

Corpusul artistic și corpusul curatorial, între exil și remanență – conexiuni diacronice către o pragma-dialectică a artelor contemporane

Vincentziu PUȘCAȘU

Universitatea din București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii, SD-SITT
vincentziul@gmail.com

Abstract: This paper investigates the pragma-dialectic methodology of curatorial research and assembling contemporary art exhibitions. Due to the fact that (most of the times) art contains a non-verbal type of discourse that is being widely instrumented by the curatorial method of exhibiting, and considering that the art object has a diversified specter of manifestations, curatorship facilitates a wide array of display types which can be useful in interpreting and evaluating the aesthetic object. In this article I will investigate the argumentative status of the art object and its pragma-dialectic premises. Moreover, I will question the tensions between the artistic corpus and the prevalence of the curatorial textual argument. Finally, I will address a couple of notions from the linguistic and philosophical sciences, arguing for the reunification of the artistic language with its aesthetic practice, via pragma-dialectics. The aim of the article is to point out a different perspective on the curatorial discourse regarding the contemporary art corpuses. This shows the prevalence of the propositional arguments, therefore the “exile of the aesthetic object”, which can be counter balanced by using the aforementioned methodology.

Keywords: *pragma-dialectics, contemporary art, curatorship, artistic discourse, exhibition, image.*

Plecând de la ipoteza conform căreia o lucrare de artă poate fi privită în termenii unui medium discursiv (alături de dimensiunea sa estetică), curatorierea și prezentarea expozițiilor de artă contemporană au cunoscut o dezvoltare fără precedent în ultimele decade. Întrucât putem indentifica originea fenomenului în dezideratele asumate de celebrul (și deja clasicizatul) grup *Fluxus*, respectiv a experimentelor curatoriale din cadrul seriilor *Documenta*, conținutul dialectic al operelor contemporane, precum și orizonturile semantice pe care acestea le exploatează (prin diversificarea mijloacelor expresive) au condus la întemeierea de sisteme curatoriale din ce în ce mai complexe. Cumulând acest fenomen cu emergența *instalațiilor*, a artelor new-media, a performativității creației, dar mai ales a unei abordări interdisciplinare a capacităților dialogice pe care *corpusul* artistic contemporan le înglobează, propun o analiză succintă a câtorva dintre

mecanicile pragma-dialectice de tip curatorial. Judecând contemporaneitatea după principiile *economiei experienței* [Pine&Gilmore, 2011: 21-44], în siajul căreia susțin că se încadrează multe din evenimentele expoziționale ale prezentului, consider că *obiectul artistic* este supus unor forțe constante de centrifugare, ce îl plasează din punct de vedere ontologic în regiunea periferică (marginală) a actelor participative ale publicului [Bishop, 2012: 11-41]. Acest fapt atribuie caracterul *spectacularității* evenimentiale despre care vorbește Bishop, iar prin această optică deduc următoarea aserțiune - curatoriatul poate fi considerat o formă de interpolare semantică a creației contemporane, ce tinde (sub aspectul specificității) către așa-zisul registru „colonialist”. Forțele și raportul de putere pe care acesta le impune în cadrul expoziției acreditează ideea unui „exil” al obiectului artei și esteticii, în favoarea funcțiilor dialogice ale corpusurilor curatoriale. În lucrarea de față voi propune o aducere-împreună a acestora, folosindu-mă de argumente aparținente disciplinei pragma-dialecticii.

Curatoriul artei contemporane reclamă o capacitate a componentei estetice, dar în primul rând, o subordonare a acesteia față de dimensiunea conceptualistă a creației. Acesta revendică practici interpretative bazate pe raporturile de comunicare instaurate de obiectul expus. Acțiunea expozițională presupune o recontextualizare a „argumentului”, transferând sensul alocat *obiectului estetic* în spectrul extins al unei galerii sau muzeu [Pușcașu, 2017: 25-27]. Deși în aparență această libertate expresivă augmentează actul percepției, există totuși o serie de limitări. Curatorul este adesea forțat de conjunctură să ajusteze formulările expoziționale. Fără îndoială că actul curatorial presupune un discernământ artistic avansat, deoarece în momentul panotării curatorul se plasează pe un palier ontologic, axiologic și epistemic similar cu cel al artistului, capacitând puterea de argumentare a stimulului vizual în raport cu contextul [Pușcașu, 2017: 57-67].

