

## ARTE PLASTICE

### Educația plastică - metodologie și analiză

#### CUM POT FI IMAGINILE ARGUMENTE? O EVALUARE CRITICĂ A DEZBATERILOR DIN TEORIA ARGUMENTĂRII. PRAGMATICA- DIALECTICA, IMAGINILE ȘI ACTUL CURATORIAL

Student drd. Vincențiu Pușcașu  
Școala doctorală CESI „Spațiu, imagine, text, teritoriu”  
Universitatea din București

Lucrarea de față propune o abordare structural-comparativă a metodologiei de specialitate din domeniul argumentării pragma-dialectice cu disciplina curatorială, configurând un *status-questionis* sumar al raportului argumentativ *imagine de artă – idee – corpus textual*. Principalele linii teoretice pe care le voi evidenția în paginile următoare se referă la capacitatea unui corpus de imagine (și, prin extensie, a unei serii expoziționale) de a stoca și disemina informație și argumente. Premisa de la care pleacă cercetarea definește imaginea de artă ca mediu angajant al argumentării, un scop al studiului fiind posibilitatea de a utiliza corpusul imagistic ca domeniu argumentativ și înlocuitor al textelor curatoriale. De asemenea, urmăresc o teoretizare a instanțelor de suprapunere și fuzionare a componentei creativ-artistice cu componenta dialectic-relațională a expunerii curatoriale. Arta contemporană reclamă o pregnantă dimensiune conceptuală, deductibilă doar prin angajarea privitorului în raporturi de comunicare cu obiectul expus. Intermediarul comunicării (și de cele mai multe ori *argumentul* cu funcțiile lui coroborative) se constituie ca agent implicit acțiunii expozitive, el căpătând adesea o formă scrisă. Abordarea argumentativă în formă exclusiv

imagistică (sau chiar hibridă) poate conduce la polivalențe explicative, utile cercetărilor curatoriale pe care le întreprind. De asemenea, o altă miză a acestei cercetări se referă la interpretarea expunerilor de artă în maniera interdisciplinarității. Am ales să nu punctez tranșant o serie de concluzii ale studiului (deși acestea sunt ușor deductibile din text), întrucât lucrarea de față se prezintă drept cercetare deschisă și invitație la dialog academic.

### **Între indexicalitatea curatorială și instrumentele semioticii**

Curatorul capătă rolul de manipulator al unei estetici dialogice – în care se reunește arta, comunitatea și mesajul implicit al operei. Acesta mediază comunicarea între consumatorul de artă, obiectul expus și propria perspectivă asupra sensului artei.<sup>74</sup> Teoreticianul Stephen Willats identifica într-o schemă logică modelul optim al interactivității sociale, ce vizează practica artistică. Aceasta presupunea o diagramă relațională între artist, public și concept, având drept punct de convergență obiectul de artă.<sup>75</sup> Curatorul se folosește de acest model relațional, manipulând componenta contextului și a cadrului de desfășurare a evenimentului expozițional, pentru a transpune fidel intențiile sau ideile artistului. Cu alte cuvinte, actul curatorial presupune o raportare la corpusul de imagine dintr-o perspectivă semiotică. Rolul curatorului este de a lectura sensul și convențiile unei lucrări de artă, de a identifica elementele ce o compun, iar mai apoi de a modela aceste particularități într-o expunere sugestivă, bazată pe criterii semnificante.

---

<sup>74</sup> După cum afirma și A. L. Mociulschi, „arta este (...) indisolubil legată de procesul comunicării, deoarece fără comunicare, arta nu poate exista”. Adrian Leonard Mociulschi, *Artă și comunicare*, Curtea Veche, București, 2013, p. 96.

<sup>75</sup> Cristian Nae, *Moduri de a percepe – o introducere în teoria artei moderne și contemporane*, ediția a II-a, Polirom, Colecția de artă, Iași, 2015, pp.192-193; 194. Autorul insistă pe componenta creației artistice privită ca element relațional. *ibidem*, pp.186-187.

Pe această speță, aplicând metodologia lui Roland Barthes, formele contextuale aleatorii și/sau combinatorii trebuie diferențiate în acord cu setul de principii formaliste ale structurilor narative.<sup>76</sup> Prin activitatea sa, curatorul girează funcționalitatea relațiilor din interiorul sistemului expozițional, facilitând producerea sensului în contextul restrictiv al unei referințe punctuale.<sup>77</sup> Dincolo de acest aspect, prin implicarea sa în proces, privitorului îi este oferită o perspectivă apropiată de capacitățile sale analitice. Curatorul poate fi considerat un interpret al sensului, ce realizează o traducere a discursului artistic prin forma de asamblare a elementelor ce compun expoziția. O exemplificare a acestei chestiuni se poate observa prin următoarea analogie:

După cum Merleau-Ponty nota în *Fenomenologia Percepției*, întorcând un obiect cu susul în jos îi degradăm sensul („To turn an object upside-down is to deprive it of its meaning”).<sup>78</sup> Extrapolând raționamentul, obiectul de artă își poate dezvălui sensul (în unele situații îl poate îmbogăți) prin simpla poziționare într-un context, obligând privitorul să îl abordeze dintr-o perspectivă disimulată. În vreme ce artistul își asumă creația în interiorul (sau în vecinătatea) cadrajului unui medium de reprezentare, curatorul își asumă punerea în scenă a produsului cultural finit. Din acest punct de vedere, într-o primă instanță vizitatorul ia contact cu opera curatorului – pentru ca mai apoi să reușească să izoleze fiecare lucrare în parte, ajutat de ambianța arhitecturală și interpretarea contextuală.

---

<sup>76</sup> Plecând de la cercetările lui Propp și Strauss, Roland Barthes realizează o metodă de interpretare plecând de la analiza structurală a narativelor. Roland Barthes, Stephen Heath, *Image, music, text*, Fontana Press, Hill and Wang, New York, 1977, pp.79-81.

<sup>77</sup> Abordând o serie de lucrări drept colecție de semne, asamblarea lor într-o structură comunicantă presupune instaurarea unor relații de subordonare. Această structură este configurată de curator, plecând de la elementele individuale ce compun seria de lucrări. Cristian Nae, *op. Cit.* pp. 95-98; 102-104.

<sup>78</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, trad. Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1945, p.252, vezi și Yve Alain Bois, Rosalind Krauss, „A user's guide to entropy”, apărut în *October*, vol. 78, MIT Press, 1996, pp. 38-88, pp. 43-44.

Voi menționa una din judecățile lui Helmers, în demersul meu de a interpreta rolul curatorului în actul expozițional: Acesta folosește un argument al lui Matei Călinescu, prin care simpla alăturare (convenționalizare) a unei expuneri în cadrul muzeului sau a galeriei de artă conduce la apariția unui orizont de așteptare. În funcție de acesta, interpretarea este convertită în informație. În opinia lui Maurice Halbwachs, interpretările se adresează unui profil al mentalului colectiv, fiind rare situațiile de adresare personală. Marguerite Helmers identifică unul dintre punctele de interconectare a limbajului artistic cu supra-structura mentalului colectiv.<sup>79</sup> Curatorul preia o serie de elemente ale limbajului, pe care le transpune în forma expozițională dictată de context. Este o versiune a „opinieii”<sup>80</sup> curatorului despre modul în care obiectul expus trebuie să fie valorificat, analizat, contemplat (și prin extensie, în cazul muzeelor – cercetat și conservat). Formularea acestei opinii se bazează cel mai adesea pe studiul prealabil al corpusului expozițional, aprofundarea tematicilor și a elementelor ce țin de specificitate și, nu în ultimul rând, pe contactul (mijlocit sau direct) cu artistul.

