea culoarea independent de realitatea ei cu obiectele. Acest fapt l-a determinat să dedice un capitol întreg din lucrarea sa *Studiu asupra culorii* cercetării efectelor psiho-morale ale culorii. Kandinsky și Klee au fost, la rândul lor, preocupați de efectul culorii asupra procesului receptării.

\*

Constatăm astfel, prin aceste câteva noțiuni și teme abordate că tema *sfârșitului artei* este cu adevărat bogată în înțelesuri. Deși formularea poate părea pesimistă și distructivă, o abordare responsabilă ne arată că este vorba cel mult de sfârșitul unei anumite arte și de deschiderea unor noi modalități de interpretare a fenomenului artistic. Făcând efortul necesar de interpretare devenim conștienți de bogăția de semnificații pe care arta contemporană o dezvoltă.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>26</sup> Goethe a scris un studiu de optică în 1790 și un studiu asupra culorii în 1810.