De asemenea, corpusul artistic contemporan poate fi privit în termenii unei dualități argumentative. Acesta poate să fie concomitent desemnat sau desemnant [Fleming, 1996: 11]. În cazul expozițiilor, curatorul explorează ambele particularități discursive menționate de Fleming. Demersul își are originea în însuși statutul imaginii, pe care Mitchell o definește ca subspecie dialectică. Conform acestuia, imaginea (de artă) reclamă un statut ontologic similar cu cel al limbajului, întrucât se adresează unei metodologii formale de interpretare a unor credințe, judecăți sau aserțiuni, asupra cărora actul de comunicare acționează în mod direct [Mitchell, 1987: 29-30] [Fleming: 1996, 11].¹ În linii mari, actul artistic presupune o translatăre a corpusului ideologic din forma lui mentală, (în accepțiune logocentrică – textuală) în forma sa imagistică. Mai concret, aceasta este o adaptare a limbajului în funcție de mediile de

¹ 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.

agregare în favoarea cărora artistul optează [Hessa, 1992: 19-39].² Această chestiune implică posibilitatea de reproducere a dimensiunii artistice non-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 [Pușcașu, 2017: 28].

Deoarece arta contemporană presupune din ce în ce mai des o componentă politică, activistă, ori interpretări critice ale fenomenelor actualității, putem presupune că produsul imagistic de acest tip prezintă (între altele) caracteristicile unui barometru cultural. Curatoriul instrumentează aceste particularități în vederea configurării unui sistem social [Luhmann, 2000: 6-50].³ Mai mult decât atât, făcând apel la funcțiile denotative (proprii) sau conotative (figurate) ale categoriilor imagistice, putem spune că arta contemporană explorează în termeni utilitariști convergența discursivității imagistice cu lingvistica [Fleming, 1996: 14].⁴ Deși în teorie aceste aspecte par să reclame statut axiomatic, punerea lor în practică ridică o serie de problematici, mai ales în cazul transferului de sens de la obiect către contextul general al expoziției. [Blair, 2015: 217-233]. Între acestea, cea mai importantă ce trebuie menționată este dificultatea artei contemporane de a configura o combinatorică sintactică facilă, dovedită de teoria artei cu cel puțin două decade înaintea experimentelor *Fluxus* (1960-70) sau *Documenta* (1968). [Langer, 1942: 75-77]. Cu privire la noțiunile menționate, Bowman și Gombrich oferă o perspectivă mai explicită asupra imposibilității vizualului de a denota. Ei identifică o serie de curențe în sintaxa și lexiconul artistic, justificând primatul excitabilității [Bowman, 1968: 8-9] [Gombrich, 1994: 138].⁵ Cu toate acestea, prin convenționalizare se poate reliefa substratul argumentativ al imaginii, în funcție de care aceasta prefigurează un *medium* în care componenta comunicațională devine autonomă. La o privire mai atentă, un fenomen similar se petrece în cazul corpusului artistic pictat, când creatorul face apel la *funcția fanion* a imaginii-obiect [Groarke, 2002: 137-139].⁶ Convenționalizarea presupune o corelare a elementelor constructive de tip

² Aserțiunea mea 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.

³ Volumul său *Art as a social system* vizează atât componenta estetică, precum și componentele funcționale ale comunicării.

⁴ 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”.

⁵ Aceste aspecte sunt menționate și de cercetarea lui Fleming, care afirmă că „non-verbalul poate exemplifica, însă nu poate denota”. [vezi Fleming, 1996: 14]

⁶ 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.

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 raport cu acestea [Groarke, 2002: 139-141].⁷

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, în funcție de care nu se pot trasa relații de asertivitate [Becker, 1986: 275] [Fleming, 1996: 15]. Deși afirmația sa poate fi valabilă, trebuie să menționăm că această teorie pleacă de la premisa aplicării sistemului actelor de vorbire în domeniul imagistic [Van Eemeren&Grootendorst, 1992: 49-55] [Groarke, 2002: 149].⁸ 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 contextualizare a actului expresiv sau a mesajului în cauză. 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 a dovezii cu valoare de adevăr [Fox, 1994: 70-77] [Fleming, 1996: 15]. Prin aceasta ne putem distanța de perspectiva fatalistă a lui Fleming, care oferea argumentul imposibilității de clasare sau interpretare a unei imagini (de pildă, fotografia) fără de „acompaniamentul lingvistic” implicit acesteia. Aplicarea acestor noțiuni poate contribui la prevalarea statutului comunicațional al imaginilor de artă, element de care actul curatorial se folosește extensiv.