Miza actului curatorial este de a reda proprietățile și calitățile obiectului expus. Uneori, pentru a putea configura un sistem de interpretare după care privitorul să se ghideze, curatorii recurg la inserarea unor elemente

---

<sup>79</sup> Matei Călinescu observă indirect o posibilă fetișizare a muzeelor. Halbwachs se referă la o percepție colectivă a acestei fetișizări. Helmers folosește cele două aserțiuni pentru a argumenta teza în favoarea contextului stabilit prin convenție. Marguerite Helmers, „Framing the fine arts through rhetoric”, pp. 63-87, publicat în Charles A. Hill, Marguerite Helmers (ed.), *Defining visual rhetorics*, Lawrence Erlbaum Associates, University of Wisconsin Oshkosh, Londra, 2004, pp. 77-78; pp. 83-84.

<sup>80</sup> Opinia presupune o excludere implicită a altor păreri, translatându-le registrul neadecvării. Ea reclamă o preferință ce capătă statut de argument. Mociulschi denuște acest aspect *raport de exclusivitate*. Paul Dobrescu, Alina Bărgăoanu, Nicoleta Corbu, *Istoria comunicării*, Comunicare.ro, București, 2007, p. 56; vezi și Adrian Leonard Mociulschi, *op. Cit.* p. 37.

textuale distincte. Mitchell identifică un sistem taxonomic de clasificare a imaginilor, pornind de la gradul de asemănare. Ele se divid, după cum urmează: imagine grafică – picturi, statui, desene; imagine optică – oglinzi și proiecții; imagine adresată percepției – aparențe și date senzoriale; imagine mentală – vise, amintiri, fantasme, idei; respectiv imagine verbală – metafore, descrieri.<sup>81</sup> Întrucât actul curatorial presupune interpretarea și mijlocirea unui spectru imagistic cu ajutorul unor medii conexe (text, arhitectură, design ambiental etc.), recursul la formele de materializare a limbajului este implicit. Lucrurile sunt (în aparență) simple pentru expunerile clasice, în care corpusul artistic se prezintă în formele aparținente imaginii grafice (de pildă – pictură, fotografie, desen ș.a.m.d.). În demersul de a analiza această tipologie, *graphesis*-ul Johannei Drucker poate facilita o abordare vizual-conceptuală oportună.<sup>82</sup> Ecuația se complică în cazul reprezentărilor vizuale ce se împart pe mai multe paliere ale taxonomiei lui Mitchell. Dinamica istoriei de artă ne relevă emergența acestor reprezentări (a se vedea: instalații,<sup>83</sup> new-media-art,<sup>84</sup> performance, videomontaj, arta numerică<sup>85</sup> etc.) Rolul curatorului este

---

<sup>81</sup> Thomas William J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Londra, 1986, p. 10. Declinările imaginilor într-una dintre tipologiile menționate se realizează arbitrar.

<sup>82</sup> Abordarea cunoașterii (aici, cu sensul de mesaj) în maniera *Graphesis*-ului presupune o interpretare sistematică de tip epistemologic a următorilor parametri: clasificări și interpretări, limbajul formei, dinamica formei, *Gestalt* (tendențe și principii), variabile de bază (semiotică), tehnici de re/prezentare. Johanna Drucker, *Graphesis: Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, metaLABprojects, Cambridge, Massachusetts, 2014, pp. 20-55.

<sup>83</sup> Abordarea artei din perspectiva interactivității. Erika Pavlin, Ziga Elsner, Tadej Jagodnik, Borut Batagelj, Franc Solina, „From illustrations to an interactive art installation”, publicat în *Journal of information, communication and ethics in society*, Emerald Insight, vol. 13, nr. 2, f.l., 2015, pp. 130-145. Vezi și Claire Bishop, *Installation art*, Tate Publishing & Tate Enterprise Ltd. Londra, 2005, pp. 6-14.

<sup>84</sup> Dematerializarea obiectului de artă, vezi înrudirea cu avangardele și ulterior, Fluxus. Christiane Paul, „The myth of immateriality – presenting new media art” apărut în *Technoetic arts: a journal of speculative research*, vol. 10, nr. 2-3, f.l., 2012, pp. 167-172.

<sup>85</sup> Investigarea posibilităților grafice oferite de computer. Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcade, *Mișcări artistice în pictură*, Enciclopedia Rao, Colecția de artă București, 2007, pp. 229-231.

de a stabili care sunt compatibilitățile de reprezentare, cum (și mai ales când) se pot face asocieri sugestive, dar și în ce manieră se poate adăuga material subiacent corelativ unei serii expoziționale.

### **Curatorul este catalizatorul experienței perceptive?**

Avansând demersul de a analiza condiția curatorului și a curatoriatului (raporându-ne inclusiv la istoria de artă), menționarea importanței sale în relevarea experienței estetice se impune a fi punctată. După cum spuneam în secțiunea precedentă, actul curatorial presupune un exercițiu de identificare și utilizare a resorturilor ce definesc raportul dintre imaginea artistică și sfera socială în care aceasta se încadrează (aici ne referim la publicul consumator de artă). Într-o manieră similară notează Cristian Nae, preluând fundamentele teoretice benjaminieni: „complexul de relații și raporturi sociale care se stabilesc cu opera de artă” se modifică în funcție de particularitățile istorice (și sociale) folosite drept referință.<sup>86</sup> Istoricul de artă și curatorul, în egală măsură, au sarcina de a salva artefactul din calea sa către procesele uitării.<sup>87</sup> Cel dintâi (istoricul de artă) operează în planul teoretic și exegetic, în vreme ce al doilea (curatorul) dublează acest demers prin practica curatorială. Ei recuperează „aura” despre care ne vorbește Benjamin în descrierea valorilor obiectului cultural.<sup>88</sup> Statutul artei contemporane poate aliena această „aură”, deoarece anumite tipologii artistice se disociază de factorul unicității sau al materialității (de exemplu: video-art; performance ș.a.m.d.). Ecourile

---

<sup>86</sup> Cristian Nae, *op. Cit.* p. 42.

<sup>87</sup> Cf. Walter Benjamin descrie activitatea „filosofului istoriei”, entitate ce comportă valențe similare cu istoricul de artă și curatorul. Walter Benjamin, *Iluminări*, trad. Catrinel Pleșu, Idea Print, Cluj Napoca, 2002, pp. 196-202.

