

## Conferința națională *Estetică și Teorii ale Artelor (ETA)*, a patra ediție, 11-12 Septembrie 2015

Departamentul de Filosofie & Centrul de Filosofie Aplicată, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca  
Str. M. Kogălniceanu nr.1, et.1, Sala 131 (Laboratorul de Analiză a Practicilor Culturale)

Organizator: Prof. Dr. Dan Eugen Rațiu, Proiect PNII-ID-PCE-2011-3-1010

### REZUMATE / ABSTRACTS

**Asist. Dr. Horea Avram**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune,  
Departamentul de Cinematografie și Media:

*Spectatorul absent sau despre estetica plictiseală în arta video recentă*

În această prezentare voi discuta modul în care practica artistică și expozițională a artei video recente afectează în egală măsură participarea corporală a spectatorului și modul de producere a cunoașterii artistice. Voi analiza această problematică în cadrul a ceea ce numesc „turnura absenței în arta video,” absență definită de o ineluctabilă plictiseală. Starea de plictiseală care caracterizează arta video recentă este evidentă în trei aspecte: conținutul (narațiunea este de cele mai multe ori un discurs plat, absent și dezangajant), expresia vizuală (imaginile sunt previzibile, lipsite de imaginație și articulate în idiomul celor mai banale reportaje TV, telenovele sau filme de serie B) și – ceea ce reprezintă preocuparea mea aici – prezentarea în galerie (lucrările sunt prezentate sub forma unor proiecții frontale, unidirecționale într-un spațiu întunecat de tip „cinematic”).

Argumentul meu este că, aflat în fața acestui autosuficient spectacol pe ecran, spectatorul este pur și simplu ignorat. Spectatorul devine dintr-o prezență angajată un privitor pasiv și autonom pierdut în întuneric. Acest tip de lucrări video se adresează oricui, fără preocupare pentru destinația mesajului: artiștii nu anticipează o posibilă interacțiune cu lucrarea. Tocmai de aceea cu greu putem vorbi de o provocare estetică, de interacțiune socială sau dialog politic.

Acest format de expunere care lasă privitorul absent nu doar acceptă ci reafirmă constrângerile fizice și ideologice ale spațiului tradițional al galeriei, însă de astă dată transformându-l într-o „sală de cinema caracterizată de rigiditatea interfeței sale” (Lev Manovich). Prin urmare, tensiunile existente între, pe de o parte, proximitate și materialitate (reprezentate de corpul spectatorilor și de obiectele prezente în spațiul galeriei) și, pe de altă parte, imaginea distantă și dematerializată (a proiecției video în spațiul întunecat) rămân nu doar nerezolvate, ci, mai mult, adâncite de experiența spectatorială a lucrărilor acestor video-uri plicticoase. Artiștii discutați sunt: Eija-Liisa Ahtila, Fiona Tan, Isaac Julien, Phil Collins, Anri Sala.

\*\*\*

**Prof. Dr. Ruxandra Demetrescu**, Universitatea Națională de Arte, București:

*„The Turns of Art History” – sau despre mutațiile contemporane ale discursului despre imagine*

Ultimul sfert de veac a fost marcat de o serie de mutații (*turns, Wenden*) – *imagic turn*, 1991 (Ferdinand Fellman); *pictorial turn*, 1992 (W.J.T. Mitchell); *visualistic turn*, 1993 (Klaus Sachs-Hombach); *iconic turn*, 1994 (Gottfried Boehm), pentru a numi doar o parte dintre ele – în interiorul cărora se opera un efort de cuprindere/redefinire metodologică a domeniului vizual și de lărgire a sferei teoriilor despre imagine. Aceste *turn*-uri au avut loc într-un moment de dezvoltare accelerată a mediilor proprii imaginii, de la televiziune la mediul digital. Dacă Peter Weibel vorbea în 2012 despre un nou tip de capacitate a artei de a produce cunoaștere, în reîntâlnirea sa cu știința și noile tehnologii (în principal de comunicare), ca parte definitorie a unui *performative turn*, în 2014 el anunță un nou *turn*, noetic [*noetische Wende*] în cadrul căruia arta se întoarce la *techné*. Ceea ce înseamnă, în cuvintele lui Weibel, că „limitele instrumentelor mele reprezintă limitele [*cunoașterii mele a*] lumii”. Horst Bredekamp ne avertiza încă din 2002: „probabil că nu există un al doilea termen care să conțină, atât de manifest, neînțelegerea fundamentală, precum

formula(rea) depreciativă ca imaginile ar fi ilustrații. Haideți să combatem, împreună, acest termen dezarmant [*Entschärfungsbegriff*] – ‘ilustrație’ – oriunde îl întâlnim.”

Arta, ca un catalizator al efortului de a „ține pasul” cu lumea și de a contribui activ la modelarea ei, nu ar putea, așadar, să îndeplinească acest rol decât deschizându-și orizonturile către și apropiindu-și (nu mimând!) instrumentarul științelor naturii sau științelor exacte. Însă ce statut au practicile care „cad în capcana” tehnologiei și cărora li se *lasă* locul – conceptual, datorită viziunii lui Weibel – de a funcționa ca *simple* ilustrații? Nu cumva ne aflăm în pericolul de a redeschide clivajul dintre *marea artă* și *imagine*, adoptând o perspectivă care nu ar mai lua în calcul o sumă de manifestări vizuale care – că ne place sau nu – conturează contemporaneitatea? Vom fi, oare, martorii unui *turn* sau ai unui *return*?

\*\*\*

**Lector Dr. Cătălin Gheorghe**, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, Vector Studio:

*Lucruri și acțiuni. Lumea experienței estetice văzută prin filosofia realismului speculativ și teoria politică*

Într-o postmodernitate perpetuă, două dintre direcțiile actuale de explorare a lumii esteticii par să fi motivat mai convingător creativitatea artistică și curatorială: pe de o parte efervescența realismului speculativ și materialist aplicat în reflecția asupra obiectelor de artă, iar pe de altă parte impetuoșitatea idealismului constructiv social și politic al lumii vieții constituită din transformările produse de acțiunile artei. Ambele câmpuri ale cunoașterii estetice sunt configurate pe baza unor abstracțiuni și practici procesuale care produc materie, imagine și discurs. În această situație, accentul cade pe funcționalismul epistemic și emancipativ al esteticii ca mod de gândire asupra experiențelor generate de procesele și produsele artistice contemporane.

Dacă în primul caz, structurarea experienței în funcție de diferitele regimuri ale materialității pune în evidență susceptibilitatea cu privire la co-relaționalitatea dintre lucruri și oameni din perspectiva facilitării cunoașterii și provocarea creativității, în al doilea caz structurarea esteticului ca act de forță politică este pusă în discuție din perspectiva relației sale cu subiectivarea în condițiile în care o imagine „lucrează” în complicitate cu structurile de putere.

Dacă utilizarea teoriilor realismului speculativ în construirea discursurilor de prezentare a lucrărilor de artă ca rezultate ale cercetării sau a expozițiilor ca lucrări de artă a făcut posibilă o nouă „artă după filosofie”, discuțiile recente despre relația dintre estetică și politică depășesc interesele utilizării esteticii pentru a atinge scopuri politice generale precum și pe cele ale estetizării politicii. Aceste direcții ale reflecției estetice contemporane, în care se pune accent pe calitatea relaționalității, readuc în atenție problematica subiectului uman, fie că este văzut ca topică a discuțiilor, fie că este înțeles ca ființă autonomă într-un paradoxal cadru al libertăților morale de decizie.

Între lucruri și acțiuni, subiectul trăiește într-o stare estetică, însă nu în cele mai multe cazuri direct auto-determinativă. Privirea umană creează lumi, precum lumea lucrurilor sau lumea acțiunilor, indiferent dacă unele lucruri nu sunt create de un subiect, iar unele acțiunile nu sunt efectuate printr-un act de voință umană. Lumea materială și organică a lucrurilor este gândită în filosofia orientată-către-obiect, în vreme ce lumea morală și economizată a acțiunilor se constituie prin teoria politică. Ambele tipuri de lumi se resimt din perspectiva unei lumi a experiențelor estetice care se încrucișează și se suprapun reciproc.

