

Lumea artei: imunitate sau responsabilitate? Problema responsabilitatii si a angajamentului în arta contemporana

This study analyzes the relevance in the art world of an ethical and juridical category as the responsibility, as well as its content and limits. The acceptance of the idea of responsibility of the artists depends on the manner in which the "art world" and its frontiers are comprehended - as an autonomous and closed realm or, on the contrary, as a space open to the public control. If the modernist logic of the autonomy had led to the emergence of an artist who claims to an immunity/ impunity based on the absolute artistic freedom, the other model of the art world implies legitimately ethical and juridical questions, as well as an active relation between the public and the forms of the contemporary art. Still, the idea of responsibility is tighten to the mode of evaluating the powers of art. As soon as the social and political utility of the art is invoked, it ceased to be not only beyond the good or evil, but also beyond desirable and undesirable, and the responsibility of the artists belongs not only to the aesthetic realm but also to the political one.

Acest eseu propune o reflectie asupra problemei responsabilitatii în câmpul artistic, sau ceea ce se mai numeste „lumea artei”. Întrebarea daca aceasta categorie de natura etico-juridica poate fi aplicata în mod legitim artistilor a devenit inevitabila în urma constatarii ca o întreaga directie a artei moderne, avangarda pur formala, s-a definit prin preocuparea intransigenta pentru autonomie si prin refuzul de a raspunde asteptarilor si judecatii publicului. În fapt, arta moderna a revendicat, înca de pe vremea lui Baudelaire, o imunitate estetica sau, cu alti termeni, o impunitate morala asociata cu pretentia sa la autonomie, la libera creatie si la critica conventiilor, si conforma cu estetica socului pe care a promovat-o.¹ Mai mult, dupa cum observa Nathalie Heinich, o buna

DAN-EUGEN RATIU

Associate Professor, Ph.D.,
Chair of Systematic Philosophy, Babes-Bolyai University, Cluj, Romania.
Author of the books:
Moartea artei? (2000),
Disputa modernism-postmodernism (2001)

parte din arta contemporana se bazeaza pe transgresiunea sistematica nu doar a criteriilor artistice, a frontierei dintre arta si non-arta, ci si a cadrelor morale si juridice, a frontierelor dintre bine si rau, legalitate si ilegalitate. Din repertoriul artei contemporane fac parte atacuri la demnitatea umana si la integritatea persoanei,² atacuri la viata privata³, atacuri la proprietate⁴ sau la adresa unor opere de arta,⁵ care sunt totodata atacuri la adresa conceptelor juridice care delimiteza frontierele dintre legal si ilegal sau, cel putin, sanctionabil. În zilele noastre, pare sa se contureze o „exceptie estetica”, în sensul ca artistii, în calitate de eroi culturali, ar merita un tratament special în fata legii.⁶ Exista numeroase exemple în acest sens, de la *bold-up*-ul simbolic al lui Pierre Pinoncelli de la banca Société Générale din Nisa în 1975, la halucinantul atac cu rachete luminoase împotriva portului militar Toulon, lansat în 1993 de Philippe Meste de la bordul unei nave-opera de arta conceputa de el însusi, faptul cel mai uimitor fiind acela ca artistul, interpelat de politie, a fost amendat pentru lipsa certificatului de înmatriculare a ambarcatiunii sale.⁷

Toate aceste fapte, rezultate ale strategiei de subversiune promovate de catre unii artisti contemporani si legate, totodata, de revendicarile lor de imunitate – în sensul literal al termenului, ca prerogativa asigurând protectie împotriva actiunilor judiciare –, ridica mai multe întrebări: este ideea de responsabilitate a artistilor doar o forma de culpabilizare, de intoleranta sau de regres la o epoca în care artistul era supus cenzurii (care înlocuieste

judecata estetica printr-o judecata etico-juridica sau politica)? Aplicarea în câmpul artistic a categoriei responsabilitati se datoreaza doar confuziei cu realitatea sau cu criteriile de valoare proprii lumii ordinare? În fine, daca acceptam ideea unei responsabilitati a artistului, se ridica întrebarea asupra continutului si limitelor sale: exista (doar) o responsabilitate morala sau (si) o responsabilitate juridica si o responsabilitate politica a artistului? Pîna unde se poate accepta extinderea „autonomiei penale” a artei, adica a statutului de exceptie care îi permite sa scape legii comune ?

Raspunsurile la aceste întrebări sunt diferite, depinzînd de maniera în care este gîndita „lumea artei” si frontierele sale: ca un domeniu închis sau, dimpotriva, ca un spatiu deschis controlului public. De asemenea, problema responsabilitatii trebuie gîndita în raport cu problema angajamentului, ceea ce deschide o dubla interogatie privitoare la raporturile dintre arta si societate: pe de o parte, la angajamentul politic si social al artistilor, iar pe de alta parte, la angajamentul societatii însasi – ca spatiu regizat/ordonat de drept si de opinia publica – fata de diversele forme de arta si de valorile pe care acestea le vehiculeaza.

1. „Lumea artei” : un spatiu închis sau un spatiu deschis controlului public ?