<sup>88</sup> Vezi diferențele între *valorile de cult* și *valorile de expunere*. *Ibidem*, p. 111-112. Cf. Cristian Nae, *Moduri de a percepe, O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, ediția a II-a, Polirom, Iași, 2015, p. 43.

modernității au exploatat din plin aspectele dematerializării (desacralizării) obiectului de artă. În acest fel, ei doreau să conteste statutul contemplativ al corpusului artistic, insistând pe realismul brutal și palpabil din spatele tipologiilor expoziționale.<sup>89</sup> Curatorul este însărcinat cu decodificarea acestor „realități” intruzive, iar curatoriatul presupune configurarea unui mediu în care consumul cultural devine facil. Dacă adăugăm și autonomia esteticului (ce fusese clamată de artiști prin anii 1960)<sup>90</sup> sau investigațiile „experimentaliste”<sup>91</sup> (elemente ce au complicat lizibilitatea conceptelor artistice), integrate în ambianța și organizarea strictă a muzeelor, ne dăm seama că importanța curatorului devine crucială. Interpretarea curatorială (de tip muzeografic și nu numai) a contemporaneității artistice<sup>92</sup> presupune abordări ale corpusului vizual în maniera unor noduri ideologice. Georges Didi-Huberman argumentează că lucrările sunt compuse dintr-un amalgam al trecutului și prezentului, în care obiectul reprezentat persistă (sau supraviețuiește – *Nachleben*).<sup>93</sup> Curatorul trebuie să echilibreze aspectele ce compun dimensiunea istoricistă (adresată unui anumit segment de public) cu elementele de noutate și inovație ale interpretării (orientate mai degrabă către o democratizare anticolonialistă a obiectului; respectiv un mod de adresare dedicat unui public larg, globalizat).<sup>94</sup> Realizarea unei expoziții cu un patrimoniu predefinit, a cărui greutate și validitate este dată de însăși vechimea ei poate include o interpretare curatorială a temporalității simultane.

---

<sup>89</sup> Cristian Nae, *op cit.* p. 47.

<sup>90</sup> Magda Cârneli, *Artele plastice în România, 1945-1989. Cu o addendă 1990-2010*, Polirom, Iași, 2013, pp. 94-96.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>92</sup> Bishop își plasează afirmațiile în acord cu Terry Smith, care afirmă o contemporaneitate opusă rigorilor moderne sau postmoderne, într-un demers de evidențiere al anacronismelor. Claire Bishop, *Muzeologia radicală, sau ce anume e „contemporan” în muzeele de artă contemporană*, Idea Design and Print, Cluj Napoca, 2015, pp. 22-23.

<sup>93</sup> Claire Bishop, *op. Cit.* pp. 24-26.

<sup>94</sup> Exercițiul autoarei se referă la dimensiunea colecționistă a corpusului de imagine. Referințele sale sunt aplicabile în contextul muzeal. *Ibidem*, p. 27.

Acest demers s-ar traduce prin reconfigurarea unui univers cultural ce respectă istoricitatea, însă prin reiterarea subiectului în actualitate se pot oferi noi direcții interpretative (un fel de „ce ar fi fost dacă?”). După anul 2000, în România încep să apară timid și astfel de tratări „necanonice”, inspirate de strategiile aplicate în marile centre artistice internaționale.<sup>95</sup>

Așadar, curatorul este principala persoană angajată în definirea statutului și a funcționalității expozițiilor. Plecând de la disponibilitățile patrimoniale, arhitecturale, tehnice sau referențial-istorice pe care edificiul cultural îl pune la dispoziția acestuia, actul curatorial presupune aplicarea unor strategii diversificate. Identificând doi poli ai manierei expoziționale – de la canonic către „avangardist” (folosit aici cu sensul de nou, inovator, nonconformist), raportarea curatorului pe această axă se face în primul rând prin operarea unor modificări asupra parametrilor tehnici (registrul înălțimii, iluminare, text de sală, ambianță, recuzită tehnică ș.a.m.d.). Pe lângă aceasta, activitatea curatorială trebuie să presupună și „decodări” și resemantizări de tip hermeneutic.

În demersul ei de recartografiere a sensului (unei perioade istorice, unei tipologii imagistice, unui curent artistic etc.), activitatea curatorială se descrie în termenii *constelațiilor* lui Walter Benjamin.<sup>96</sup> Acestea presupun o „recitare” a istoriei, esteticii, contextului și condiției artelor vizuale, încadrându-se în specificul resemantizărilor post-moderne. Așadar, în

---

<sup>95</sup> Luând drept referință experimentele curatoriale de la MoMA și echivalentul lor de la Tate (pe care Okuwi Enwezor le încadrează într-o tipologie „necolonială” – în Okuwi Enwezor, „The post-colonial constellation” publicat în Terry Smith, Okuwi Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, pp. 207-229). Se observă două paradigme majore – una centrată pe istoricism și clasificare riguroasă, respectiv una de tip eclectic. Claire Bishop, *op. Cit.* pp. 29-30.

<sup>96</sup> Claire Bishop, *op. Cit.* p. 73.

diversitatea pe care o comportă creația artistică a contemporaneității, curatorul este dialectic și reflexiv.<sup>97</sup>

### **Câteva particularități discursive în arta contemporană**

Curatoriul artei contemporane reclamă o dimensiune conceptualistă. Aceasta revendică practici interpretative bazate pe raporturile de comunicare instaurate de obiectul expus. Acțiunea expozițională presupune o recontextualizare a „argumentului”, transferând sensul alocat de artist unui obiect în spectrul extins al unei galerii sau muzeu.<sup>98</sup> Curatorul este adesea forțat de conjunctură să ajusteze formulările expozitive. Deși această libertate expresivă în aparență nu cunoaște limite, fără îndoială că ea presupune un discernământ artistic avansat, deoarece în momentul panotării curatorul se plasează pe un palier ontologic similar cu cel al artistului.<sup>99</sup>

Corpusul artistic contemporan poate fi privit în termenii unei dualități argumentative. Acesta poate să fie concomitent desemnat sau desemnant.<sup>100</sup> În cazul expozițiilor, curatorul explorează ambele particularități discursive. Demersul își are originea în însuși statutul imaginii, pe care Mitchell o definește ca subspecie dialectică. Conform definiției, aceasta reclamă un statut ontologic similar cu cel al limbajului, întrucât se adresează unei metodologii formale de interpretare a unor credințe, judecăți sau aserțiuni,

---

<sup>97</sup> Vezi capitolul despre „contemporaneitatea dialectică”, *ibidem*. pp. 71-82.

<sup>98</sup> Vincentziu Pușcașu, *Arhitectura spațiului expozițional, de la teorii și concepte la practica panotării în arta contemporană*, Lucrare de disertație, Universitatea din București, coord. Mihaela Criticos, București, 2017, pp. 25-27.

<sup>99</sup> Idem, *Demersuri experimentale interdisciplinare în activitatea curatorială: Artă contemporană, logica fuzzy și exercițiul retoric*, Lucrare de disertație, Universitatea Națională de Arte, coord. Ruxandra Demetrescu, București, 2018, pp. 57-67.

<sup>100</sup> David Fleming, „Can pictures be arguments”, în *Argumentation and advocacy*, nr.33, vol. 1, Research Library, f.l. 1996, p. 11.

asupra cărora actul de comunicare acționează în mod direct.<sup>101</sup> În linii mari, actul artistic presupune o translatare a corpusului ideologic din forma textuală în forma imagistică. Mai concret, aceasta este o adaptare a limbajului în funcție de mediile de agregare în favoarea cărora artistul optează.<sup>102</sup> Această afirmație implică o posibilitate de reproducere a dimensiunii lingvistice în manieră textuală. Fenomenul se produce pe scară largă în elaborarea cercetărilor curatoriale – a se vedea textele de sală, documentarea albumelor sau chiar discursul curatorial al prezentării unui corpus expozițional. Acestea se bazează pe „modul în care privitorul este antrenat în actul interpretativ”, folosind substratul argumentativ al schemelor de comunicare.<sup>103</sup>

Deoarece arta contemporană reclamă o puternică amprentă a politicului, activismului sau interpretării critice a fenomenelor actualității, putem spune că produsul imagistic de acest tip prezintă caracteristicile unui barometru social. Mai mult decât atât, făcând apel la funcțiile denotative (proprie) sau conotative (figurate) ale categoriilor imagistice, putem spune că arta contemporană explorează în termeni utilitariști convergența discursivității imagistice cu lingvistica.<sup>104</sup> Deși în teorie aceste aspecte par să

---

<sup>101</sup> Această supoziție a fost deja utilizată de teoreticieni de anvergură. Mitchell adaptează discursul lui Derrida, oferind o perspectivă de tip comunicațional asupra corpusului de imagine. William John T. Mitchell, *Iconology, image, text, ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, apud David Fleming, *op. Cit.* p. 11.