\*\*\*

**Dr. Cristian Hainic**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Departamentul de Filosofie:

*O problemă de contextualism ontologic în experiența estetică cotidiană\**

Noțiunea de experiență estetică stă indiscutabil la baza esteticii vieții cotidiene ca mișcare filosofică. Cu toate acestea, aspectul unitar al experienței estetice, așa cum a fost el prezentat de Dewey (situațiile cotidiene formează experiențe estetice numai dacă sunt complete, într-un sens senzorial și cognitiv) a fost foarte criticat în alte lucrări importante din mișcare. În acestea din urmă, experiența estetică unitară este privită ca un stindard al esteticii tradiționale, în care obiectul artistic face discrepanță față de cotidian. Irvin, Melchionne și Saito au deplasat, așadar, interesul esteticii cotidianului către experiența fragmentară,

argumentând că estetica deweyană a cotidianului izolează experiențele complete de fluxul cotidianității, astfel încât estetica rezultată nu este într-atât de „cotidiană” precum ar vrea să pară. Scopul lucrării de față este atenuarea conflictului complet / fragmentar în dezbaterea privind experiența estetică. Contribuția mea constă în aplicarea contextualismului ontologic la obiectele și evenimentele cotidiene. Avantajul acestei abordări este că privește obiectele cotidiene ca entități sociale și indexate temporal, adică entități care corespund specificului unui grup dat într-o anumită perioadă de timp. Criteriile folosite pentru a stabili dacă un obiect este o instanțiere a experienței estetice ar permite, așadar, atât trăsături fragmentare cât și unitare, în funcție de poziționarea noastră în raport cu grupul în cauză.

Cuvinte-cheie: experiență, estetica cotidianului, contextualism ontologic

*\*Această lucrare a fost elaborată cu sprijinul unui grant al Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică din România, CNCS – UEFISCDI, proiect nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-1010.*

\*\*\*

**Lector. Dr. Cristian Iftode**, Universitatea din București, Facultatea de Filosofie:

*Kant despre artele frumoase: o reconstrucție*

În intervenția mea, îmi propun să ofer o reconstrucție conceptuală ce organizează într-o succesiune de formule definiționale considerațiile lui Kant despre artele frumoase. Voi susține, pe baza textului *Criticii facultății de judecare* (mai exact, §43 - §51), că, reorganizând într-o succesiune diferită de cea din text aceste considerații, putem coborî, în trepte, de la înțelegerea pretins tradițională (de fapt, în multe privințe, anacronică) a artei frumoase ca (1) reprezentare (*Vorstellung*) a unor obiecte, aspecte, acțiuni, având drept finalitate plăcerea (§44; §48), către (2) artă ca întruchipare (*Darstellung*) a unui concept, prin care acesta este comunicabil universal (§48) (regăsind aici funcția primordial simbolică a artei, de comunicare și întâlnire, nu doar de experiență având drept miză suscitarea unui tip de plăcere numită „estetică”), la (3) artă ca *expresie* a ideilor estetice (§49; §51) și, de aici, spre binecunoscuta definiție kantiană a (4) artei frumoase ca artă a *geniului* (§45 - §47). Voi argumenta că această turnură implică, de fapt, replasarea artelor „frumoase” în orizontul grecesc al „imitației naturii”, modul inițial de a concepe creativitatea ca adevărire și prezentificare a naturii, nu ca produs original al *unui* geniu excentric!

\*\*\*

**Prof. Dr. Dalia Judovitz**, French and Italian Department, Emory University, Atlanta GA, USA:

*Duchamp's Ready-mades: Beyond the Dialectics of Art and Anti-Art*

Robert Smithson described Marcel Duchamp as a “spiritualist of Woolworth,” since “he is just using manufactured goods, transforming them into gold and mystifying them.” Smithson considered Duchamp’s ready-mades as interventions that implied the sanctification of “alienated” objects by turning them into “relics” of our postindustrial society. He regarded them as attempts to transcend the processes of production by rendering the artist akin to a priest or alchemist of sorts. The problem for Smithson, as for later critics such as Peter Bürger, is the supposed abandonment of the work process, that is, of notions of manufacture and labor associated with the creation of works of art. Starting with an examination of questions of use and exchange value, this essay will inquire into Duchamp’s play on the simulacral nature of the commodity in order to explore its erosion and ultimate demystification of the idea of art. Rather than succumbing to the lure of the commodity as relic, this essay will show that Duchamp strategically appropriated manufactured objects and redeployed them as visual and verbal machines in order to challenge the definition of art. The readymade brings art face to face with the commodity, as if in a mirror, a confrontation that is not resolved by simply privileging anti-art over art. Rather than reinforce through negation the idea of art, Duchamp brings art and anti-art into conjunction in a strategic coupling whose terms swing back and forth like a glass pane around a hinge. Escaping the logic of dialectics, his conceptual gambit/device demonstrates the impossibility of defining art by arresting its meanings.

\*\*\*

**Lector Dr. Ștefan Maftei**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Departamentul de Filosofie:  
*Estetica cotidiană, estetica mediului înconjurător, protestul ecologist: un exemplu de analiză a ‘situațiilor sociale estetice’\**

Studiul de față are mai multe obiective. Primul, de a evidenția legăturile dintre teoriile esteticii mediului înconjurător și cele ale esteticii cotidiene. Punctul de plecare e cel ce arată că teoriile esteticii mediului înconjurător și cele ale esteticii cotidiene (cu referire în special la John Dewey și școala sa) au un punct comun, paradigma ‘ecologică’ (Berleant, McDermott), specifică naturalismului. Al doilea obiectiv vizează implicațiile sociale și estetice ale esteticii mediului înconjurător în relație cu estetica cotidiană, în sensul dezvoltării unui naturalism ‘pragmatist’ (Dewey) ce vede experiența estetică într-un context al experienței umane intersubiective, cu implicații sociale. Al treilea obiectiv este de a analiza relația dintre estetica cotidiană și estetica mediului înconjurător în cazul teoriei ‘situațiilor sociale estetice’ a lui Arnold Berleant. Concluzia pe care studiul caută să o atingă este că modelul lui Berleant poate fi aplicat situațiilor sociale ce implică activități environmentaliste, studiul nostru luând ca exemplu protestul ecologist.

*\*Această lucrare a fost elaborată cu sprijinul unui grant al Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică din România, CNCS – UEFISCDI, proiect nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-1010.*

\*\*\*

**Dr. Cristina Moraru**, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași:  
*Termeni critici pentru teoria critică – extinderea unei cercetări*

Teoria Critică – deși presupune diverse problematizări specifice perioadelor istorice distincte în care s-a concretizat atât ca abordare filosofică care se extinde către etică, filosofia istoriei și filosofie politică, cât și ca investigare critico-socială care se extinde către o cercetare empirico-socială, interdisciplinară, suținând atât universalitatea și normativitatea (specifică tradiției filosofice) cât și empiricalitatea și interpretativitatea (specifică științelor sociale) și constituindu-se polivalent între structură și agenție, regularitate și normativitate –, este abordată preponderent în înțelesul ei restrâns – al școlii de la Frankfurt –, conturat de multiple generații de filosofi și teoreticieni germani – de la Max Horkheimer, Theodor W. Adorno și Herbert Marcuse la Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer și Walter Benjamin.

În încercarea de a diferenția „teoria tradițională” de Teoria Critică\*, primii teoreticieni ai școlii de la Frankfurt au identificat trei criterii de conformabilitate a teoriei critice: normativitatea, practicalitatea și explicativitatea. În acest sens, teoria critică trebuia să explice problemele realității sociale actuale – urmărind normele riguroase ale criticismului și pretențiile normative ale adevărului –, și să identifice posibile agenții de reabilitare – asigurând obiectivele realizabile, atât practice cât și explicatorii, ale transformării sociale. Astfel, obiectivele practice, precum identificarea și depășirea circumstanțelor dominației și opresiunii care limitează libertatea umană erau însoțite de obiective explicatorii, operabile exclusiv în urma unei cercetării interdisciplinare care ar include atât perspective psihologice, culturale și sociale cât și forme instituționale de legitimare și dominare.