Frontierele actuale ale „lumii artei” au fost trasate în cursul unui proces, cel al cuceririi autonomiei artei,

care a durat mai multe secole. Aceasta cucerire se înscrie în contextul mai larg al unei specializări a activităților sociale, în funcție de propriile lor logici. Pe măsura ce tutela religioasă și dependentă față de puterile feudale au declinat, arta, ca și știința, dreptul sau morala, a căutat din ce în ce mai mult să nu se supună decât propriilor sale reguli. Un pas important în această direcție a fost făcut la sfârșitul secolului XVIII, atunci când sfera estetică a fost separată de sferele cunoașterii și moralei. În paralel, s-a produs o schimbare de stil în critica de artă și în critica literară: operele au început să fie judecate nu în numele unui gust și în conformitate cu reguli prestabilite, ci, din ce în ce mai mult, în numele criteriilor pe care ele însele le instaurează. Odată cu romantismul, revendicarea autonomiei artei a fost dublată de pretenția la suveranitate; altfel spus, artistul – sau, la rigoare, comunitatea de artiști și de critici experți – este cel care decide în privința a ceea ce aparține sferei artei. În acest fel, s-au conturat mai multe paliere ale autonomiei artei: o autonomie din punct de vedere *social* – eliberarea de sub tutela religioasă și politică, și constituirea unei sfere estetice distincte, care se supune propriilor sale reguli; o autonomie din punct de vedere *estetic*, aplicată limbajului artistic; în fine, o „*autonomie suverană*”, care, în cazul picturii, se afirmă mai întâi față de suporturile tradiționale, și se manifestă apoi ca autonomie în raport cu contextul receptării și cu mecanismul recunoașterii estetice: este vorba de apropierea elementelor realului în scopuri artistice și intervenția provocatoare în spațiul social.⁸

Logica modernistă a autonomizării artei și cucerirea de către artiști a suveranității a avut, însă, și urmări nefericite: la extrem, acestea au culminat cu iresponsabilitatea artistului rupt public. A apărut astfel un anumit tip de artist modern, indiferent la injoncțiunile moralei și nerecunoscând nici o altă jurisdicție în afara normei specifice artei sale. Odată cu avangardele, artistul a obținut o libertate aparent nelimitată, înțeleasă ca imunitate și impunitate absolute față de liberă judecată a publicului ori a criticii.⁹ Din această perspectivă, „lumea artei” apare ca un domeniu izolat, autonom în raport cu normele colective, ca un câmp închis care își elaborează el însuși normele de acceptare, de refuz sau de ieșire a artiștilor. Acesta își desfășoară în deplină libertate demersurile, dincolo de orice constrângeri ale cunoașterii sau ale acțiunii, scăpând convențiilor activității utile și ale percepției comune sau, la limită, chiar judecății estetice.¹⁰ Mai multe teorii tind să argumenteze că nu trebuie să se judece arta de pe o poziție exterioară artei, și că aceasta nu poate fi judecată decât de pe o poziție internă. În această „lume a artei” – înțeleasă ca „regat al aparentei estetice” sau al „non-realității artei” – nu există loc pentru ideea de responsabilitate morală sau juridică a artistului. Artiștii nu ar fi, prin definiție, niciodată responsabili de ceva în ceea ce fac.

Există, totuși, autori care resping ceea ce numesc „tenaceă prejudecată modernă a iresponsabilității artistului”. În lucrarea intitulată *Artistes sans art?* (1994), Jean-Philippe Domecq denunță ideea artistului de neatins sau imun ca un mit romantic și, în revansă,

atribuie unora dintre artistii contemporani o grea responsabilitate : cea a crizei creativitatii sau chiar a crizei artei în genere.¹¹ Fara a fi tot atât de categoric, Rainer Rochlitz apara, în cartea sa *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique* (1994), atât mostenirea suveranitatii moderne cât si necesitatea judecatii estetice, încercând sa reabiliteze ideea unei ratiuni sau logici estetice. Din punctul sau de vedere, autonomia artei nu înseamna reclusiune asociala, ci logica proprie, inclusiv atunci când arta intra pe un teren teoretic sau politic. Aceasta logica interna a artei ar fi totodata profana si distincta de principiul placerii, exigenta fara a pretinde însa adevarul absolut, gratuita din punctul de vedere al obligatiilor sociale si totusi susceptibila de a fi miza unor critici riguroase. În acest fel, ireductibilitatea câmpului estetic la regulile cunoasterii discursive, ale moralei, ale politicii sau ale dreptului nu echivaleaza cu izolarea absoluta a artei. Conform acestei pozitii, a afirma „autonomia” artei nu înseamna a pune în paranteza mizele extra-artistice, ci înseamna filtraj, transformare si re-evaluare a acestor mize cu ajutorul regulilor pe care artistul si le impune în mod suveran. Altfel spus, orice pretentie politica sau filosofica a artei trebuie confruntata cu exigentele mediu-ului artistic, iar Rochlitz face eforturi pentru a relegitima un ansamblu de criterii de evaluare estetica, consensuale si stabile, pentru a judeca arta contemporana.¹²