<sup>102</sup> Aserțiunea noastră face apel la dimensiunea retorică a comunicării artistice. Elementul narativ, în care se regăsește încapsulată *ideea*, trebuie să treacă printr-o serie de transformări succesive - folosind combinatorica analogiei. Diana D. Hessa, „Aristotle's poetics and rhetoric: Narrative as rhetoric's forth mode”, publicat în Richard Andrews, (ed.) *Rebirth of rhetoric: Essays in language, culture and education*, Routledge, Londra, 1992, pp. 19-39. Pentru preambul și ipoteză, vezi și *ibidem*, p. 11.

<sup>103</sup> Vincentziu Pușcașu, *Arhitectura spațiului expozițional, de la teorii și concepte la practica panotării în arta contemporană*, Lucrare de disertație, Universitatea din București, coord. Mihaela Criticos, București, 2017, p.28.

<sup>104</sup> Fleming definește această componentă în termenii unui „aranjament sintactic”, ce trebuie configurat simultan cu geneza corpusului imagistic. „Fără aranjament sintactic, vizualul poate prezenta sau exprima, dar nu poate asuma un rol normativ”. David Fleming, *op. Cit.* p. 14.

reclame statut axiomatic, punerea lor în practică ridică o serie de problematici. Între acestea trebuie menționate dificultățile artei contemporane de a configura o combinatorică sintactică facilă.<sup>105</sup> Cu privire la noțiunile menționate, Bowman și Gombrich oferă o perspectivă mai explicită asupra imposibilității vizualului de a denota. Ei identifică o serie de curenți în sintaxa și lexiconul artistic, justificând primatul excitabilității.<sup>106</sup> Cu toate acestea, prin convenționalizare se poate realiza un substrat argumentativ al imaginii, în funcție de care aceasta să prefigureze un medium în care componenta comunicațională devine autonomă. La o privire mai atentă, un fenomen similar se petrece în cazul corpusului artistic pictat (desenat), când artistul revendică *funcția fanion* a imaginii-obiect.<sup>107</sup> Convenționalizarea presupune o corelare a elementelor constructive de tip imagistic cu cele textuale sau lingvistice, pentru a direcționa enunțuri cu valoare de adevăr. Corpusul vizual (arta) devine material subiacent al entității textuale, instaurând o serie de relații asertive în relație cu acestea.<sup>108</sup>

În contrapartidă, teoriile lui Becker dovedesc un statut mult mai subtil al argumentului vizual din corpusurile artistice. Acesta susține că imaginea (și prin extensie, imaginea de artă contemporană) reclamă un discurs sensibil,

---

<sup>105</sup> Suzanne K. Langer, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art*, Mentor, New York, 1942, pp. 75-77.

<sup>106</sup> William J. Bowman, *Graphic communication*, Wiley, New York, 1968, pp. 8-9. Ernst H. Gombrich, „The visual image, its place in communication”, publicat în *Further studies in the psychology of pictorial representation*, ConnelUp, New York, 1968, p. 138. Aceste aspecte sunt menționate și de cercetarea lui Fleming, vezi David Fleming, *op. Cit.* p. 14, care afirmă că „non-verbalul poate exemplifica, însă nu poate denota”.

<sup>107</sup> Leo Groarke definește *funcția fanion* a imaginii drept sumă de elemente ce direcționează către componenta mesajului unui coprus imagistic. Aceasta trebuie interpretată separat de particularitățile estetice, care guvernează autoritar percepția. Leo Groarke, „Towards a pragma-dialectics of visual argument” publicat în Frans H. van Eemeren (ed.) *Advances in pragma-dialectics*, Vale Press, Newport News Virginia, Amsterdam, 2002, p. 137-139.

<sup>108</sup> Groarke aduce în discuție și „mărcile intenționalității”, în funcție de care transmiterea componentei lingvistice se produce. *Ibidem*, pp. 139-141.

în funcție de care nu se pot trasa astfel de relații asertive.<sup>109</sup> Deși afirmația sa poate fi valabilă, trebuie să menționăm că această teorie pleacă de la premisa aplicării sistemului actelor de vorbire în domeniul imagistic.<sup>110</sup> Întrucât producția artistică vizează capacitatea extinsă de reprezentare și libertatea de expresie, de multe ori se întâmplă ca aceste convenții ale comunicării să fie încălcate în mod deliberat, către o convenționalizare a actului expresiv sau a mesajului intern. O perspectivă oportună asupra argumentației vizuale, respectiv a statutului comunicațional al operei de artă se observă în abordarea lui Fox. Acesta descrie imaginile intenționale (arta) în termenii unui instrument ultim al reprezentării, în care prevalează sentimentul, efectul și receptarea, în detrimentul logicii formale, argumentului sau dovezii cu valoare de adevăr.<sup>111</sup> Prin aceasta ne putem distanța de perspectiva fatalistă a lui Fleming, care oferea un exemplu al imposibilității de clasare sau interpretare a unei imagini (de pildă, fotografia) de „acompaniamentul lingvistic” implicit acesteia.<sup>112</sup> Aplicarea acestor noțiuni poate contribui la împuternicirea statutului comunicațional al imaginilor de artă.

---

<sup>109</sup> Howard S. Becker, *Doing things together – Selected papers*, Northwestern UP, Evanston, Illinois, p. 275, apud. În David Fleming, *op. Cit.* p. 15.

<sup>110</sup> Frans H. van Eemeren, Rob Grootendorst, *Argumentation, communication and fallacies*, Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale, 1992, pp. 49-55; vezi și Leo Groarke, *op. Cit.* p. 149. Ei folosesc o definiție prin excludere. Actul de vorbire nu trebuie să fie – incomprehensibil, nesincer, superfluu, inutil, conectat într-un mod neadecvat altor acte de vorbire ș.a.m.d.

<sup>111</sup> Roy F. Fox, „Where we live” în Roy F. Fox (ed.), *Images, media and mind*, NCTE, Illinois, 1994, pp. 70-77, apud David Fleming, *op. Cit.* p. 15.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 15. Un exemplu în acest sens îl putem identifica în cazul fotografiei abstracte. Aici există o distanțare voită față de caracterul mimetic al reprezentării grafice, explorând dimensiunea interpretativă a corpusului valorificat. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie expoziția de fotografie curatoriată de Lyle Rexer, din anul 2010. Noțiunea de bază a concepției se referă la distanțarea de originea perceptibilă a subiectului. Vezi Lyle Rexer, „The edge of vision: Abstraction in contemporary photography”, publicat în *Aperture*, New York, 2013, apud în <https://ccp.arizona.edu/sites/default/files/edge-of-vision.pdf> accesat în 02.06.2018 p. 1.