În această paradigmă s-a dezvoltat înțelesul extins al teoriei critice, dat fiind că orice abordare filosofică sau sociologică – incluzând teoriile psihanalitice, postcolonialiste, feministe, neo-marxiste și post-marxiste –, având obiective similare, sau fiind asociată unei mișcări sociale care atestă, deneagă și contestă forme ale dominației în societățile moderne, poate fi denumită teorie critică. Altfel spus, atât în sensul ei restrâns cât și în înțelesul extins, teoria critică asigură fundamentele normative și descriptive ale unor posibile investigații filosofice sau sociale, realizate în vederea potențării libertății și a discreditării puterilor disciplinare. Această cercetare urmărește înțelesul extins al teoriei critice, încercând o incursiune critică asupra termenilor tehnici cu care operează teoriile critice.

\*Atunci când este folosită cu majuscule, noțiunea de Teoria Critică se referă în exclusivitate la Școala de la Frankfurt, în timp ce toate celelalte înțelesuri ale noțiunii – în sensul său extins –, folosesc termenul fără majuscule, chiar și atunci când se referă la o anumită teorie critică dezvoltată de unul dintre descendenții, sau teoreticienii afiliați, școlii de la Frankfurt.

\*\*\*

**Conf. Dr. Cristian Nae**, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași:  
*Excesele iconologiei. Reconfigurări ale istorie artei ca exercițiu hermeneutic*

Odată cu dominația exercitată de teoria critică în calitate de model al analizelor vizuale asumate de istoria artei, metoda iconografică elaborată de Erwin Panofsky a intrat în impas. În mod paradoxal, ea a suferit atacurile combinate ale post-structuralismului și unei forme revizuite de lectură care utilizează psihanaliza culturii, potrivit căreia activitatea interpretativă a istoricului de artă nu constă în reconstrucția rațională a sensului unei imagini (prin intermediul unui studiu al convențiilor reprezentării artistice), având drept scop ultim tratarea imaginii ca efigie a unei culturi determinate spațio-temporal, ci mai curând în proiecția unei dorințe (infinite) de cunoaștere, în asumarea unei absențe constitutive și incapacității interpretării de a fixa atât contextul cât și termenii necesari unei traduceri fără rest a imaginii în text. Problema fundamentală care se ridică istoriei artei ca disciplină privește, așadar, la un nivel elementar, relația dintre propria sa activitate textuală, constând în principal în descrierea și interpretarea unor artefacte culturale, și imaginile (sau obiectele) pe care le are în custodie, iar, la un alt nivel, între practicile sale discursive (cuprinzând selectarea, clasificarea, ordonarea spațio-temporală, medierea și evaluarea obiectelor cu care operează) și cultura materială cu care intră în contact. Potrivit lui Frederic Jameson această tensiune între privilegierea descrierii obiectelor supuse analizei și examinarea rolului subiectivității în scrierea istoriei artei poate fi descrisă drept o dialectică perenă între analiza obiectelor și cea a conceptelor prin intermediul căreia le descriem (Jameson, *The Political Unconscious*).

Prezentarea de față își propune să instanțeze câteva dintre criticile aduse de autori precum Norman Bryson, Kaja Silverman, Mieke Bal, Michael Ann Holly, Kieth Moxey și Georges Didi-Huberman descrierii istoriei artei drept o antrepriză menită să reconstruiască rațional dinamica de ordin cultural a unor epoci trecute, să restabilească contextul inițial al producției și receptării unei imagini și să le explice pe cele din urmă în termenii adecvați respectivului context. În cadrul acestor critici, este chestionată încrederea în capacitatea limbajului de a oferi un acces direct și complet la sensurile primare ale operei de artă, sau cel puțin de a face posibilă reconstrucția sa culturală prin intermediul vestigiilor care ne permit medierea sa – în termenii lui Jacques Derrida, logocentrismul inerent acestei descrieri a sarcinii istoriei artei.

\*\*\*

**Lector Dr. Raluca Oancea**, Universitatea Națională de Arte București, Departamentul Foto Video și  
Procesare computerizată, Departamentul Teorie, Cercetare și Educație prin arte vizuale:  
*Imaginea tehnică – artă, metafizică sau loisir?*

Lucrarea își propune să investigheze valențele estetice și metafizice ale imaginii tehnice, imagine a cărei interpretare a fost deseori redusă la o trivială formă de mimesis, simulacru ori simplă copie decăzută ontologic a lumii sensibile. Astfel la începutul secolului XX fotografia și filmul, neasimilate complet de către paradigma artei, erau încă condamnate ca media destinate documentarismului mecanic, simplei inventarieri și fabricări de tipologii sau *loisir*-ului, incapabile de a trece dincolo de perimetrul *studium*-ului barthian ori al *agreabilului* kantian. Asociate cu democratizarea, cu nevoia maselor de exprimare ori de aducere mai aproape a lumii, a lucrurilor (inclusiv a obiectului artistic), ele căpătau cel mult valoare politică. În mod surprinzător chiar astăzi, când importante instituții artistice și specialiști ai lumii derulează programe de promovare și lansează studii dedicate limbajului și esteticii proprii acestor media, câteva voci conservatoare (Robert Hughes, Roger Scruton) încă reclamă vechea incompatibilitate cu lumea artei.

Demersul curent pleacă de la presupuziția că, în cadrul paradigmei artei contemporane, imaginea tehnică deține o deplină confirmare a potențialului său estetic și conceptual. Recuperând orice decalaj față de formele tradiționale, aceasta îi conferă artistului recent un medium spontan de exprimare, ba chiar un nou mod de gândire, de livrare a unui discurs pertinent asupra lumii. De asemenea, în contextul noilor conotații ale artei, încărcătura politică și socială a imaginii tehnice nu va exclude o bună compatibilitate cu valoarea estetică. Mai mult, odată cu mijlocul secolului XX filmul și fotografia, ca specii ale unei arte eterogene, vor relansa discursuri pe tema autenticității, a frumuseții ori a contemplării.

Lucrarea va începe cu o analiză a conceptelor implicate – imagine tehnică, artă contemporană – livrând dacă nu definiții în sens tare, cel puțin un set de trăsături de familie. Analiza imaginii tehnice va porni de la indicațiile lui Vilem Flusser, de imagine produsă cu ajutorul unui aparat, în conexiune cu fenomenul de reproducere mecanică semnalat de Walter Benjamin la sfârșitul anilor 30. Utilitatea unui astfel de concept umbrelă (a cărui extensiune pe lângă fotografie, ca prim mediu ce permite existența unei copii independente de original, include filmul și imaginea digitală) va fi justificată de existența unor relevante similarități ale speciilor artistice, ce confirmă oportunitatea conturării unei estetici comune. Dincolo de o primă similaritate, constituită de avatarurile presupuse de procesul de cristalizare a unui limbaj propriu și de încercarea de penetrare a lumii artistice (vezi delimitarea de împrumuturile ilicite din arsenalul picturii și al celorlalte arte tradiționale), se va urmări relația cu conceptele de adevăr, realism, mimesis, imperativul dematerializării, participarea și intermedialitatea, instituirea unei distanțe propice contemplării, deschiderea către social și politic, disocierea de industria care se ascunde în spatele oricărui aparat. Vor fi investigate formule celebre precum cea a lui André Bazin (*Orice tehnică presupune o metafizică*) sau cea a lui Jean-Luc Godard potrivit căreia filmul e *adevăruț de douăzeci și patru de ori pe secundă*. Vor fi dezbătute câteva întrebări fundamentale: este imaginea tehnică o reprezentare adevărată? Dincolo de proliferarea mesajului industriei din spatele său, își poate onora aparatul promisiunea de a livra vederea ubicuă și detașată a unui ochi divin? Ce semnificație va deține în acest caz conceptul de autor? Ce conotație va primi camera însăși, cea de trivial actor al unei industrii ori cea de martor obiectiv, instrument de divinație sau mijloc de cucerire a unui spațiu al libertății într-o lume condiționată de aparate?