Exista si un alt model al „lumii artei”, conceputa ca un spatiu deschis aflat sub control public, model schitat de catre Yves Michaud în lucrarea *La crise de*

l'art contemporain. Utopie, démocratie, comédie (1997). Acest model ia în considerare un alt fenomen desfasurat în cursul secolului XVIII, în paralel cu autonomizarea artei, si anume formarea spatiului public si a publicului. Este vorba de aparitia unei colectivitati care are o functie totodata legislativa si judiciara, fiind depozitara ultima a unui corpus de reguli ce guverneaza seriozitatea artistica, convenientele si valoarea morala, si a carei vigilenta continua este indispensabila pentru a le întetina. De atunci, publicul intervine ca un nou factor mediator într-o relatie care, mai înainte, nu înglobase decât artistul si comanditarul¹³. Din aceasta perspectiva, lumea artei apare ca un sistem complex în care nu exista doar artistii, pe de o parte, si operele lor, pe de alta, ci si *subiecti* (actorii sociali : public, creatori, intermediari), *situatii* (un mediu de receptare constituit din institutii, din comunicare, din modalitati de apropiere si de consum, atât publice cât si private), si *obiecte* (opere, concepte ale operelor, reprezentari simbolice si valori care le sunt atasate).¹⁴

Acest model al lumii artei implica si interogatii de natura etica si juridica, precum si o relatie activa a publicului cu formele de arta. Dupa cum arata Michaud, aceasta relatie se poate manifesta la fel de bine atât pozitiv, ca aparare a unei arte pentru comunitate, atribuire de comenzi publice sau asumare comunitara a sprijinului pentru o arta etnica, cât si negativ, sub forma plîngerilor depuse în justitie de catre asociatii civice, a campaniilor de presa, a procedurilor angajate de catre autoritati judiciare sau locale. În aceste cazuri, nu este vorba de cenzura în

sens propriu, ci de un alt tip de control asupra artei – în numele unui anumit public sau al valorilor unor anumite comunitati. Spre deosebire de ceea ce se întâmpla în cazurile obisnuite de cenzura, în care puterea centrala si identificabila, politica sau religioasa, ia initiativa actiunii judiciare, în aceasta situatie cele care intervin sunt diferite categorii de public.

Pe de o parte, sunt interventile legate de exprimari artistice care transgreseaza exigentele decentei sau normele religioase, morale, civice. Spre exemplu, în Statele Unite, asociatii cetatenesti si ligi conservatoare s-au mobilizat împotriva expozitiilor Mapplethorpe (fotografii reprezentând fie acte homosexuale extreme, fie nuduri de copii) si Andres Serrano (*Piss Christ* : fotografia unui crucifix scufundat într-un lichid galben), pe care i-au acuzat de atentat la bunele moravuri, obscenitate sau sacrilegiu. Unii aparatori ai celui din urma, atasati ideii de „libertate de expresie”, s-au declarat indiferenti fata de natura lichidului în chestiune, în opinia lor fiind importanta doar calitatea plastica a culorii. A urmat o dezbatere în Congres asupra oportunitatii adaugarii unui amendament la Constitutie, care sa nu mai permita protejarea unor acte de sacrilegiu prin invocarea libertatii de expresie. În aceste cazuri de transgresiune, însasi exigenta autonomiei estetice devine problematica, si ne putem întreba, alaturi de N. Heinich, pe unde trece linia de separatie între hiper-sensibilitate si subestimare a dimensiunii erotice a imaginilor sau, mai general, între perceptia etica si perceptia estetica ? Ne aflam în fata unor obsedati sexual – progresistii, aparatori ai

libertatii de expresie artistica, care vor erotism peste tot (versiunea conservatoare), sau conservatorii, care vad erotism peste tot (versiunea progresista)? Cel mai problematic este cazul reprezentarii nuditatii infantile, resimtit de catre unii ca pedofilie, iar de catre altii ca sensibilitate fata de frumusetea pura a corpurilor copiilor.¹⁵ Trebuie adaugat ca, în Franta, dispozitiile unei legi din 1992 permit asociatiilor sa intervina ca parti civile în cazul expozitiilor cu caracter pornografic susceptibile de a pune în pericol copii.

Pe de alta parte, sunt acele cazuri în care intervin criterii – precum „corectitudinea” politica –, care nu sunt neaparat „politice”, dar care, în mod sigur, nu mai sunt nici estetice. Judecata estetica nu este nici macar înlocuita de catre o judecata etico-juridica sau politica, precum în cazurile obisnuite de cenzura, ci de catre o judecata de comunitate sau de grup ce face apel la norme ale comunitatii sau grupului ce nu mai tin în nici un fel de estetic. Spre exemplu, este cazul unei expozitii din 1995 consacrata sclavajului si intitulata *În spatele casei stapînului : peisajul cultural al plantatiei*, care a fost închisa imediat dupa deschiderea sa la Biblioteca Congresului din Washington, în urma protestelor angajatilor negrii ofensati de subiect. Într-o ordine de idei analoaga, în noiembrie 1994, în timpul unei expozitii de la Centrul Pompidou din Paris, intitulata *Hors limites*, lucrarea lui Huang Yong Ping *Le théâtre du monde*, un vivarium care trebuia sa fie plin de insecte si de reptile care s-ar fi devorat reciproc, a fost prezentat gol în urma campaniilor declansate de catre asociatii pentru protectia animalelor si de angajatii