Leo Groarke oferă un exemplu complementar, prin evocarea genului argumentativ bazat pe lipsa componentei inteligibile din structura conotativă a limbajului [Groarke, 2002: 145].⁹ Cu alte cuvinte, reprezentarea debarasată de perspectiva inteligibilă nu exclude caracterul și capacitatea argumentativă a imaginii de artă (și cu atât mai puțin în cazul meta-structurii argumentative pe care curatoriul o presupune). 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 pragmatic-dialectics of visual argument”, aproximarea acestuia se dovedește a fi un element important în trasarea procesualității percepției [Groarke, 2002: 145]. Arta 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

⁷ Groarke aduce în discuție și „mărcile intenționalității”, în funcție de care transmiterea componentei lingvistice se produce.

⁸ Ei folosesc o definiție prin excludere. Actul de vorbire nu trebuie să fie incomprehensibil, nesincer, superfluu, futit, conectat într-un mod neadecvat altor acte de vorbire, ș.a.m.d. În artele plastice este dificil de aplicat o astfel de caracterizare.

⁹ Aserțiunile în jurul cărora Groarke își realizează studiul de caz sunt folosite în context conotativ. Acest fapt dovedește flexibilitatea limbajului în raport cu rigorile „condiției de adevăr”. Fenomen similar în arta abstractă.

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 [Groarke, 2002: 141-143]. O perspectivă oportună asupra limbajului artistic se realizează prin aplicarea metodologiei disciplinei pragmatice. Creația artistică reclamă capacități comunicabile similare cu limbajul, întrucât iterează ierarhic formele de reprezentare ale contextului, scopului retoric, și finalmente, ale actului de vorbire (prin analogie - după cum evidențiază Austin pe speța limbajului) [Austin, 1962: 2-38]. Asamblarea corpusului de imagine presupune un conținut informativ (mesajul propriu-zis) grupat într-o structură logică (*layout*) [van Eemeren&Garsen, 2015: 8]. Prin extensie, curatoriatul presupune un demers de intermediere a acestui conținut informațional, ce se reconfigurează în funcție de meta-structura logică a expoziției.

În continuare voi realiza un paralelism între „consecințele conjugării argumentului vizual în formă pragmatică” [Roque, 2015: 182-183] 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 [Roque, 2015: 181-183]. Pe speța curatoriatului, prin analogie – curatorul identifică o serie de elemente ce compun lucrările, 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, axiologice, 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 lingvistic, în defavoarea celui vizual (estic) [Roque, 2015: 183]. De asemenea, structura expoziției presupune o abordare a *constelației de argumente*, acestea putându-se articula într-o perspectivă stilistică, istorică, antropologică, ideologică, etc. Cu alte cuvinte, există justificări *comunicaționale* mult mai profunde în spatele actului expozițional, panotarea nefiind un produs al combinatoriciei aleatorii. Un exemplu în acest sens îl constituie tehnicile de manevrare strategică a substratului argumentativ, despre care vorbesc Frans H. Van Eemeren și Peter Houtlosser. Cercetarea pragma-dialectică a condus către configurarea unor modele-cadru, în funcție de care argumentul poate fi manipulat în favoarea emițătorului [Van Eemeren&Houtlosser, 2012: 5-11]. Aceste cercetări pot reprezenta puncte de referință în alcătuirea unui discurs curatorial exhaustiv, referitor la corpusurile de imagine ce intră în componența unei expoziții. Într-o lucrare separată am evidențiat aceste strategii, plecând de la expoziția de pictură a unui artist contemporan emergent [Pușcașu, 2017: 104-111].