\*\*\*

**Prof. Dr. Laura Pavel**, Universitatea “Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

*Strategii de interpretare a potențialității artistice. Între imagini “vorbitoare” și iconotexte*

Lucrarea își propune să reevalueze potențialul interpretativ, dar și pe acela argumentativ, retoric al *ekphrasis*-ului, într-o perioadă a intermedialității artistice, a interferenței (conflictuale sau convergente) dintre performativitate, picturalitate, literaritate. Argumentele privind relevanța unei hermeneutici “intermediale” vor fi construite în paralel cu analiza câtorva dintre picturile lui Victor Man, care pot fi considerate reprezentative pentru o retorică transpicturală a vizualității. Coprezența imaginilor și a unor frânturi de text (paratexte, în titlurile acestor tablouri) conferă narativitate picturii și se constituie chiar într-o strategie retorică, prin care aparenta impermeabilitate a picturilor clujeanului Victor Man se asociază cu sugestivitatea unor titluri presărate cu celebre trimiteri livrești. Privitorului-interpret al “criptogramelor” picturale i se oferă o dublă cheie, sensul fiind suspendat în intervalul dintre două sau mai multe ipoteze de interpretare concurente sau acceptabile concomitent: picturile lui Man sunt fie “untitled”, fie poartă un supliment de nume, un titlu parantetic, invitând la o interpretare opțională, fără a exista deci o impunere a unei anume “citiri”, interpretări a picturii, în fața alteia.

În încercarea de a aborda imaginile drept “argumente”, cum propunea criticul de artă James Elkins, lucrarea testează flexibilitatea unor concepte și instrumente interpretative ekphrastice, precum: imagotexte și “metapicturi vorbitoare” (W. J. T. Mitchell), iconotexte (Peter Wagner), transpicturalitate. În sînjul nuanțelor interpretative ale lui Mitchell, care glosează asupra unor “ekphrastic hope” și “ekphrastic fear”, se poate recurge, în legătură cu pictura lui Man, la formula unui ekphrasis încorporat, ca proces de autointerpretare și de oglindire și recunoaștere reciprocă a singularității fiecărui mediu artistic (textual, pictural) în parte. Procesul simultan de autogenerare, de *poiesis*, al picturilor și instalațiilor lui Man pare să fie conțină un paradoxal gest de retragere creatoare în sine, de “rezistență internă” a creației artistice, în sensul conferit acestui concept de Giorgio Agamben. Emblema picturală a unei ficțiuni literare sau a unor mite culturale conține totodată o opțiune estetică-etică. Nostalgia picturii pentru “celălalt” al ei, textul literar (cel a lui Joyce, sau cel shakespearian), devine pentru Victor Man o raportare etică, o asumare a “potențialității” și a unei dorite “inoperativități” (Agamben) a procesului artistic, iar nu exprimarea unei poziții de putere față de această alteritate textuală a ei.

*Cuvinte-cheie:* ekphrasis, imagotexte, rezistență și potențialitate artistică, Victor Man, Giorgio Agamben

\*\*\*

Aspecte ale *timpului* în arhitectură: 1. un timp al clădirii – permanență sau efemeritate; 2. istoria sitului; 3. timpul “promenadei arhitecturale”.

Spațiul arhitectural, înțeles ca spațiu experiențial, încorporează un timp al trăirii și al înțelegerii. Parcurgerea unei clădiri este un proces de asimilare, în același mod în care artele performative transformă timpul în experiență și mesaj. Interesul meu pentru acest subiect a pornit de la tema lucrării de doctorat, modul în care arhitectura contemporană se alătură arhitecturii de patrimoniu. Pentru a putea decodifica semantica unei clădiri vechi trebuie întâi să înțelegem modul în care diversele straturi istorice se suprapun pentru a o forma în timp. Este o cunoaștere empirică, intuitivă dar în același timp o trăire bazată pe înțelegerea diferitelor modalități în care timpul, sau istoria, își pun amprenta asupra unei construcții.

Există, din punctul meu de vedere, mai multe aspecte ale temporalității transpuse în arhitectură, fie ea istorică sau contemporană. În primul rând, timpul clădirii propriu-zis este cel asumat de creator, fie că acesta își propune să genereze o structură permanentă sau o structură efemeră. Excepții în care o clădire inițial gândită ca fiind temporară a devenit un reper involuntar al spațiului / orașului (cazul diverselor instalații și pavilioane care au apărut cu ocazia expozițiilor mondiale) demonstrează că apropierea comunității și percepția asupra unei creații poate influența timpul de viață al arhitecturii. În al doilea rând, putem vorbi despre o istorie a locului unde clădirea se poziționează. Orice sit este o constantă suprapunere de straturi ale istoriei la care arhitectul care intervine este dator să se raporteze într-un mod responsabil. Vorbim despre referințe pe care alegem sau nu, în baza unui proces de filtrare, să le integrăm în proiect. Este un demers de abstractizare prin care, în cazul finalului fericit în care obiectul de arhitectură ajunge să aparțină „locului”, acesta încorporează trăsăturile esențializate ale sitului din care a luat naștere. Atunci și doar atunci obiectul aparține cu adevărat spațiului pe care îl ocupă. Al treilea aspect al temporalității în arhitectură este timpul de parcurgere al clădirii. Este vorba despre multiple interpretări și variațiuni ale conceptului de „promenade arhitecturale” propus de Le Corbusier. Promenada implică mai mulți factori: un participant - receptor, un cadru construit cu care acesta să interacționeze și un peisaj. Cadrul construit face medierea între receptor și peisaj și poate alege să ascundă sau să integreze, ca o cortină cu diferite grade de opacitate, care prezintă realitatea într-un mod controlat de către voința creatoare a arhitectului.

Intenția acestei lucrări se referă la exemplificarea diferitelor aspecte ale timpului pe care spațiul arhitectural le include, ca parte definitorie a obiectului, care îl ancorează în spațiul înconjurător. Acest studiu are caracterul unei incitări la dezbateri, cu conștiința faptului că acest subiect nu poate fi abordat decât fragmentar.

\*\*\*

**Lector Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

*Filmul de groază, între grotesc, tragic și sublim: o estetică a ororii*

Această comunicare își propune să exploreze lumea neliniștitoare a filmului de groază, înnoind înțelegerea și abordările tradiționale ale genului. Pornind de la un articol din 1905 al lui Sigmund Freud, „Psihopați pe scenă”, încerc să clasific „satisfacțiile” pe care filmul horror le dă spectatorului ca să-l atragă în lumea ficțională propusă. O primă mare categorie de satisfacții sunt cele etice. O a doua mare categorie de satisfacții, cele mai interesante, sunt cele estetice, subîmpărțite la rândul lor. În primul rând, filmul de groază vine cu un interes pentru frumos în sensul cel mai simplu al termenului (personaje, peisaje frumoase). În al doilea rând, câțiva regizori emblematici ai genului (Dario Argento, de pildă) manifestă un mare interes pentru caligrafia cinematografică, tocmai pentru a compensa oroarea poveștilor spuse. În al treilea rând, filmul de groază reelaborează în profunzime trei mari concepte estetice de veche tradiție: urât/grotesc, tragic, sublim.

\*\*\*

**Prof. Dr. Dan Eugen Rațiu**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Departamentul de Filosofie:  
*Modă și reprezentări cotidiene: construirea identității și alterității în Transilvania (secolele 18-19)\**

Această lucrare abordează moda și diverse reprezentări cotidiene – portrete, corpuri, figuri și scene de gen etc. –, explorând rolurile lor în procesul social de formare a identității, într-un anumit loc și timp, Transilvania în secolele 18-19. Scopul este de a înțelege modul specific în care identități multiple au apărut ca efecte ale practicilor de supunere și control asupra oamenilor în viața de zi cu zi, care au fost încorporate, reproduse și reprezentate în diverse forme vizibile, cotidiene – printre care îmbrăcămintea sau moda, reprezentări artistice sau documentare, și maniere și obiceiuri corporale.

Cercetarea se bazează pe o filosofie a identității sau a „construcției sinelui” (Charles Taylor), care pune accent pe fundalul relațiilor sociale și dialogice cu ceilalți, și pe opera lui Michel Foucault care dezvăluie formarea subiectului/subiectivității ca un continuu proces istoric specific, dar care caracterizează toată viața socială structurată de relații de putere.