centrului. Este vorba, în acest caz, de transgresiunea unor valori precum respectul fata de animale si compasiunea fata de suferinta lor. Aceeasi angajati protestasera, un an mai devreme, împotriva lucrării lui Bernard Bazile care prezenta trei femei nude în locul *pin-up*-urilor suprarealiste ale lui Mel Ramos.¹⁶ Transformînd acele femei în „opere de arta”, artistul specula ambiguitatea creata între frumusetea referentului si excitatia sexuala, admiratia pentru corpul feminin si focalizarea asupra unui obiect erotic, contemplatia estetica si consumul estetic. Din punct de vedere etic, interpretările au mers de la denuntarea alienării feminine, revendicata de catre artist, si exploatarea corpului feminin redus la statutul de obiect sexual, denuntata de catre unii din angajatii centrului. S-au conjugat astfel o reactie de „dreapta”, animata de apararea moralei, si o reactie de „stînga”, animata de apararea dreptului femeilor de a fi respectate ca persoane si nu tratate ca obiecte sexuale.¹⁷

Conform interpretării propuse de Michaud, este chiar inevitabil ca lumea artei – definita ca spatiu public, deci deschis – sa devina de acum înainte un spatiu de conflicte si de confruntari. Aceasta situatie este urmarea noului cadru social, cel al „democratiei radicale” (dupa formula lui Habermas), care nu mai este o democratie ideala compusa din cetateni perfecti, luminati, rationali, educati, ci o democratie adevarata si imperfecta, armonioasa si cacofonica, la care fiecare cetatean pretinde sa participe în mod deplin, oricare i-ar fi intermitentele, lacunele, imperfectiunile si erorile. Aceasta democratie radicala

este cea a opiniei publice, care intervine fara încetare în politica dar si în cultura. Ea atinge de acum înainte si arta, domeniu în care deferenta si reverenta fata de gusturile unei elite nu mai opereaza. Dupa Michaud, ne gasim într-o situatie autentica de „pluralism democratic al judecatii”, devenit astazi norma, si care cuprinde mai multe aspecte. Mai întîi, este vorba de o situatie de „non-comunicare si exterioritate”, care tine de coexistenta pacifica sau indiferenta a alegerilor culturale eterogene (exterioritatea corespunde eterogenitatii culturii contemporane si a grupurilor sociale). Pe de alta parte, exista un pluralism al confruntării, care apare acolo unde, în fata aceluiasi obiect, se întîlnesc paradigme diferite de evaluare – atunci avem de-a face cu acele „respingeri ale artei” deja evocate în legatura cu interventia comunitatilor. În fine, exista divergente de apreciere în sînul lumii artei însasi – atunci avem de-a face cu un „pluralism intern”. Nu mai exista un cadru de referinta împartasit, fiecare grup fiind, la limita, redus la propriile valori. În acest fel, esteticul dispare ca potential loc de comunitate si comunicare. Concluzia lui Michaud este aceea ca elitismul sau „turnul de fildes” (replierea, din sînul unei lumi ostile, în arta pentru arta) este una din strategiile defensive în fata descoperirii faptului ca comunitatea estetica nu este decît un mit si ca utopia artei – o utopie a comunicării si a comunitatii culturale formate în jurul operelor de arta – a luat sfîrsit. Lumea artei se descopera a fi decuplata de lumea sociala si politica, dezacordata de aceasta. Ceea ce vrea sa spuna ca nici cultura nici arta nu mai au nici cea mai mica

semnificație socială, și ca integrarea și coerența socială depind astăzi de alte mecanisme de legitimare; ca arta pentru artă nu este o artă pentru spațiul public, ci ceva cu adevărat gratuit, cu adevărat lipsit de responsabilitate și de incidență socială.¹⁸

În acest context, după cum arată Nathalie Heinich, lumea artei contemporane și-a construit mecanisme de apărare sau de imunizare făcute din ziduri și din cuvinte. Zidurile galeriei, ale muzeului sau ale centrului de artă generează sens, neutralizând evaluările non-estetice și, mai mult chiar, produc deferenta, o suspendare a opiniilor spectatorului care este ferm îndemnat să respecte operele. Cât despre cuvintele care formulează hermeneutica operelor, acestea au un dublu rol asemănător: în principiu, acela de a oferi acces la „sens”, dar și de a menține la distanță opiniile spectatorului, a-l impresiona, intimida, a-i impune respect.¹⁹ Apelul la alte criterii sau registre de evaluare – economic, funcțional, etic, civic, juridic – prin intermediul cărora spectatori își exprimă opiniile, nu este altceva decât răspunsul public la acest mecanism de apărare al lumii artei. În studiile în care a examinat câteva dintre respingerile artei contemporane, Nathalie Heinich ajunge la constatarea că evaluările în termeni de frumusețe și de calitate a sentimentului sunt puțin solicitate față de artă contemporană, despre care se admite în general că nu ține sau nu mai ține de „artele frumoase” în sens propriu. În acest caz, publicul face apel la alte registre de evaluare. Unele dintre aceste registre permit situarea diferendului pe acele terenuri în care comensurabilitatea pare mai ușor de atins:

economicul („cât costă asta”), funcționalul („la ce folosește asta”). Altele îl „moralizează”, dar cu riscul de a conduce la conflicte de evaluare tot atât de puțin decidabile: registrul eticului („este corect, este convenabil sau nu să faci asta ?”) și cel al civismului („este bine pentru comunitate ?”). Instanța juridică constituie un ultim și foarte important registru de acord sau dezacord. După cum observă Michaud, faptul că în situațiile de conflict se ajunge adesea în fața justiției, de la care se așteaptă o decizie – precum în cazul coloanelor lui Buren de la Palais Royal din 1986, sau al instalației lui Huang Yong Ping din expoziția *Hors limites* din 1994 – este foarte semnificativ. Nu doar că instanța juridică pare să poată oferi o procedură efectivă de decizie asupra operei, permițându-i sau nu să continue să existe, ci ea funcționează și ca metaforă a judecății estetice pierdute, întretinând credința că ar mai exista încă o modalitate de a transa, chiar atunci când câmpul estetic a devenit incert. Astfel, conchide ironic Michaud, dacă nu mai există critici, cel puțin rămân judecătorii. Respingerile democratice ale artei introduc, deci, o nouă dimensiune în situația artei contemporane, mergând mult mai departe decât simplul fapt de a respinge: ele deplasează cu putere valorile și criteriile de evaluare din două părți ale frontierei lumii artei, și repun sub semnul întrebării caracterul sacru al artei. De partea publicului, ele stau mărturie pentru o luare de poziție emancipată de respectul și de deferenta tradiționale. De partea lumii artei, ele clatină certitudinile, estetica fiind forțată să mărturisească

faptul ca se sprijina pe o putere, fie ea a statului, fie a unei institutii, fie a unei elite cultivate sau a maestrilor discursului.²⁰

2. Angajament si responsabilitate politica

Un alt palier al problemei responsabilitatii artistilor este cel al responsabilitatii politice: cînd înceteaza arta de a mai fi nu doar dincolo de bine si de rau, ci si dincolo de dezirabil si indezirabil? Pe scurt, responsabilitatea artistului tine de domeniul politicului din momentul în care se pune problema utilitatii politice si sociale a artei. Responsabilitatea politica este corolarul angajamentului politic al artei însasi. Acestea categorii apar odata cu paradigma avangardei istorice, care implica vointa de a actiona în mod direct asupra realitatii cu mijloacele artei, si de a înlocui opera printr-un travaliu, virtualmente politic, situat la frontiera dintre arta si viata. Tentatia de a utiliza opera de arta în scopuri politice subzista si în cazul avangardei postbelice, la miscari precum Fluxus, Arte Povera, Supports/Surfaces, etc., sau la artisti precum Hans Haacke. Iar atunci cînd arta si politica nu mai întretin o relatie de exterioritate ci arta asimileaza politicul si politicul integreaza arta, judecata nu poate decît sa se plaseze pe teren politic.

Dar ce înseamna pentru un artist a fi responsabil din punct de vedere politic ?

Raspunsurile sunt diferite, responsabilitatea politica atribuita artistilor aflîndu-se în strînsa legatura cu

evaluarea puterilor artei. La extreme se situeaza, pe de o parte, cei care afirma ca arta nu poate schimba nimic („Rien n’arrive par l’art „) sau ca nu este mijlocul cel mai potrivit pentru a revolutiona o societate, iar pe de alta parte, cei care investesc în artist/arta o mare responsabilitate – în sensul unei misiuni, al unei datorii – fie aceasta educarea umanitatii (precum Schiller în *Scrisori asupra educatiei estetice a umanitatii*, 1795) sau integrarea sociala, fie eliberarea sau schimbarea lumii prin arta (precum cei care se reclama din proiecte politice revolutionare). În acest ultim caz, reversul ideii responsabilitatii politice a artistului este cenzura sau chiar pedeapsa, care merge de la condamnarea simbolica la anihilarea artei, cum au facut-o dictaturile fasciste sau comuniste. Se poate observa ca controlul politico-estic a fost mai puternic acolo unde era împartasita ideea ca arta conteaza în realizarea utopiei sociale. În Uniunea Sovietica si în tarile comuniste, valoarea artei se cîntarea cu unitatea de masura a contributiei la revolutia proletara (de altfel, acesta este si motivul pentru care realismul socialist nu este o doctrina estetica, ci morala si politica).²¹

Un simili-control politic, care trimite la un alt gen de cenzura, de aceasta data din partea criticii de arta, a aparut atunci cînd neo-avangardele artistice de dupa al doilea razboi mondial au reluat mai vechiul proiect al interventiei pe teren social, politic si economic. În numele acelui angajament, s-a recurs la criterii extra-artistice pentru a judeca importanta si valoarea operelor de arta. Categoriile de evaluare estetice au fost puse în paranteza sau chiar eliminate si înlocuite

de criterii politice. Din perspectiva interpretării politice a operelor, arta autonomă a devenit un gen frivol, iresponsabil din punct de vedere etic. Din momentul în care teoria „politizată” a denunțat contemplarea, complezența oricărei opere auto-suficiente și acceptarea regulilor jocului „instituei arta”, pentru o parte a criticilor a crea o „opera de artă” a devenit aproape un act culpabil.²²