Leo Groarke oferă un exemplu în acest sens, prin evocarea genului argumentativ bazat pe lipsa componentei inteligibile din structura conotativă a limbajului.<sup>113</sup> Cu alte cuvinte, reprezentarea debarasată de perspectiva inteligibilă nu exclude caracterul și capacitatea argumentativă a imaginii de artă. Operele se pot configura în manieră discursivă și în afara declinărilor lingvistice ale sensului intern. Extrapolând componenta sensului plauzibil, despre care Leo Groarke discută în articolul „Towards a pragma-dialectics of visual argument”, aproximarea acestuia se dovedește a fi un element important în trasarea procesualității percepției.<sup>114</sup> Artă contemporană presupune un grad ridicat de autonomie a sensului, pe când limbajul acesteia prezintă funcționalități precise doar în interiorul corpusului-referință. Denaturarea sau augmentarea acestuia prin *contextualizare* (acțiune implicită a curatoriatului) presupune o *hiperbolizare* a metaforei utilizate de artist. Distingem o multi-stratificare a argumentului vizual, tradusă prin numeroasele instrumentări posibile ale parametrilor menționați mai sus. Plecând de la un studiu de caz realizat pe caricaturile lui Bradley, Groarke accentuează importanța eficacității elementului discursiv al imaginii artistice.<sup>115</sup> Cu toate acestea, trebuie să menționăm că argumentul și comunicarea din operele de artă contemporană pot implica într-o măsură redusă actele ilocuționare ale limbajului, în jurul cărora abordarea pragma-dialectică este centrată.<sup>116</sup> O perspectivă oportună asupra limbajului artistic

---

<sup>113</sup> Aserțiunile în jurul cărora Groarke își realizează studiul de caz sunt folosite în context conotativ. Acest fapt dovedește infidelitatea limbajului față de componenta statutului de adevăr. Leo Groarke, *op. Cit.* p. 145.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pp. 141-143.

<sup>116</sup> Actele ilocuționare ale limbajului. John R. Searle, „A classification of illocutionary acts”, publicat în *Language in society*, Cambridge University Press, nr.1, vol. 5, aprilie 1976, pp. 1-23, accesat în [https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle\\_Illocutionary-Acts.pdf](https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle_Illocutionary-Acts.pdf), la data de 06.02.2018. O detaliere a analizei sintactice aplicată pe corpusul de imagine poate fi consultată în disertația susținută la Universitatea din București, în anul 2017. În acea lucrare

se poate realiza prin aplicarea metodologiei disciplinei pragmatice. În acest mod, discursul este pus în legătură cu funcțiile limbajului la care se realizează trimiterea referențială.

Creația artistică reclamă capacități comunicaționale similare cu limbajul, întrucât iterează ierarhic formele de reprezentare ale contextului, scopului retoric, și finalmente actul de vorbire (prin analogie - după cum evidențiază Austin pe speța limbajului).<sup>117</sup> Asamblarea corpusului de imagine presupune un conținut informativ (mesajul propriu-zis) grupat într-o structură logică (*layout*).<sup>118</sup> Prin extensie, curatoriatul presupune un demers de intermediere a acestui conținut informațional, ce se reconfigurează în funcție de structura logică a expoziției.

În continuare voi încerca să realizez un paralelism între „consecințele conjugării argumentului vizual în formă pragmatică”<sup>119</sup> și demersul curatorial de sinteză a argumentului vizual, premergător transpunerii în discurs expozițional. Roque identifică o triplă etapizare a translației argumentative – se trece de la forma simplă a cuvintelor către o formă complexă, de tip propozițional; apoi, elementul propozițional este convertit în afirmație; finalmente, afirmațiile sunt grupate într-o construcție de tip argumentativ.<sup>120</sup>

---

am insistat asupra componentei sintactice și pragmatice. Vincentziu Pușcașu, *op. Cit.* pp. 29-31.

<sup>117</sup> Jonh L. Austin, *How to do things with words*, The Claredon Press, Oxford, 1962, pp. 2-38, accesat în [http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:2271128:3/component/escidoc:2271430/austin\\_1962\\_how-to-do-things-with-words.pdf](http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:2271128:3/component/escidoc:2271430/austin_1962_how-to-do-things-with-words.pdf) la data de 01.06.2018,

<sup>118</sup> Frans H. van Eemeren, „Bingo” Promising developments in argumentation theory”, în Frans H. van Eemeren, Bart Garsen (ed.), *Reflections on theoretical issues in argumentation theory*, Springer, fl. 2015, p. 8.

<sup>119</sup> Georges Roque, „Should visual arguments be propositional in order to be arguments?” în *Argumentation*, nr. 29, vol.3, p.177-195, Springer Science and Business Media, Dodrecht, 2014, pp.182-183. Vezi și Vincentziu Pușcașu, *op. Cit.* pp. 31-32. Roque dezbate posibilitatea formulării unei structuri argumentative în formă textuală. Acest demers oferă noi posibilități interpretative și corelative demersului ecfastic.

<sup>120</sup> Georges Roque, *op. Cit.* pp. 181-183.

Pe speța curatoriatului, prin analogie – curatorul identifică o serie de elemente ce compun lucrările (artistul le assemblează în prealabil în forme imagistice distincte), raportându-se la fiecare lucrare în manieră „propozițională”; lucrările sunt convertite în elemente discursive individuale (de obicei, bazându-se pe tematică, subiect, tehnică, aspecte estetice ș.a.m.d.); finalmente, lucrările sunt subsumate unui concept curatorial unic, ce are valoare argumentativă. Întrucât acest demers presupune o argumentație preponderent vizuală, analogia reprezintă un bun exemplu al primatului argumentului vizual în defavoarea celui lingvistic.<sup>121</sup> De asemenea, structura expoziției presupune o abordare a *constelației de argumente*, acestea putându-se articula într-o perspectivă stilistică, estetică, istorică sau conceptuală. Cu alte cuvinte, există justificări *comunicaționale* mult mai profunde în spatele actului expozițional, panotarea nefiind un produs al combinatoricii aleatorii. Un exemplu în acest sens îl constituie tehnicile de manevrare strategică a substratului argumentativ, despre care ne vorbește cercetarea autorilor Frans H. Van Eemeren și Peter Houtlosser.<sup>122</sup> Cercetarea pragma-dialectică a condus către configurarea unor modele-cadru, în funcție de care argumentul poate fi manipulat în favoarea emițătorului. Aceste cercetări pot reprezenta potențiale puncte de referință în alcătuirea unui discurs curatorial exhaustiv referitor la corpusurile de imagine ce intră în componența unei expoziții. Într-o cercetare prealabilă am evidențiat aceste strategii, plecând de la expoziția

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 183. vezi și Robert J. Stainton, *Words and thoughts: Subsentences, ellipsis and the philosophy of language*, Oxford University Press, Oxford, 2006, apud *ibidem*, p. 183-185, 186.