În acest cadru teoretic, voi încerca să rescriu, în forma unor micro-narațiuni, macro-povestirile istorice convenționale despre Transilvania, care utilizează în cea mai mare parte surse scrise ignorându-le pe cele vizuale, prin cartografierea unui teritoriu neexplorat de experiențe din viața cotidiană, ca manierele, îmbrăcămintea/moda și producția și utilizarea de imagini artistice sau documentare. Voi arăta cum acestea au luat parte la „interacțiunea dintre identitate și putere” și au exprimat și reflectat procesul de formare a identității sau de modernizare. Departe de a fi irelevante, aceste practici de zi cu zi ar putea pune în lumină natura specific „disciplinară” a acestui proces modern, precum și unele rezistențe la omogenizare și uniformitate, care au căzut în uitare.

În timp ce utilizez o largă înțelegere a culturii, ca incluzând „practici disciplinare” și „tehnologii de putere” (Foucault), voi ține cont, de asemenea, de caracterul lor distinct în teritoriul și timpul explorate, Transilvania secolelor 18-19. Deosebirea ține de particularitățile și complexitatea relațiilor de putere de atunci/acolo: un amestec de ordini pre-moderne și moderne în curs de desfășurare până în sec. 19, precum și dependențele suprapuse din acest teritoriu / societate. Această diferență este explorată prin conceptul de *in-disciplină* (sau *disciplină-altfel*), care surprinde faptul că politicile pe termen lung de excludere a unei părți a populației din viața civilă și instituțiile disciplinare (școala, armata etc.) au convers, în sens invers, spre diminuarea / convertirea puterii disciplinare moderne „interne”, „productive” – aceea care lucrează în indivizi și contribuie la (auto)producerea lor ca „disciplinați” (Foucault 1977). Această idee deschide o interpretare alternativă a modurilor de (auto)construcție a „subiectivităților și subiecților individuali”, precum și „colectivi” (națiuni). Aceste moduri sunt schițate prin intermediul unor micro-narațiuni implicând ciocnirea dintre individualitatea modernă occidentală și ceea ce a fost frecvent văzut – prin lentila exotismului – ca „bunul sălbatic”. În contrast cu interpretările exotice, aceste micro-povestiri legate de îmbrăcăminte / modă, jurnale (vizuale) ale călătorilor străini și diverse reprezentări artistice locale, permit cartografierea diverselor moduri în care practici cotidiene au funcționat în construcția socială a identităților / subiec(tiv)ă(ț)ilor și au jucat un rol în procesul disciplinar de modernizare sau, dimpotrivă, au constituit spații de manevră și rezistență.

*\*Această lucrare a fost elaborată cu sprijinul unui grant al Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică din România, CNCS – UEFISCDI, proiect nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-1010. / This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-ID-PCE-2011-3-1010.*

\*\*\*

**Lector Dr. Nicoleta Sălcudean**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

*Leadership estetic. Experiență cognitivă și senzorială în cadrul Fabricii de Pensule, Cluj-Napoca\**

Arta și estetica remodelează ”o cale de a cunoaște o organizație” (Carr 2009). Pornind de la categoriile cercetării esteticii organizaționale propuse de Taylor și Hansen în 2005, voi analiza un spațiu de artă contemporană, Fabrica de Pensule din Cluj-Napoca (2009-2014), urmărind aspecte legate de leadership estetic, precum și experiența cognitivă și senzorială cotidiană a celor implicați, expunând experiența unei ”etnografii estetice”. Fabrica de Pensule creează ”un imaginar central” (Castoriadis 1987), atât prin



aducerea în lumină a unei memorii a trecutului (reconversia unui spațiu communist), dar și prin dobândirea unui rol de lider în arta contemporană (prin tipul de rețea dezvoltat de acest spațiu spontan, contextual). Prezența indivizilor (implicați în management, artiști sau participanți la evenimente) este observată prin "inteligenta sentimentelor" (Witkin 1974, 1989) și prin efecte simbolice. Astfel, Fabrica de Pensule este un exemplu elocvent de transformare a unui spațiu industrial, un model creativ de management cultural, un brand cultural și un mod de organizare inedit: ca federație.

*Cuvinte cheie:* simbolistică organizațională, estetică organizațională, Fabrica de Pensule, experiență cognitivă și senzorială

*\*Această lucrare a fost elaborată cu sprijinul unui grant al Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică din România, CNCS – UEFISCDI, proiect nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-1010.*

\*\*\*

**Asist. Dr. Arh. Vlad Thiery**, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București:  
*Componenta experiențială a arhitecturii. Despre o posibilă recâștigare a relevanței*

În ultimul secol, arhitectura și-a pierdut relevanța pentru indivizi și societate. Fenomenul își are originile, de bunăseamă, în doctrina modernistă și în modelul pe care aceasta îl propunea: al omului modern cu nevoi cuantificate științific. Contestarea principiilor arhitecturii moderniste nu a rezolvat această scindare dintre arhitectură și individ, ci a adus o nouă ruptură, de această dată în cadrul profesiei. Arhitectura s-a orientat fie către producerea unor obiecte comerciale, ușor vandabile, fie către generarea unor manifeste abstracte. Tendințele actuale din arhitectură vizează o diminuare a manifestului radical și o aparentă "comercializare" a practicii elitiste. Arhitectura contemporană încearcă să răspundă provocărilor dictate de dinamica tot mai accentuată a societății prin căutarea unor structuri caracterizate de un maxim de flexibilitate și recunoaștere instantă. Dar aceste intenții par cumva sabotate de nevoia de legitimare printr-un discurs obiectiv – reflex modernist sau poate mult mai vechi, cu rădăcini în Iluminism – ce a înlocuit marea narațiune modernă cu un concept cu pretenții de imparțialitate. Cred că reconectarea dintre arhitectura contemporană și oameni este zădărnicită de acest apel-reflex la concepte obiective fundamentate, de cele mai multe ori, pe teorii irelevante pentru utilizator.

Pe de altă parte, remarcând relația deterministă dintre sistemul economic și arhitectură, putem observa cum modernismul a fost răspunsul la sistemul de producție Fordist prin standardizarea construcției și optimizarea fluxurilor. În același sens, arhitectura postmodernă va încerca să răspundă nevoii de afirmare a diferenței și expresiei individuale. Căutările actuale par a se înscrie în aceeași logică, ca un răspuns al arhitecturii la nevoia de flexibilitate și identitate a societății. Dar acest simplu fapt nu rezolvă impasul în care se află arhitectura contemporană și nici nu pare a depăși incapacitatea sa de a-și recâștiga relevanța pentru utilizatori. La o cercetare mai atentă, observăm că arhitectura are o inerție în a se racorda la tendințele societății. Într-o lume care a înlocuit produsele cu serviciile pentru ca acum să promoveze o economie a experienței care are în centrul său dorințele și aspirațiile consumatorului, arhitecții se refugiază în continuare în concepte ermetice menite să justifice doar imagini spectaculoase.

Evoluțiile actuale către o economie a experienței ar putea fi șansa arhitecturii de a-și redescoperii atât dimensiunea senzorială cât și capacitatea de comunicare a unei narațiuni, caracteristici negate (și reprimare) în modernism. Acesta ar putea constitui răspunsul arhitecturii la pericolul pierderii identității într-o lume globalizată și la supra-tehnologizarea vieții cotidiene.

Prima parte a lucrării urmărește scindarea dintre arhitectură și utilizator înregistrată în modernism prin prisma ideologiei funcționaliste dar și din perspectiva socio-economică (Harvey), precum și ruptura din cadrul profesiei între practica comercială și arhitectura critică (Klingman, Hale) din perioada postmodernă. Tendințele din anii '90 sunt prezentate sub semnul "criticii împăciuitoare" (Zaera-Polo). Sunt prezentate de asemenea căutările contemporane pentru o arhitectură lichidă (Klingman) caracterizată de maxim de flexibilitate și recunoaștere instantă. Cea de-a doua parte prezintă orientarea actuală către o "economie a experienței" (Pine și Gilmore) și investighează modurile în care arhitectura își poate recâștiga relevanța în raport cu utilizatorii în contextul acestor evoluții.