În schimb, alți analiști (atât conservatori cât și de stînga) care au evaluat producția artistică contemporană din perspectiva valorii sale sociale, i-au acuzat efectele sociale. Criticii de tendință conservatoare sau neo-conservatoare, precum Daniel Bell, Hilton Kramer, Arnold Gehlen, au denunțat recuperarea și comercializarea culturii moderniste, care implica pericolul transformării anarhismului într-un mod de viață. În celebra lucrare *Contradițiile culturale ale capitalismului* (1976), sociologul american Daniel Bell denunță hedonismul generalizat care guvernează sfera culturală, și care are drept primă consecință contradicția dintre normele culturii și cele ale societății. Treptat, capitalismul ajunge apoi să-și piardă etica sa în profitul hedonismului modernist care, în domeniul comportamentelor culturale, nu face decât să îl slăbească : noile stiluri de viață și valorile contra-culturii minează valorile integrării politice și culturale, și acționează de manieră subversivă asupra vieții cotidiene. Cît despre versiunea critică de stînga (Harold Rosenberg, Peter Fuller), aceasta denunță, dimpotrivă, pierderea forței de subversiune a artei de avangardă, care nu mai contribuie cu nimic la eliberare,

precum și recuperarea și comercializarea valorilor culturale desfigurate și neputincioase. Criticul de artă american Harold Rosenberg (*De-definirea artei*, 1972) subliniază și dispariția criteriului gustului, „dezestetizarea” operelor și epuizarea ideii unei culturi de opoziție sau de negație. Conform diagnosticului său, avangardismul anilor postbelici ar opera într-o „zonă demilitarizată”, aflată între fantomele avangardei, de o parte, și cultura de masă schimbătoare, pe de altă.²³

Dar una dintre cele mai necrutătoare evaluări ale responsabilității politice a artiștilor vine din partea istoricului și criticului de artă Jean Clair, în lucrarea intitulată *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison* (1997), înscrisă în polemica asupra naturii artei contemporane și a criteriilor de judecată a acesteia, deschisă de cîtva timp în Franța. În urma unor evenimente recente (expoziții și colocvii care au atras atenția asupra problemei responsabilității politice a artiștilor), Clair abordează această problemă atât în dimensiunea sa istorică, cât și în actualitatea sa. El tratează, pe de o parte, despre ambiguitățile politice ale avangardelor artistice ale secolului XX – expresionismul german, avangarda rusă, futurismul italian, modernismul arhitectural –, iar pe de altă, despre ceea ce el numește „strania impunitate” a artei moderne, care o pune la adăpost de judecata umană, impunitate legată de privilegiul acordat de mai bine de un secol avangardei, despre care se presupune că ar încarna progresul și revoluția.²⁴

Examinarea relatiilor pe care miscarile artistice de avangarda le-au întreținut cu puterea fascista si cu cea comunista, prin intermediul doctrinelor politice, doctrinelor nationalismului si teoriilor rasiale, duce la constatarea ca fiecare dintre aceste miscari s-a oferit, într-o maniera proprie, recuperarii politice sau a suscitat tentative de recuperare politica. Astfel, artistii avangardei ruse, ca Tatlin sau Rodcenko, s-au pus ei însisi în serviciul realismului socialist, devenind propagandistii planurilor cincinale si ai unor lucrari precum saparea canalelor, pe parcursul carora au murit milioane de persoane. La rândul sau, futurismul italian a acompaniat fascismul pas cu pas, aspirând sa devina arta sa oficiala: caracteristicile sale – dispretuirea cartilor si a muzeelor, a învatarii si traditiei, apelul la incendiul „purificator” si apologia tabulei rase, admiratia oarba pentru tehnologie si violenta ca „igiena a lumii” – sunt tot atâtea trasaturi totalitare. În Germania, nazismul a încercat, de la începutul celui de-al doilea deceniu pînă în anul 1937, sa atribuie expresionismului rolul unei arte nationale si revolutionare, profitînd de patosul acestuia, de angajarea sa în cautarea unei limbi originare si de pretentia sa de a exprima esenta „pura” a germanitatii.²⁵ Doar ca recuperarea expresionismului nu a mai avut loc, deoarece Hitler si Rosenberg aveau nevoie de o arta mult mai simpla si mai populara.²⁶ Aceasta observatie critica, ce apartine lui Michaud, pare sa fi fost anticipata de catre Clair, caci el ridica urmatoarea întrebare: “Faptul ca în URSS, ca si în Germania, avangarda a fost în cele din urma respinsa

de catre regimurile totalitare, si ca reprezentantii sai, dupa ce au fost curtati, au fost constrînsi sa se exileze sau au fost asasinati, este suficient pentru a o exonera de orice responsabilitate?” Iar criticul francez continua fara mila: “Exista oare o relatie intrinseca sau o comunitate de natura între avangarda si totalitarism? Are avangarda trasaturi care sa o asimileze cu regimurile cele mai violente pe care le-a cunoscut Europa si, prin urmare, departe de a servi cauza libertatii umane, s-a facut complicea demersului lor de dominare?” Fara a subscrie complet la condamnarea radicala pronuntata în aceasta privinta de catre Hans Magnus Enzensberger,²⁷ Clair considera ca responsabilitatea avangardei artistice deriva din compromisurile pe care le-a facut cu dictatura, din faptul ca – încercînd sa scape de *nomos* si de regulile care regizeaza democratia – a fost baza de încercare a intolerantei spirituale si a violentei fizice. Caci nostalgia unei lumi pre-tehnice si a unei întoarceri la origini, fascinatia arhaismului si a primitivului împartasite de avangarde, în Germania, în Italia ca si în URSS, se sprijina pe un refuz comun al economiei de piata si al democratiei parlamentare. Cu toate acestea, Clair mentine o anumita ambiguitate a raportului culpabilitate–inocenta în cazul artistilor, deoarece el se întreaba (din nou) ce fel de responsabilitate politica este, în cele din urma, cea a unui artist? În opinia sa, un angajament politic vinovat nu afecteaza marimea unui artist ca artist. Ceea ce el percepe si condamna ca injustitie este mai degraba faptul ca presupusa culpabilitate a artistilor este, de obicei, judecata cu