Un alt aspect al statutului argumentativ al imaginilor de artă constă în capacitatea lor de a-și însuși stanțe polisemice. 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 [Kress&Leeuwen, 1996: 17-18]. 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 [Barthes&Heath, 1977: 79-81].¹⁰ Acestei analize i se poate adăuga metodologia de manevrare a actelor ilocuționare evidențiată de Searle [Searle, 1976: 1-23]. În vederea împuternicirii unui meta-discurs narativ, curatorul înglobează întregul raționament al premiselor artistice observabile în lucrări. Pe baza acestor noțiuni, curatoriatul folosește perspectiva retorică a artei contemporane în evidențierea capacităților sale creative. Pe cale de consecință, actul panotării comportă două accepțiuni: ca demers de reliefare a unei componente aleatorii (bazată pe afinitate estetică, potrivire de context, etc.), respectiv ca demers combinatoric justificat de structura argumentativă.

Ducând analiza în direcția acțiunilor curatoriale, voi încerca să privesc 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 mai amplu, generarea conținutului se poate governa după legile comunicării și teoriile evidențiate în paginile precedente. 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*. Parafrazându-l pe Martin Heidegger, existența prezentului presupune o raportare la „epoca imaginii globale”, ce reprezintă o însumare a sistematizărilor raționalității [Mitchell, 2005: 14].¹¹ Actul expozițional folosește ca ultim argument justificările corelative ale realității, fapt pentru care o expoziție constituie un fundament reprezentativ în virtutea acurateții cu care se gestionează relațiile și instanțele perceptive. Impactul acestor fenomene, coroborat cu entropizarea mediului expozițional [Bois&Kraus, 1996: 40] au condus la o relativă uniformizare a posibilelor versiuni de interpretare din cadrul unei expoziții.¹² Curatoriatul nu este o excepție a acestui fenomen, deoarece majoritatea spațiilor adoptă normativismul cubului alb [O’Doherty, 1986: 13-34]. Abordarea modernă (și

¹⁰ Principiile formaliste ale structurilor narative - Propp și Levi-Strauss.

¹¹ Martin Heidegger, „The Age of the World Picture”, în Martin Heidegger, (trad. William Lovitt) *The Question Concerning Technology*, Harper and Row, New York, 1977, pp. 116-154; Filosoful nota următoarele: “we live in the age of the world picture”, *ibidem*, p. 130, apud [Mitchell, 2005: 14].

¹² Articolul evidențiază interferențele arhitecturii expoziționale în corpusul obiectului de artă, dovedind o contaminare a specificității artistice cauzată de introducerea operei într-un context arhitectural diferit.

fără excepție, paradigmele de creație 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. Este o axiomă cunoscută a istoriei de artă că vechii măștri recurgeau la artificii de perspectivă, cu ajutorul cărora privitorul era *transpus* în imagine [Greenberg, 1993: 90]. Demersul acesta se realiza făcând apel la un complex senzorial. Lucrurile stau cu totul altfel în cazul creației moderne, ce revendică o raportare figurală bazată nu doar pe simțul privirii și exaltarea acesteia [Bois&Krauss, 1996: 40] [Greenberg, 1993: 90].¹³ Interesant este faptul că în opera de artă modernă și post-modernă artistul 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 [Bois&Krauss, 1996: 42].¹⁴ 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* [Bois&Krauss, 1996: 44]¹⁵, exercițiu ce acreditează teoria configurării unor argumente de tip intransitiv, ce își modifică structura în funcție de formatul mesajului, respectiv de direcția transferului. Acest tip de *argumentare* vizuală exclude componenta reactivă a percepției, mizând pe procesualitatea extinsă a 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 ale căror referențialitate funcționează concomitent, în direcții opuse sistemului reprezentational [Mitchell, 1995: 35-36].

O altă curiozitate ce merită menționată în dezbatearea statutului argumentativ al actelor curatorialese referă la instrumentarea corpusurilor de imagine elaborate după *criterii epistemice aparente* [Mitchell, 1995: 42-45]. Acestea pornesc dintr-o structura de tip schematic, a cărei utilizare este menită să împuternicească statutul formativ, unde recursul la narațiune și argument vizual

¹³ Sunt identificate două valențe ale imaginii de artă: prima se referă la *vizuire*, implicând o translație fizică în contextual pictural. Recursul la diversitatea simțurilor și participativitatea în contemplare presupune o manevră argumentativă simplistă, de factură mimetică. A doua valență se referă la *opticalitate*, aceasta fiind întâlnită adesea în creația modernistă.