\*\*\*

Reflecția face parte dintr-o cercetare mai largă, care își propune să demonstreze ipoteza unei declinări negative a stilului în comunismul românesc, angajând resurse care țin deopotrivă de cotidianul vieții totalitare și de producția artistică a acestei perioade (literatură, arte plastice, fotografie, arhitectură). Călătorul occidental venit să viziteze Estul imediat după schimbarea regimurilor politice, în 1989, care percepe o realitate gri, o arhitectură urbană monotonă, o populație uniformă – în interiorul căreia nu se mai pot distinge categoriile sociale ori profesionale, nu descrie un stil (ceea ce s-a numit îndeobște *stil sovietic, stil comunist* ori *stil stalinist* – produs al unei intense campanii de propagandă, ce definise profilul *omului nou*); ci un non-stil. Ceea ce percepe el în toate aceste elemente e o fundamentală in-determinare, o neutralitate: un stil care se constituie „par défaut”. Îmbrăcând salopetele de la uzină, muncitorul comunist nu se simțea adoptând un stil – în felul în care sunt astăzi stilurile uniforme sovietice purtate de hipsteri, ori unele lozinci preluate de ei („partidul te vrea tuns, băiete”), ori figura macaralei – eugeniei – batonului cu rom în reclamele contemporane. E vorba de aceeași realitate (un anumit tip de vestimentație, de tunsoare, de postură, etc.) – dar într-un caz (cel al hipsterilor) ea e asumată, rezultat al unui angajament – în vreme ce în celălalt caz e doar consecința naturală a unui *habitus*. Or, definiția nici unui stil nu se poate realiza în absența unei poziții de angajare, în absența unei „dorințe”, în afara unui act de alegere. Absența evidentă implicării nu poate conduce decât la definirea unor categorii negative ale stilului.

Pornind de aici, ceea ce ne propunem în reflecția de față e o analiză a câtorva texte din literatura „supraviețuirilor” – numită astfel prin preluarea unui titlu pe care îl dădea Radu Coșasu în anii 80 unei întregi serii de proze scurte. E vorba de acea literatură a deceniilor 7 și 8 care are ca protagoniști indivizi care, refuzând să accepte ideologia noii lumi, aleg să i se opună tăcut – nu prin negare violentă. Ei asumă o condiție marginală, practicând o formă de izolare discretă, care să le permită perpetuarea (în condiții materiale oricât de precare) a vechii lor forme de viață, interbelică – și estetică. Sunt inadaptații noului regim, care se sustrag muncii (transformată între timp în valoare supremă), pentru a duce o existență pasivă – pe care și-o definesc exclusiv ca pe un travaliu de definire stilistică. Conservarea interiorității – în mijlocul unei umanități care s-a vidat de interioritate și a singularității – într-o umanitate în care toți indivizii au ajuns să-și semene se reduce, în acest caz, la un travaliu asiduu, și desigur voluntar, de definire stilistică a existenței. Acest tip de personaj interesează studiul de față fiindcă e, aparent, tocmai una din acele situații în care stilul „supraviețuiește” (alături de individ) noului regim. Or, o analiză a acestei literaturi, atentă la indicii prezenței stilistice, conduce la concluzia contrară. Instrumentele conceptuale care fac posibilă relevarea în acest caz a unei categorii negative a stilului sunt *neutru* lui Roland Barthes (*Le Neutre*, 2002), *stilul oarecare/ le style quelconque* a lui Gerard Dessons (*La manière folle*, 2010), *viața nudă/ la vie nue* a lui Agamben (*Moyens sans fin*, 1995) și *stilurile atenționale* în definiția lui Jean-Marie Schaeffer (*Les Célibataires de l'Art*, 1996). Corpusul literar pe care se va sprijini demonstrația se compune din texte ale Gabrielei Adameșteanu, ale lui Radu Coșasu și Horia Lovinescu.

\*\*\*

**Drd. Alex Ciorogar**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, Catedra de Literatură Comparată:

*Înapoi la filozofie. De la postmodernism la neoclasicism: viața ca o paradă*

Dezbaterile contemporane din jurul esteticii pot fi înțelese ca aparținând unor două mari direcții. Prima e cea care se revendică în continuare de la ideile de bază ale post-modernității, pe când cea de-a doua se definește, destul de predictibil, în antiteză cu filozofia postmodernă. Paradoxal, ambele răspund aceleiași set de întrebări fundamentale: ce (mai) este Subiectul? care e legătura politicii cu estetica? ce înseamnă a avea o viață bună? cum putem trăi în comunitate?

Filosofia e, însă, prima care se reîntoarce la viața cotidiană. Ancorate în discuțiile mai ample privind criza științelor umane într-o societate neo-liberală, forțate să intre sub logica capitalismului cognitiv, Academia și, odată cu ea, discursurile și practicile estetice recurg la tot soiul de soluții de salvare. Soluțiile intelectualilor, cu toate acestea, sunt, nu o dată, alese din vechiul repertoriu, fie că vorbim despre

antichitatea clasică, fie că ne referim la începuturile epocii moderne.

În acest context, propunem o reflecție critică vizavi de natura iluzorie a autonomiei esteticului, așa cum a fost conturată în modernism, o analiză a practicilor artistice curente, folosindu-ne, pe de o parte, de teoria *partajului sensibilului* a lui Jacques Rancière, pentru a arăta, pe de alta, cu ajutorul lui Richard Shusterman și a *somaesteticii*, că noile puncte nodale – *performance*-ul, instalațiile și altele – de azi reprezintă simple reevaluări ale unor concepte și viziuni de ieri.

\*\*\*

**Drd. Alina Cîrcic**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie, bursieră doctorandă POSDRU 159/1.5/S/137832 Academia Română, Filiala Cluj:

*The relationship between body and space in phenomenology: On Angelus Novus by Paul Klee and Merleau-Ponty's phenomenology of the living body*

In this paper we are trying to analyze the very particular relation that the body has with the space, revising especially the interpretations that Maurice Merleau-Ponty gives to the body in his phenomenology. We will try to see how our research can be applied to a practical case of hermeneutical interpretation by following it in the practical case study of the painting named *Angelus Novus* by Paul Klee. Starting from a phenomenological point of view, we will try to establish exactly what is the place of the body in the existence of the subject, and his connection with space. The same analysis will be applied in investigating the subject seen as an incorporeal body in Paul Klee's painting, an angel, and the space that it inhabits in the atmosphere of the painting. We will try here to observe how exactly can the body constitute the space that surrounds it and while we contemplate the painting, the specific movement that the angel from the drawing tries to have. We will make clear of what consist in phenomenology the difference between *Leib* and *Körper* and the fact that the world is being known by the subject through his lived body. We will also try to show the coexistence between the understanding of the space and the fact that through thinking, space already belongs to the subject. The distinction between form and space in Merleau-Ponty will help us to analyze the relationship that exists between the incorporeal body and space in *Angelus Novus*. This very particular analysis will reveal for us the perceptual ground that space is, showing the intimate relationship created between the subject's body and space. Thus it will reveal the character of "lived experience" that space has, in terms of husserlian phenomenology and the fact that being permeated by space, the subject can offer a sense of the world that surrounds him, not by appealing to theoretical meanings of thetical behaviors but by an ante-predicative instance that is his body. Following the description of the painting that Walter Benjamin offers in his *Thesis on the Philosophy of History*, we will try to depict if we can speak of a faculty of perception in the angel and also how can we explain it without the corporeal support that requires it. We will analyze how space can allow the rise of consciousness in the subject but also in the incorporeal body of the subject, as he seems so vividly, in the painting, to have the desire to awaken the dead.

Another part of our presentation will be the viewer's perception of the painting and how his perceptual capacities create a meaning of the painting. We will discuss how a painting influences the perception of the viewer and thus giving birth to different possible meaning.

The topic of our presentation revolves around the relation between phenomenological analysis and works of art and the way in which phenomenology can transgress his realm and can serve as a way to understand art in terms of lived experience of the spectator.