<sup>122</sup> Frans H. van Eemeren, Peter Houtlosser, „Strategic maneuvering in argumentative discourse. Maintaining a delicate balance”, în idem, *Dialectic and Rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, Kluwer Academic, Dordrecht, 2012, pp. 3-11. O serie de cercetări paralele au fost întocmite de Eddo Rigotti și Andrea Rocci, sub egida Universității din Lugano. vezi *Ibidem*, p. 11.

de pictură a unui artist contemporan emergent; fapt pentru care nu voi oferi alte exemplificări sau detalieri.<sup>123</sup>

Un alt aspect al statutului argumentativ al imaginilor de artă constă în capacitatea lor de a-și asuma un statut polisemic. Gunther Kress și Theo van Leeuwen se inspiră din teoriile lui Barthes asupra imaginilor, susținând că statutul polisemic se fundamentează pe capacitatea de adaptare a imaginilor în contexte comunicaționale distincte.<sup>124</sup> Deoarece actul curatorial presupune (între altele) o explicare, sau cel puțin o racordare contextuală a corpusului vizual prezentat, atât *Retorica imaginilor*, cât și *Elementele semiologiei*, devin referințe utile demersului de translatare a mesajului artistic. Barthes notează că sensul unei imagini se extrage din narativul autonom al acesteia, fapt pentru care o aplicare a principiilor formaliste poate veni la îndemâna unui astfel de demers.<sup>125</sup> Acestei analize i se poate adăuga metodologia de manevrare a actelor lingvistice, evidențiată de Searle.<sup>126</sup> În vederea împuternicirii unui meta-discurs narativ, curatorul înglobează întregul raționament al premiselor artistice, observabile în lucrări. Pe baza acestor noțiuni, curatoriatul poate folosi perspectiva retorică a artei contemporane<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Vincentziu Pușcașu, *op. cit.* p. 32. Studiul de caz al disertației, seria *Ficțiunilor*, artist Vlad Baci. *Ibidem*, pp. 104-111.

<sup>124</sup> Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading images, the grammar of visual design*, Routledge, New York, 1996, pp. 17-18.

<sup>125</sup> Principiile formaliste ale structurilor narrative - Propp și Levi-Strauss. Vezi Roland Barthes, Stephen Heath, *op. cit.* p. 79-81.

<sup>126</sup> John R. Searle, „A classification of illocutionary acts” apărut în *Language in society*, Cambridge University Press, vol. 5, nr. 1 aprilie, Cambridge, 1976, pp. 1-23, accesat în [https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle\\_Illocutionary-Acts.pdf](https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle_Illocutionary-Acts.pdf) la 02.06.2018.

<sup>127</sup> Retorica vizuală a artiștilor plastici se referă la „abilitatea (...) de a convinge prin mijloace discursive” și presupune integrarea unor echivalențe de factură lingvistică între mesajul operei și dimensiunea narativă a acesteia. Charles A. Hill, Marguerite Helmers, *Defining visual rhetorics*, Lawrence Erlbaum Associated Publishers, Londra, 2004, pp. 41-42. Aceste aspecte sunt evidențiate și pe speța argumentelor multimodale, despre care dezbate Blair. Anthony J. Blair, „Probative norms for multimodal arguments”, în *Argumentation*, nr. 2, vol. 29, Springer Netherlands, Amsterdam, 2015, pp. 217-233.

în evidențierea capacității sale creative. Actul panotării poate fi privit ca demers de reliefare a unei componente aleatorii (bazată pe afinitate estetică, potrivire de context etc.), respectiv ca demers combinatoric justificat de structura argumentativă.

### **Elementul discursiv al expunerii**

Ducând discursul în direcția acțiunilor curatoriale, vom încerca să privim expoziția și mediile de reprezentare ca întreg indivizibil, purtător de argumente pragma-dialectice. Plecând de la ideea că obiectul artistic este prin definiție un fragment (mai bine zis, o fațetă) a viziunii artistice asupra unui fenomen amplu, generarea conținutului se poate governa după legile comunicării și teoriile evidențiate în secțiunile precedente (vezi supra). Întrucât paradigmele actuale de creație sunt subordonate într-o mare măsură fenomenelor de globalizare și universalizare a limbajului, organizarea unei expoziții nu poate neglija aspectele referențialității acestora cu elementele *realului* sau *palpabilului*. După cum spunea Martin Heidegger, existența prezentului presupune o raportare la „epoca imaginii globale”, ce reprezintă o însumare a sistematizărilor raționalității.<sup>128</sup> Actul expozițional folosește ca argument ultim justificările corelative ale realității, fapt pentru care o expoziție constituie un fundament reprezentativ în virtutea acurateții cu care se argumentează relațiile perceptive. Impactul acestor fenomene, coroborat cu entropizarea mediului expozițional<sup>129</sup> au condus la o relativă uniformizare

---

<sup>128</sup> Martin Heidegger, „The age of the world picture”, în William Lovitt (trad.) *The question concerning technology*, Harper and Row, New York, 1977, pp. 116-154; „we live in the age of the world picture”, *ibidem*, p. 130, apud William John T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, Prefață p. 14.

<sup>129</sup> Yve Alain Bois, Rosalind Kraus, „A users guide to entropy”, în *October*, vol. 78, The MIT Press, 1996, pp. 38-88, p. 40. Articolul evidențiază interferențele arhitecturii

a posibilelor versiuni de interpretare din cadrul unei expoziții. Curatoriul nu este o excepție a acestui fenomen, deoarece majoritatea spațiilor adoptă normativismul cubului alb.<sup>130</sup> Abordarea modernă (și fără excepție, paradigmele post-moderne) presupun o interpretare a spațialității imagistice în direcții explorative, ce nu îi pot permite privitorului să „călătorească” vizual în cadrulul determinat al obiectului expus. După cum nota Greenberg, vechii maeștri recurgeau la artificii de perspectivă, cu ajutorul cărora privitorul era *transpus* în imagine. Demersul acesta se realiza făcând apel la un complex senzorial. Lucrurile stau cu totul altfel în cazul creației moderne (să luăm exemplul picturii), ce revendică o raportare (mai mult sau mai puțin) figurativă bazată nu doar pe simțul privirii și exaltarea vizuală.<sup>131</sup> Interesant este faptul că opera de artă modernă și post-modernă recurge la sisteme argumentative impersonale, dar în același timp împuternicește o experiență marcată de un subiectivism accentuat.

Yve Alain Bois și Rosalind Kraus argumentează că prin atingerea limitei superioare a subiectivismului, nu doar obiectul se dematerializează, ci și raportările privitorului la acesta.<sup>132</sup> Ei reușesc să surprindă un exemplu al

---

expoziționale în corpul obiectului de artă, dovedind o contaminare a specificității spațiale, cauzată de introducerea operei expuse în noul context.

<sup>130</sup> Vezi Brian O'Doherty, *Inside white cube – The ideology of the gallery space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco, 1986, accesat în [http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty\\_Brian\\_Inside\\_the\\_White\\_Cube\\_The\\_Ideology\\_of\\_the\\_Gallery\\_Space.pdf](http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space.pdf) la data de 03.06.2018.

<sup>131</sup> Autorul identifică două valențe ale imaginii de artă: prima se referă la *viziune*, implicând o translatere fizică în contextual pictural. Recursul la diversitatea simțurilor și participativitatea în contemplare presupune o manevrare argumentativă simplistă, de factură mimetică. A doua valență se referă la *opticalitate*, aceasta fiind întâlnită adesea în creația modernistă. Yve Alain Bois, Rosalind Kraus, *op. cit.* p. 40; Clement Greenberg, „Modernist Painting”, în John O'Brian (ed.), *The collected essays and criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 90, apud. Yve Alain Bois, Rosalind Kraus, *op. cit.* p. 40.