¹⁴ 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 “dead” poate suscita valoare de adevăr, întrucât componenta personală “I (am)” devine redundantă în contextul veridicității aserțiunii.

¹⁵ 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.

este minimalizat într-o prima instanță [Drucker, 2014: 21-27, 29-33].¹⁶ 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 și subiectivă. Însă în ambele situații corpusul de imagine este agregat în jurul unui argument structurat de o înlănțuire grafică.¹⁷

Ultima problematică la care mă voi referi este cea ridicată de *imaginile dialectice*. Această tipologie reclamă ambiguitate, putând semnifica concomitent două argumente diferite (uneori chiar opuse) [Mitchell, 1995: 45-46].¹⁸ Modul în care aceste imagini sunt configurate nu respectă caracterul unidirecțional al argumentelor vizuale. Printr-o reprezentare apartenență a ambiguității, privitorul trebuie să se „decupleze” de convențiile perceperii argumentului primar, pentru a reuși să interpreteze sensul secund. Această înșiruire de specii imagistice preconizează o debarasare de normativismul argumentativ al imaginii. Ele se pot dovedi facile ca manieră de lucru, putând recontextualiza corpusuri de imagine incompatibile, indezirabile, sau chiar imperceptibile (a se vedea multitudinea de abordări extra-senzoriale din arta contemporană, precum și caracterul „metafizic” al multora dintre reprezentări).

Am evidențiat caracterul maleabil al corpusului artistic, respectiv al componentei mesajului intern, în contextul posibilităților argumentative și comunicaționale (împlicite expozițiilor de artă). Deși în multe situații acesta poate fi izolat și fructificat, el nu are caracter normativ. 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, cât și pe veleitățile estetice ale acestora.

Unii teoreticieni au catalogat demersul curatorial în termenii unei disoluții a disciplinei istoriei de artă, sau chiar a pătrunderii prozelitiste a ordinarului și comunului în specificitățile frumosului și sublimului artistic [Mitchell, 2005: 336-56]. Pentru spețele argumentative ale imaginii esențială rămâne ideea unei relații de putere pe care obiectul și expunerea curatorială le instaurează între producător (artist), curator și consumator (public) [Mitchell, 2005: 347]. Foucault spunea că “Man is (...) able to include the world in the

¹⁶ Cele mai explicite sunt *Graphesis*-urile Joannei Drucker. În capitolul „Knowledge and/as vision” autoarea subliniază ancorarea de tip argumentativ a discursului narativ bazat pe înlănțuirii logice (grafice). Ea argumentează că formele în sine reclamă un limbaj autonom. [Drucker, 2014: 29-33]. C.f. Mitchell vorbește de imagini în care coexistă atât dimensiunea schematică, cât și înșiruirea unei narațiuni explicite. [Mitchell, 1995: 42-45].

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 banalul *Cub Necker*. [Mitchell, 1995: 45-56].

sovereignty of a discourse that has the power to represent its representation” [Foucault, 1973: 16] surprinzând capacitatea umană de adoptare a unei justificări ciclice, în vederea necesității explicării unei convenții apriorice.

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 [Mitchell, 2005: 58-64].¹⁹ 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 se pot formula pe marginea exilului creației în raport cu curatoriatul: Mai putem vorbi de autonomia creației sau despre primatul autoratului artistic? Să fie oare *curatorul* noul prototip al creatorului de artă? Substratul dialectic al curatoriatului este unica sursă a „exilului” imaginilor? Dezbateră rămâne deschisă.