\*Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit de Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU 159/1.5/S/137832 „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală”

\*\*\*

**Drd. Mihai Laurențiu Fuiorea**, Universitatea din București, Facultatea de Filosofie; bursier doctorand  
POSDRU/159/1.5/S/133675 Academia Română, Filiala Iași:  
*Despre estetica existenței la Michel Foucault\**

Michel Foucault a făcut cercetări în timpul ultimilor ani ai vieții asupra unei *“estetici a existenței”*. Într-un interviu din 1984 găsim următoarea notă: *«voința de a fi un subiect moral, căutarea unei etici a existenței însemnau în Antichitate un efort pentru a-ți afirma libertatea și pentru a da propriei vieți o anumită formă în care să poți să te recunoști, să fii recunoscut de alții și în care chiar posteritatea ar putea găsi un exemplu»* (M.Foucault, *Dits et écrits IV, Gallimard, 2001, p. 731*). Este vorba, în mare, de ideea de etică pe care grecii au conceput-o. Etica grecilor nu era legată de ideea de datorie ca formă a legii sau ca formă a rațiunii practice, ci era percepută mai degrabă ca o virtute, iar virtutea era desemnată ca formă de viață. Forma de viață a unui subiect nu era ceva dat ci era obiectul unei ameliorări, a unei elaborări a subiectului asupra lui însuși. Ceea ce este important pentru Foucault este cum grecii au conceput acest lucru asupra sinelui. Astfel forma de viață nu era concepută ca un obiect teoretic, ca un obiect de cunoaștere științifică, era concepută mai degrabă ca obiectul unei stilizări ca *“o operă de artă”*. Nu se căutau principii abstracte ci se căutau soluții la probleme concrete, imediate. Nu legi universale ci exemple, nu reguli generale ci stiluri. Aceasta înseamnă în mare estetica existenței. *«Ceea ce mă mira, este faptul că în societatea noastră arta a devenit ceva care nu este în raport decât cu obiectele și nu cu indivizii sau cu viața (...). Oare viața unui individ nu ar putea fi ea însăși o operă de artă? De ce este operă de artă o lămpă sau o casă și nu propria noastră viață?»* (M.Foucault, *Dits et écrits IV, Gallimard, 2001 p.392*). Plecând de la această problemă lansată de Michel Foucault, conform căreia putem să facem o operă de artă din noi înșine și din viața noastră, ne propunem să explorăm în această prezentare câteva dintre implicațiile filosofice, politice și artistice ale acestei idei. Ne propunem, mai precis, să analizăm felul în care se declină conceptul de estetica a existenței de-a lungul mai multor secole, în diversele scoli de gândire din Grecia Antică și până în arta modernă și contemporană.

Arta a avut dintotdeauna o dimensiune de contestare socială (satira, comedia, arta modernă și contemporană) necesară inovării, dar mai ales prin stilul de viață al artiștilor sau prin stilul de viață artist: viața boemă percepută ca fundament al adevărului artistic. *„Cred că această idee a vieții artistice ca fundament al operei de artă, autentificare a operei de artă, operei de artă însăși, este o reluare sub o altă formă a principiului cinic al vieții ca expresie a unei rupturi scandaloză, prin care adevărul irumpe, se manifestă și capătă formă”* (M.Foucault, *Dits et écrits IV, Gallimard, 2001, p.173*). Arta este de asemenea o contestare a culturii, în același timp critică a artei ca ornamentație și imitație, în profitul unei *“arta ca loc de irupere a elementarului, de expunere nuda a existenței”* cât și critică a convetiilor artistice de moment: *„Arta modernă anti-platoniciană și anti-aristoteliciană (înseamnă): reducere, despuere de lucrurile elementare ale existenței; refuz, respingere permanentă a oricărei forme de-a gata. Din această perspectivă, arta modernă are o funcție pe care am putea-o numi în principal anti-culturală. Consensului culturii i se opune curajul artei în adevărul ei barbar. Arta modernă este cinismul în cultură, este cinismul culturii întoarse contra ei-însesi»* (M.Foucault, *Dits et écrits, Gallimard, 2001, p.173*).

\*Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit de Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU /159/1.5/S/133675 Academia Română, Filiala Iași

\*\*\*

**Drd. Arh. Sorin Ghiță**, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” București, Facultatea de Arhitectură:  
*Virtualizarea obiectului arhitectural: Impactul postmodernității asupra mediilor virtuale și utilizatorilor acestora*

Influențată de relațiile unei lumi globalizate, cu un aport din ce în ce mai larg al tehnologiei *high-tech* și al mediilor de comunicare în masă, arhitectura a fost pusă în situația de a da un răspuns noii realități. Concepte teoretizate în discipline conexe – *timp operativ* (lingvistică), *rezonabilitate* (filosofie), *receptare-dezinhibare* (sociologie) sau *stimul-răspuns* (psihologie comportamentală) – sunt luate în vedere, în acest

text, în încercarea descrierii noului limbaj.

În rândurile următoare, chestionarea apariției unei noi estetici – *cybrid, arhitectură lichidă / liquid architecture* sau *transmițională / transmitting architecture* –, termeni anilor '90, identifică o mutație a percepției obiectului arhitectural, mai exact, a modalităților de utilizare a spațiului și, în special, legătura acestuia cu realitatea virtuală (VR) și conexiunile Web. Rolul central pe care îl capătă subiectul uman și interfețele computerizate, ce îi vor decoda în timp real afectele, poate fi imaginat, asemeni unui scenariu de adaptare a posibilităților tehnologice actuale. Dar, pentru a surprinde corect fenomenul, trebuie subliniat rolul interdisciplinarității, utilă printr-o componentă teoretică a dezbaterilor socio-politice posttotalitare și printr-un interes deosebit al artelor contemporane în *performarea* realității virtuale și, implicit, în popularizarea ei. Nu trebuie uitat că ea a fost posibilă prin permanenta atragere a unor specialiști din domenii diverse (IT&C, cibernetică, psihologie, lingvistică, medicină, etc.), rod al aceleiași interdisciplinarității; cu atât mai mult pentru arhitectură, unde nu numai cele două componente *telurice* – vitruvienele *firmitas* și *utilitas* –, dar și selectivul *venustas* (prezența artelor decorative, etc.) obligă, din cele mai vechi timpuri, la colaborare.

*Cuvinte cheie:* new media, interfață om-computer, cyberspațiu, cyborg, liquid & transmitting architectures

\*\*\*

**Drd. Andra Mavropol**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie; bursieră doctorandă POSDRU /187/1.5/S/155383:

*Contribuția umană în arta post-internet: criza obiectului fotografic\**

Una din problematicile artei contemporane o constituie criza obiectului fotografic, acesta fiind 'demodat' din punct de vedere tehnologic (Baker), dar totuși rămâne relevant din punct de vedere estetic. Cercetarea pornește de la arta postinternet, un curent relativ recent în arta contemporană, ce necesită o analiză conceptuală riguroasă; aici fotografia are un rol important, dar numai ca material de suport – aceasta este recodificată pentru a putea fi distribuită în rețele. De aici rezultă nu doar că statutul imaginii se modifică, dar și că imaginea nu ne mai este destinată exclusiv nouă, oamenilor, ci computerelor ce pot citi acele coduri care generează imaginile.

Lucrarea de față va aborda trei studii de caz. Două dintre ele au în vedere problematizarea contribuției umane în arta fotografică (*3d-maps-minus-3d* și *Iconoclashes* – aparținând lui Clement Valla), iar al treilea modul în care inteligența artificială interpretează imaginile fără a avea capacitatea de a crea o legătură între limbaj și reprezentare, prin algoritmul Google DeepDream. Deși cazul din urmă nu aparține lumii artei, problema pe care o ridică are ecouri și în arta contemporană, deoarece, fiind vorba despre imagini, intră în discuție posibilitatea unor valori estetice. Astfel, cele trei sunt articulate de o controversă curentă: arta nu este posibilă sau relevantă înafara subiectului uman (conceptul de artist nu prezintă compatibilitate cu un actor non-uman), dar pe de altă parte, intervenția umană în producția artistică vizuală scade, datorită posibilității reciclării imaginilor distribuite pe internet.

Pentru început se va analiza asumarea creativității subiectului uman la Th. Eberle. După cum observă acesta, fotografia este o acțiune umană încorporată (*embodied*) ce vizează rezultate estetice. În acest caz, camerele de supraveghere sau sateliții nu pot fi producători de imagini estetice, datorită faptului că sunt algoritmi computerizați, incapabili de discernământ estetic. În același timp, acești actori non-umani încep să aibă un rol important în producția artistică, chiar dacă anterior le-a fost contestat potențialul creativ. În ce constă în acest potențial? În a oferi o nouă perspectivă asupra lumii, anume una ce are o pretenție de obiectivitate ridicată. Fotografiile de acest tip vor fi numite *acheiropoieta* (Latour), desemnând faptul de a fi realizate fără intervenția umană (cu toate că input-ul uman încă există). În continuare, se va discuta ce relevanță mai are copyright-ul în acest nou context, subliniindu-se anumite aspecte ale fotografiei și postproducției artistice, anume faptul că producția cade în plan secund, în detrimentul postproducției și al distribuției.