masuri diferite atunci când este vorba de curente populare ale realismului și când este vorba de curente elitiste ale avangardei. Astfel, el acuza faptul ca realismul a fost și rămâne stigmatizat, în timp ce curente avangadiste, deși compromise în alt mod, așa cum s-a văzut, sunt în mod automat achitate.²⁸

Cît despre dimensiunea actuala a responsabilității politice a artiștilor, se pare ca astăzi – într-o situație definită prin perimarea noțiunilor de critică și de angajament mostenite din timpul avangardelor (stare definită de Michaud ca „sfîrsit al utopiei artei”) – abordarea acestei probleme este mult mai relaxată. Atunci cînd discutăm despre valoarea artei contemporane, afirma Michaud, noi gîndim mai întîi în termeni estetici, cei ai criteriilor de judecată a operelor, ai acceptabilității estetice, și nu în termenii integrării sociale sau ai contribuției la nașterea unei noi societăți. În Franța, aceste teme au fost abordate ultima dată în anii '68. De atunci, artiștii angajați s-au dez-angajat. În anii '70 și '80 „dezvrăjirea” a cuprins lumea artei franceze, și, pe parcursul acestor două decenii, evaluarea puterilor artei a făcut obiectul unei revizuirii complete. Proiectul utopic al artei critice a apărut în mod definitiv ca idealist și condamnat atît la recuperare, cît și la neputință. Funcția socială a artiștilor și-a pierdut în mod gradual din conținut, reducîndu-se adeseori la ocuparea unui loc în tabelul ocupațiilor socio-profesionale. Chiar dacă persista încă ideea ca a fi artist implică valori de stînga, contribuția valorilor artistice propriu-zise la constientizare și emancipare apare ca fiind doar simbolică. Date fiind

vicisitudinile pe care le-a cunoscut în trecut, angajamentul nu mai este valorizat ca angajament politic, ci ca angajament social limitat, fragmentat, localizat – fie el consacrat corpului, maladiei, excluderii, identității, vsmîntului, etc. Pertinența socială generală a travaliului artistic nu mai poate fi revendicată în chip fatis, ci devine indirectă, oblică.²⁹

În aceste condiții, ne putem întreba dacă mai rămîne ceva din ideea responsabilității artiștilor, fie aceasta doar ca supunere la judecata estetică? Ce paliere de autonomie ar fi limitate de o astfel de responsabilitate? În mod sigur, nu libertatea de expresie a artiștilor – libertatea de a-și alege forma, materialele, dimensiunile, culorile, etc. ale operei sale. De acum înainte, nimeni nu mai poate să-i impună unui artist alegerile, să reproșeze unui pictor culoarea roșie a unui cer sau faptul de a prefera acțiunile tablourilor. Dar, în același timp, nu este lipsit de sens și nici injust a-i cere să-și asume responsabilitatea actelor sale, din momentul în care acestea implică și consecințe care depășesc sfera autonomizată a creației artistice. Nu putem aprecia decît ca inconsecventă și contradictorie atitudinea acelor artiști contemporani care intervin pe terenul social-politic și, totodată, se retrag sub acoperirea imunității estetice atunci cînd se pune problema răspunderii pentru actele lor. Libertatea artiștilor poate fi concepută doar ca termenul unui binom care include la fel de bine și responsabilitatea. Dacă tensiunea dintre libertatea de expresie și responsabilitate este abandonată, atunci nu mai rămîne nimic altceva decît o aspirație vidă,

imunitatea absoluta pe care o reclama unii artisti riscând sa lipseasca arta de sensul sau.

Note

1 Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997, p. 126

2 Actiunea *Kunst und Revolution* din 5 iunie 1968 condenseaza cea mai mare parte din transgresiunile tabu-urilor legate de integritatea corpului si de demnitatea umana, al caror laborator experimental a fost actionismul vienez. Pe podiumul marelui amfiteatru al universitatii din Viena, Otto Mühl flagela un masochist mascat, în timp ce Günther Brus, cântînd imnul austriac, urina în fundul gol în fata publicului. A urmat un concurs între acesta si trei asistenti dezbracati care beau bere, pentru a stabili cine urineaza cel mai departe în directia lui Mühl, în timp ce Oswald Wiener prezenta la microfon un expozeu complex asupra informaticii. În SUA, într-o actiune intitulata *220 F-Space*, artistul Chris Burden si trei acolitii au inundat o galerie, au urcat pe o scara pentru a se afla deasupra apei, unde au aruncat un fir electric de 220 volti, ramînînd acolo mai multe ore.