<sup>132</sup> Principiile modernismului reflexiv presupun o abandonare totală a „prezentismului” și a experienței palpabile. În opinia lor, percepția devine un automatism neglijabil. Studiul lor de caz presupune o interpretare lingvistică: Pentru argumentul vizual „I am dead”, doar sintagma „am dead” poate suscita valoare de adevăr, întrucât componenta personală („I”) devine redundantă în contextul veridicității aserțiunii. *Ibidem*, p. 42.

redundanței perceptive în cazul validării unui argument vizual.<sup>133</sup> De asemenea, abordarea lor privind „entropizarea” experienței expoziționale privește și aspectele corporalității. Autorii disting o dificultate a privitorului de a-și transpune propria corporalitate în contextul argumentativ al unui corpus de imagine (post)modern. Exemplul oferit de ei introduce noțiunea *imaginii în oglindă*,<sup>134</sup> exercițiu ce acreditează teoria unor argumente de tip intranzitiv, ce își modifică structura în funcție de orientarea mesajului, respectiv de direcția transferului. Acest tip de *argumentare* vizuală exclude componenta reactivă a percepției, mizând pe procesualitatea acesteia.

Un exemplu în acest sens îl reprezintă *Metaimaginile*, elemente discursive pe care Mitchell le definește ca auto-referențiale. Acestea pleacă de la premisa unei indexicalități primare, ce stabilește relații mimetice între două elemente vizuale a căror referențialitate funcționează concomitent, în direcții opuse sistemului reprezentational.<sup>135</sup> Un exemplu potrivit îl constituie imaginile a căror lectură presupune o translatare a sensului dinspre interior spre exterior. Centrifugarea elementului vizual conduce către o raportare imagistică de tip auto-reflexiv, componenta perceptivă fiind încapsulată în însuși actul reprezentational.<sup>136</sup> O altă curiozitate argumentativ-imagistică se referă la corpusurile de imagine cu un puternic caracter epistemic. Acestea

---

<sup>133</sup> v. supra, ref. 59

<sup>134</sup> Exemplificările sunt materializări vizuale ale noncongruențelor corporale despre care vorbește Kant. Cel mai la îndemână exemplu îl constituie seria fotografică a lui Hans Bellmer, *Three hands*. Acestea surprind incompatibilitățile corporale ale mâinii, folosind sistemul oglindirilor. Este vorba despre similitudine, însă recontextualizată, întoarsă pe dos. Vezi *ibidem*, p. 44.

<sup>135</sup> William John T. Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 35-36.

<sup>136</sup> Exemplul folosit de autor se referă la *Spirala* (1964) lui Saul Steinberg, imagine a cărei construcție reclamă o desfășurare centrifugată a desenului. Este reprezentat un fragment activ al corporalității (o mână ce desenează), ce generează întreaga imagine, incluzând și indicând sursa artistică intențională, respectiv contextul acesteia. *Ibidem*, pp. 38-42.

pornesc din structura de tip schematic, a cărei utilizare este menită să împuternicească statutul informativ – recursul la narațiune și argument vizual fiind minimalizat în prima instanță.<sup>137</sup> Printr-o abordare duală, componenta ambiguității se reduce, facilitând pe de o parte o interpretare autentic-obiectivă, iar pe de altă parte o interpretare contextuală, conotativă (subiectivă). Însă în ambele situații corpul de imagine este agregat în jurul unui argument structurat de o înlănțuire grafică.<sup>138</sup> Ultima tipologie la care mă voi referi este cea a *imaginii dialectice*. Această tipologie reclamă o ambiguitate pregnantă, putând semnifica concomitent două argumente diferite (uneori chiar opuse).<sup>139</sup> Modul în care aceste imagini sunt configurate nu respectă caracterul unidirecțional al argumentelor vizuale. Printr-o reprezentare apartenență ambiguității, privitorul trebuie să se „decupleze” de convențiile perceperii primului argument, pentru a reuși să interpreteze sensul secund. Finalmente, un privitor experimentat va reuși să izoleze ambele sensuri. Această înșiruire de specii imagistice preconizează o debarasare de normativismul argumentativ al imaginii. Ele se pot dovedi facile ca manieră

---

<sup>137</sup> Cele mai explicite sunt *Graphesis*-urile Joanei Drucker. În capitolul „Knowledge and/as vision” autoarea subliniază ancorarea de tip argumentativ a discursului narativ bazat pe înlănțuiri logice (grafice). Joanna Drucker, *Graphesis – Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, Cambridge, 2014, pp. 21-28. Ea argumentează că formele în sine reclamă un limbaj autonom. *Ibidem*, pp. 29-33. C. F. Mitchell vorbește de imagini în care coexistă atât dimensiunea schematică, cât și înșiruirea unei narațiuni explicite. Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 42-45.

<sup>138</sup> Un astfel de exemplu îl pot constitui benzile desenate. Excluzând textualitatea și componenta succesivității, imaginile nu sunt suficient de explicite. Un demers similar se poate aplica în cazul curatoriatului.

<sup>139</sup> Exemplele pe care le oferă William John T. Mitchell sunt inspirate din corpusuri de imagine consacrate, a căror ambiguitate reflectă antagonisme argumentative. Exemplele sale includ: desenul „The duck-rabbit” al lui Joseph Jastrow (*Fact and fable in psychology*, Houghton Mifflin, New York, 1900); „Double Cross”-ul lui Ludwig Wittgenstein (*Philosophical investigations*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1958), lucrarea „My wife and my mother-in-law”, Norma Scheidemann, (*Experiments in general psychology*, University of Chicago Press, Chicago, 1939); sau chiar banalului *Cub Necker*. *ibidem*, pp. 45-56.

de lucru, putând recontextualiza corpusuri de imagine incompatibile, indezirabile sau chiar imperceptibile.

### În loc de concluzii

Am evidențiat caracterul maleabil al corpusului artistic, respectiv al componentei mesajului intern, în contextul posibilităților argumentative și comunicaționale (implicite expozițiilor de artă). Deși în multe situații acesta poate fi izolat și fructificat, nu comportă aspecte normative. Disciplina *culturii vizuale* realizează o analiză a complexității acestor fenomene, egalizând schemele interpretative prin introducerea unei semiotici *democratice*, focalizată în egală măsură pe componenta argumentativă și discursivă a imaginilor comune. Extensia către imaginile de artă este implicită. Unii teoreticieni au catalogat acest demers în termenii unei disoluții a disciplinei istoriei de artă sau chiar a pătrunderii prozelitiste a ordinarului și comunului în specificitățile frumosului și sublimului artistic.<sup>140</sup> Pentru speța argumentativă a imaginii (fie că este vorba de imaginile intențional-validate artistic, fie că este vorba despre convenționalizarea comunului), esențială rămâne ideea unei relații de putere pe care obiectul și expunerea curatorială le instaurează între producător (artist), curator și consumator (public).<sup>141</sup> În încheierea acestui articol (și drept preambul al întrebărilor de încheiere) voi face o referire la tipologia *meta-meta-imaginilor* lui Mitchell. Foucault spunea că „omul este capabil să includă lumea întreagă în suveranitatea

---

<sup>140</sup> Punerea împreună a *comunului* cu *artisticul*, respectiv interpretarea celor două genuri în metodologiile semioticii conduce la o *egalizare* a statutului. William John T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critic of Visual Culture*, idem, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, pp. 336-56, p. 346.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 347.

discursului ce are puterea de a reprezenta reprezentarea”,<sup>142</sup> surprinzând capacitatea umană de adoptare a unei justificări ciclice, în vederea necesității explicării unei convenții. În acest sens, Mitchell folosește un studiu de caz pe corpusul imagistic al operei lui Velasquez (*Las Meninas*), pentru a reliefa suma dialogurilor între elementele constitutive ale tabloului cu elementele reprezentate.<sup>143</sup> Similar acestui proces, actul curatorial presupune o „compunere” a unei opere ample, plecând de la relațiile argumentative individuale și contextuale ale operelor expuse. Raportându-ne la paradigmele funcțional-experiențialiste ale contemporaneității artistice, o serie de întrebări justificate emană din acestea. În speță, mai putem vorbi de autonomia creației sau despre primatul autoratului artistic? Să fie oare *curatorul* noul prototip al creatorului de artă?