BIBLIOGRAFIE

- Austin, 1962: L. John Austin, *How to Do Things with Words*, The Clarendon Press, Oxford, 1962.
- Barthes&Heath, 1977: Roland Barthes & Stephen Heath, *Image, Music, Text*, Fontana Press, Hill and Wang, New York, 1977.
- Becker, 1986: S. Howard Becker, *Doing Things Together – Selected Papers*, Northwestern UP, Evanston, 1986.
- Bishop, 2012: Claire Bishop, *Artificial bells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, Londra, 2012.
- Blair, 2015: J. Anthony Blair, “Probative norms for multimodal arguments”, în *Argumentation*, nr. 2, vol. 29, Springer Netherlands, Amsterdam, 2015, pp. 217-233
- Bois&Krauss, 1996: Yve Alain Bois & Rosalind Krauss, “A User’s Guide to Entropy”, în *October*, vol. 78, The MIT Press, 1996, pp. 38-88.
- Bowman, 1968: J. William Bowman, *Graphic Communication*, Wiley, New York, 1968.
- Drucker, 2014: Joanna Drucker, *Graphesis – Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, Cambridge, 2014.
- Fleming, 1996: David Fleming, “Can pictures be arguments?”, în *Argumentation and advocacy*, nr. 33, vol. 1, 1996.
- Foucault, 1973: Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage, New York, 1973.
- Fox, 1994: F. Roy Fox, “Where we live”, în F. Roy Fox, (ed.) *Images, Media and Mind*, NCTE, Urbana, 1994, pp.70-77.
- Gombrich, 1994: H. Ernst Gombrich, *The Image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, Oxford, 1994.

¹⁹ Autorul se referă la relația elementelor picturale panotate în cadrul atelierului, a persoanelor din prim-planul compozițional, a reflexiilor și oglinzilor, a autoportretului din context, respectiv a comunicării spațiale. Ele reclamă elemente comunicaționale, ce direcționează atenția utilizând reciprocitatea. Referința textuală a expoziției poate cunoaște un echivalent în *Metaimaginile vorbitoare* ale aceluiași autor, vezi [Mitchell, 2005: 64-82].

- Greenberg, 1993: Clement Greenberg, "Modernist painting", în John O'Brian (ed.), *The collected essays and criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, 85-94.
- Groarke, 2002: Leo Groarke, "Towards a pragma-dialectics of visual argument", în Van H. Frans Eemeren (ed.), *Advances in pragma-dialectics*, Vale Press, Newport News Virginia, Amsterdam, 2002.
- Heidegger, 1977: Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", în Martin Heidegger, (trad. William Lovitt), *The Question Concerning Technology*, Harper and Row, New York, 1977.
- Hessa, 1992: D. Diana Hessa, "Aristotle's poetics and rhetoric: Narrative as rhetoric's fourth mode", în Richard Andrews (ed.), *Rebirth of rhetoric: Essays in language, culture and education*, Routledge, Londra, 1992, pp. 19-39.
- Kress&Leeuwen 1996: Theo van Leeuwen & Gunther Kress, *Reading images, the grammar of visual design*, Routledge, New York, 1996.
- Langer, 1942: K. Suzanne Langer, *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art*, Mentor, New York, 1942.
- Luhmann, 2000: Niklas Luhmann, *Art as a social system*, trans. Eva M. Knodt, Stanford University Press, California, 2000.
- Mitchell, 1986: William Thomas Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Londra, 1986.
- Mitchell, 1995: William Thomas Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Mitchell, 2005: William John Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- O'Doherty, 1986: Brian O'Doherty, *Inside white cube – The ideology of the gallery space*, The Lapis Press, San Francisco, 1986.
- Pine&Gilmore, 2011: B. Joseph Pine & H. James Gilmore, *The Experience Economy: Past, Present and Future*, Harvard Business School Press, Cambridge, 2011
- Pușcașu, 2017: 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.
- Roque, 2015: Georges Roque, "Should visual arguments be propositional in order to be arguments?", în *Argumentation*, nr. 29, vol. 3, Springer, Amsterdam, 2015, pp. 177-195
- Searle, 1976: R. John Searle, "A classification of illocutionary acts", în *Language and society*, nr. 1, vol. 5, Cambridge University Press, 1976, pp.1-23.
- Van Eemeren&Garssen, 2015: H. Frans Van Eemeren & Bart Garssen (ed.), *Reflections on theoretical issues in argumentation theory*, Springer, New York, 2015.
- Van Eemeren&Grootendorst, 1992: H. Frans Van Eemeren & Rob Grootendorst, *Argumentation, communication and fallacies*, Routledge, New York, 1992.
- Van Eemeren&Houtlosser, 2015: H. Frans Van Eemeren & Peter Houtlosser (ed.), *Dialectic and rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, 2015.