3 Artista Sophie Calle a publicat fotografii ale unor camere de hotel ocupate, unde a patruns dîndu-se drept camerista (*L'Hôtel*), si ale unui necunoscut urmarit clandestin timp de mai multe zile (*Suite vénitienne*, 1982).

4 În 1996, tînarul artist Hervé Paraponaris a utilizat furtul ca materie a operei de arta, expunînd la Muzeul de arta din Marsilia diferite obiecte furate, sub titlul voit provocator *Tout ce que je vous ai volé*. Proprietarii lor au fost invitati sa descopere opera si, daca doresc, sa-si recupereze bunurile.

5 Cele mai triste exemple de "vandalism" sunt cele ale unui tînar artist moscovit, Alexandre Brenner, care a deteriorat o pînza de-a lui Malevici (petrecînd apoi cîtva timp în

închisoare pentru acest fapt), si al veteranului Pierre Pinoncelli, care, în 24 august 1993, a urinat în faimoasa *Fontaine* a lui Duchamp la Carré d'art din Nîmes, pe care apoi, într-un act "ar-tistic" înscris în suita actiunilor si *happening*-urilor sale, a si deteriorat-o cu lovituri de ciocan. Chiar daca Pinoncelli a declarat ca, în acest fel, "a prelungit provocarea lui Duchamp", urmarind sa denunte institutionalizarea artei si derivatele sistemului social, el a fost condamnat, în 1999, la plata unei amenzi de 300.000 de franci. Cf. *Beaux Arts*, no. 176, janvier 1999, p. 7

6 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions du Minuit, Paris, 1998, pp. 158-159, 162-163, 166-167 ; N.Heinich, "Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain", in : *Le débat* no. 104/1999, p.110

7 Nicolas Bourriaud, "La provocation dans l'art contemporain", in : *Beaux Arts*, no.182, juillet 1999, p. 72

8 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 31-38, 84-85

9 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Ed. du Seuil, 1992, Thierry de Duve, *Essais datés 1. 1974-1986*, Editions de la Différence, 1987, cf. R. Rochlitz, *Subvention et subversion*, pp. 38-43

10 Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, pp. 111-112, 164-165

11 Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?*, Paris, Editions Esprit, 1994, capitolul "De la vulgate en milieu d'art", pp. 107-108

12 R. Rochlitz, *Subvention et subversion*, pp. 43-44, 49, 77-78, 226-227

13 Thomas E. Crow, *Painting and public life in XVIIIth Century*, 1985

14 Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, pp. 133-134, 228-231

15 N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, pp. 147-148, 154

16 Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, pp. 124-128

17 N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, pp. 155-156
18 Y. Michaud, *Op.cit.*, pp. 128-130, 159-161, 223-225, 245-250, 262-263

19 N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Troisième partie : "Integrations. Les murs et les mots"

20 Y. Michaud, *Op.cit.*, pp. 162-166

21 Y. Michaud, *Op.cit.*, pp. 106-107

22 R. Rochlitz, *Subvention et subversion*, pp. 55-61, 195.

Rochlitz, adept al distincției între principiile estetice și principiile politice, respinge acest punct de vedere. După el, pentru a face cunoscute opinii politice și pentru a acționa în mod politic, există alte mijloace decât cele împrumutate din arsenalul artistic. În sine, politica nu are nimic estetic. Nu există obligație morală inerentă practicilor artistice, consistând în a trebui să pună în evidență mizele politice. Trebuie deci să ne întrebăm dacă arta este mijlocul potrivit pentru a transmite "mesaje" politice, și trebuie bine precizat în ce măsură aceasta practică, de acum înainte "politică", mai ține de "arta". Sensul operelor de artă nu se reduce la funcția ideologică pe care ele o pot îndeplini în funcție de contextul socio-politic în care ele intervin, este ireductibil la o luare de poziție politică. Vezi *op.cit.*, pp. 191-197, 200-205, 220

23 Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, Paris, 1979, Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992. Vezi și Y. Michaud, *Op.cit.*, pp. 112-121

24 Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997, pp.13-20

25 J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, chapitre 2 "Le cheval et la rune (L'avant-guerre)", pp. 31-69

26 Y. Michaud, in *Le débat*, no. 98/1998 : "La guerre de l'art. Regards croisés", pp. 21-22

27 "Fericit cel care se poate persuadea că cultura ar putea vaccina o societate împotriva violenței. Dinainte de zorii secolului XX, artiști, scriitori și teoreticieni ai modernității au demonstrat contrariul. Predilecția lor pentru crime, pentru outsider-ul satanic, pentru distrugerea civilizației, este notorie. De la Paris la Sankt-Petersburg, inteligenția *fin de siècle* a flirtat cu teroarea. Primii expresioniști doreau războiul din tot sufletul, ca și futuristii [...] În țările mari, cultul violenței și "nostalgia țării", în favoarea industrializării și a culturii maselor, au devenit parte integrantă din patrimoniu. Noțiunea de avangardă a luat de atunci un sens nefericit pe care primii adepți nu și l-au imaginat niciodată..." Hans Magnus Enzensberger, "Culture de haine, médias en transes", in : *Vues sur la guerre civile* (1995), cf. J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, pp. 18-19

28 J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, pp. 59, 61-63, 66-68

29 Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, pp. 106, 156-157, 169