## Bibliografie

Volume de specialitate:

Austin, L. John, *How to do things with words*, The Clarendon Press, Oxford, 1962.

Barthes, Roland; Heath, Stephen, *Image, music, text*, Fontana Press, Hill and Wang, New York, 1977.

---

<sup>142</sup> „Man is then able to include the world in the sovereignty of a discourse that has the power to represent its representation” – Michel Foucault, *The order of things: An archaeology of the human sciences*, Vintage, New York, 1973, p. 16, apud. William John T. Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 58. Sintagma se referă la ciclicitatea unei reprezentări, având ca scop justificarea reprezentării însăși.

<sup>143</sup> Autorul se referă la relația elementelor picturale panotate în cadrul atelierului, a persoanelor din prim-planul compozițional, a reflexiilor și oglindirilor, a autoportretului din context, respectiv a comunicării spațiale. Ele reclamă elemente comunicaționale, ce direcționează atenția utilizând reciprocitatea. *Ibidem*, pp. 58-64. Referința textuală a expoziției poate cunoaște un echivalent în *Metaimaginile vorbitoare* ale aceluiași autor, vezi *ibidem*, pp. 64-82.

- Benjamin, Walter, *Iluminări*, trad. Catrinel Pleșu, Idea Design Print, Cluj-Napoca, 2002.
- Bishop, Claire, *Installation art*, Tate Publishing & Tate Enterprise Ltd. Londra, 2005.
- Bishop, Claire, *Muzeologia radicală, sau ce anume e contemporan în muzeele de artă contemporană*, Idea Design Print, Cluj-Napoca, 2015.
- Bowman, J. William, *Graphic communication*, Wiley, New York, 1968.
- Dobrescu, Paul; Bârgăuan, Alina; Corbu, Nicoleta, *Istoria comunicării*, comunicare.ro, București, 2007.
- Drucker, Joanna, *Graphesis: Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, metaLAB Projects, Cambridge, 2014.
- Foucault, Michel, *The order of things: An archaeology of the human sciences*, Vintage, New York, 1973.
- Fride-Carrassat, Patricia; Marcade, Isabelle, *Mișcări artistice în pictură*, Enciclopedia Rao, Colecția de artă, București, 2007.
- Langer, K. Suzanne, *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art*, Mentor, New York, 1942.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, trad. Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1945.
- Mitchell, William J. Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Londra, 1986.
- Mitchell, William J. Thomas, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Mitchell, William J. Thomas, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Mociulschi, Leonard Adrian, *Artă și comunicare*, Curtea Veche, București, 2013.

Nae, Cristian, *Moduri de a percepe – O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, ediția a II-a, Polirom, Colecția de Artă, Iași, 2015.

O'Doherty, Brian, *Inside white cube – The ideology of the gallery space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco, 1986.

Van Eemeren, H. Frans; Grootendorst, Rob, *Argumentation, communication and fallacies*, Lawrence Erlbaum and Associates, Hillsdale, 1992.

Van Leeuwen, Theo; Kress, Gunther, *Reading images, the grammar of visual design*, Routledge, New York, 1996.

#### Articole de specialitate:

Bois, Yve Alain; Krauss, Rosalind, „A user`s guide to entropy”, în *October*, vol. 78, MIT Press, fl. 1996, pp. 38-88.

Enwezor, Okuwi, „The post-collonial constellation”, în Smith, Terry; Enwezor, Okuwi; Condee, Nancy, (ed.) *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, pp. 207-229.

Fleming, David, „Can pictures be arguments?”, în *Argumentation and advocacy*, nr. 33, vol. 1, Research Library.

Gombrich, H. Ernst, „The visual image, its place in communication”, în *Further studies in the psychology of pictorial representation*, ConnelUp, New York, 1968.

Groarke, Leo, „Towards a pragma-dialectics of visual argument”, în Van Eemeren, H. Frans, (ed.) *Advances in pragma-dialectics*, Vale Press, Newport News Virginia, Amsterdam, 2002.

Helmets, Marguerite, „Framing the fine arts through rhetoric”, în Hill, A. Charles; Helmets, Marguerite, (ed.) *Defining visual rhetorics*, Lawrance Erlbaum Associates, University of Wisconsin, Oshkosh, Londra, 2004, pp. 63-87.

Hessa, D. David, „Aristotle's poetics and rhetoric: Narrative as rhetoric's fourth mode”, în Andrews, Richard, (ed.) *Rebirth of rhetoric: Essays in language, culture and education*, Routledge, Londra, 1992, pp. 19-39.

Paul, Christiane, „The myth of immateriality – preserving new media art”, în *Technoetic arts: a journal of speculative research*, vol. 10, nr. 2-3, fl. 2012, pp. 167-172.

Pavlin, Erika; Elsner, Ziga; Jagodnik, Tadej; Batagelj, Borut; Solina, Franc, „From illustrations to an interactive art installation”, în *Journal of information, communication and ethics in society*, Emerald Insight, vol. 13, nr. 2, fl. 2015, pp. 130-145.

Fox, F. Roy, „Where we live”, în Fox, F. Roy, (ed.) *Images, media and mind*, NCTE, Illinois, 1994, pp. 70-77.

Rexer, Lyle, „The edge of vision: Abstraction in contemporary photography”, în *Aperture*, New York, 2013.

Searle, R. John, „A classification of illocutionary acts”, în *Language and society*, nr. 1, vol. 5, Cambridge University Press, fl., 1976.

Van Eemeren, H. Frans, „Bingo! Promising developments in argumentation theory”, în Van Eemeren, H. Frans; Houtlosser, Peter, (ed.) *Dialectic and rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, Kluwer Academic, Dordrecht, 2012.

Roque, Georges, „Should visual arguments be propositional in order to be arguments?”, în *Argumentation*, nr. 29, vol. 3, Springer Netherlands, Amsterdam, 2015, pp. 177-195.

Van Eemeren, H. Frans; Houtlosser, Peter, „Strategic maneuvering in argumentative discourse. Maintaining a delicate balance”, în Van Eemeren, H. Frans; Houtlosser, Peter, *Dialectic and rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, Kluwer Academic, Dordrecht, 2012, pp. 3-11.

Blair, J. Anthony, „Probative norms for multimodal arguments”, în *Argumentation*, nr. 2, vol. 29, Springer Netherlands, Amsterdam, pp. 217-233.

Greenberg, Clement, „Modernist painting”, în O'Brian, John, (ed.) *The collected essays and criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.