\*Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit de Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/187/1.5/S/155383, cu titlul "Calitate, excelență, mobilitate transnațională în cercetarea doctorală".

\*\*\*

**Drd. Alexandra Pâzgu**, Universitatea „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune ;  
bursieră DAAD, Justus-Liebig University, Giessen, Germania:

*Dramaturgy as Thinking: a Deleuzian Approach to Thought Creation in Contemporary Theatre Forms\**

Contemporary theoretical approaches in Performance Studies offer a new perspective on performance—as thinking, see authors such as Laura Cull (2012) and Maaïke Bleeker (2009) etc. In this sense, Deleuzians (Massumi, 2002; Manning, 2009; Arno Böhrer) and Performance Studies researchers share a similar interest in “shift[ing] the focus from thinking in terms of discrete objects and subjects, towards a concern with process, relations and happenings (Schechner 2006)” (Cull L. E., 2009, p.3). Deleuze claims that art, science and philosophy are interconnected (Deleuze & Guattari, *What is Philosophy*, 1994), but each of them must create its own concepts, specific to their own mediums. In this sense, approaches such as Cvejic’s (2013) show how choreographic performance creates its own “expressive” concepts. However, what current approaches miss is a discussion around dramaturgy and Deleuze, and more broadly, a perspective on contemporary art and the concepts of „sensation” and „abstraction”, as they were initially defined by Deleuze and Guattari (Zepke, 2006, p.157).

Considering the given context, this paper intends to redefine dramaturgy as a specific mode of artistic/theoretical expression and activate an ‘expressive’ link between praxis and theory, between art and philosophy and between past understandings of the notion of dramaturg and future possible practices. In a dialectical take on art (and theatre) as representation of reality, dramaturgy may be viewed as a tool of meaning creation in all kinds of theatre allowing the viewer to ask: what does this mean? In this sense, the notions of ‘dramaturg’ and ‘dramaturgy’ function as intermediary between content and expression, artist and viewer, inside and outside. In this process of objectification, dramaturgy is concerned on the one side with meaning construction (in the creation process) and on the other side, with the decodification of meaning (from a spectatorial perspective). Deleuze offers a critique of the model of representation, where thinking doesn’t happen anymore via a thinking subject who perceives perceivable objects. Dramaturgy as thinking is concerned with the process and the connections that escape a juxtaposition of perception and recognition. Following Deleuze, thinking is only happening when there is a clash between form and content. Based on this, this project takes on several study cases which are escaping any strict disciplinary categorization (theatre, performance art, dance etc.)\*\*. However, what they have in common is that they are all a kind of ‘event’ triggering a transformation. “The event is a contact and a transformation. It does not therefore depend on *what* does or does not transform something else, but rather *whether* there is or is not transformation in any given case.” (Williams, 2012). Finally, the question proposed by this project is how does dramaturgy function as materialisation of concepts, specifically in regards to the Deleuzian notion of sensation?

*\*Research fragment from the PhD thesis „Performance Dramaturgy as Artistic Research”, supervisor: Prof. Dr. Marian Popescu.*

\*\*The selection of the study cases corresponds to the necessity that an event that happens in the frame of the theatrical apparatus (no matter the aesthetics to which this apparatus belongs to), is offering an experience to the spectator. The process of thought creation is not addressing the rationality but rather the senses. Therefore, the selected study cases escape the system of representation.

\*\*\*

**Drd. Arh. Simina Anamaria Purcaru**, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” București:

*Kalón: Ipostaze filosofico-arhitecturale ale suprapunerii eticului și esteticului*

Lucrarea propune un parcurs invers cronologic al suprapunerii eticului și esteticului în arhitectură, spre un nucleu care, deși îndepărtat, pare să revină în preocupările și căutările actuale. Discursul se deschide cu o perspectivă contemporană inedită asupra relației etic – estetic, aparținând lui David Leatherbarrow, care adresează binomul bine – frumos prin prisma altuia, ethos – oikos, pendulând între „*settings of every day life*” și „*work of art*”. Apoi, suprapunerea binelui și frumosului în arhitectură apare la Christopher

Alexander, care o proiectează într-un ideal al arhitecturii (și de fapt sensul ei esențial) ce depășește nivelul binelui și al frumosului vizând unitatea, ca însușire a lumii de a fi armonizată în întregul ei spre binele tuturor elementelor componente. După un intermezzo cu tentă filosofică asupra afirmației lui Ludwig Wittgenstein că etica și estetica una sunt și asupra principiului kantian, conform căruia frumosul este simbolul binelui moral, parcursul se oprește în continuare, prin Filarete asupra unei alegorii fascinante a virtuții și a viciului redată în tratatul său de arhitectură. Aproximarea de final aduce perspectiva lui Toma d'Aquino, care identifică forma ca fundament al suprapunerii dintre bine și frumos. Nucleul, pregătit astfel prin intervențiile anterioare, dezvăluie o posibilă interpretare arhitecturală a lui *kalón* în două dintre dialogurile lui Platon, *Timaeus* și *Hippias Major*, iar deznodământul ia imaginea unui tablou de Edward Hopper.

\*\*\*

**Andrei Chirilă (Maserat 2)**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie:  
*Medium și post-medium*

Deși există mai multe moduri în care conceptul de medium artistic poate fi înțeles (ca material folosit în realizarea unei lucrări, determinații sensibile ale materialului, sistem de semne etc.), una din cele mai simple definiții ale sale este cea de mediator între conținutul unei lucrări și spectator. În ciuda rolului său de intermediar, conceptul de medium a căpătat o importanță extrem de mare în arta primei jumătăți a secolului al XX-lea, lucru datorat în mare parte teoreticienilor formalști. Clement Greenberg, unul dintre acești teoreticieni, a înțeles rolul modernismului în artă ca fiind unul auto-critic, fiecare artă fiind încurajată să își descopere și să își testeze limitele propriului medium în încercarea de a-și descoperi propria identitate. Doar în interiorul limitelor stabilite de proprietățile intrinsece ale fiecărui medium pot artele să își valorifice esența proprie și să realizeze opere de artă cu adevărat valoroase.

Anii '60 au reprezentat un punct de cotitură în istoria artei, curente precum Arta Conceptuală sau Post-Minimalismul reușind să scoată arta de sub hegemonia mediumului mutând accentul pe concept și nu pe felul în care lucrarea este realizată. Noua provocare a artei va fi cea de a-și depăși propriile limite, problema medium-ului fiind lăsată deoparte aproape în întregime. Dematerializarea obiectului artistic, folosirea mediilor mixte sau a noilor tehnologii aflate într-un spațiu încă indeterminat din punct de vedere estetic vor fi câteva din cauzele pentru care arta va intra în era post-medium, concept analizat de către Rosalind Krauss.

Apariția unor noi tehnologii în practica artistică, cum este cea a filmului, a căror medium-uri diferă de cele tradiționale deschide calea unei noi abordări a conceptului de medium și, astfel, a unei noi înțelegeri asupra naturii artei și a relației acesteia cu forma sa materială. Legătura dintre interior și exterior este, în același timp, teoretizată și de către Derrida a cărui importanță nu trebuie trecută cu vederea. Într-un astfel de cadru, artiști precum Ed Ruscha, William Kentridge sau James Coleman apar sub forma unor „cavaleri ai medium-ului” ce caută să extindă viața unui medium specific prin intermediul unor „suporturi tehnice”. Aceștia își inventează propriile medium-uri având reguli specifice, medium-uri ce devin suporturi pentru noi practici estetice.

Istoria artei pare a reveni mereu la aceleași probleme deși accentul este pus de fiecare dată în mod diferit. Lucrarea mea caută să analizeze conceptul de medium prin prisma acestor modificări sesizabile în trecerea de la specificitatea medium-ului la condiția post-medium a artei și mai apoi la ceea ce ar părea a fi o revalorificare a acestuia prin intermediul unor noi practici artistice.