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

Vincentziu PUŞCAŞU
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: *pradma-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 şi prezentarea expoziţiilor de artă contemporană au cunoscut o dezvoltare fără precedent în ultimele decade. Întrucât putem indentifica originea fenomenului în dezideratele asumate de celebrul (şi deja clasicizatul) grup *Fluxus*, respectiv a experimentelor curatoriale din cadrul seriilor *Documenta*, conţinutul dialectic al operelor contemporane, precum şi 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 emergenţa *instalaţiilor*, a artelor new-media, a performativităţii creaţiei, dar mai ales a unei abordări interdisciplinare a capacităţilor dialogice pe care *corpusul* artistic contemporan le înglobează, propun o analiză succintă a câtorva dintre

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

mecanicile pragma-dialectice de tip curatorial. Judecând contemporaneitatea după principile *economiei experienţei* [Pine&Gilmore, 2011: 21-44], în siajul căreia susţin că se încadrează multe din evenimentele expoziţionale ale prezentului, consider că *obiectul artistic* este supus unor forţe 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 *spectacularităţii* evenimenţiale despre care vorbeşte Bishop, iar prin această optică deduc următoarea aserţiune - curatoriatul poate fi considerat o formă de interpolare semantică a creaţiei contemporane, ce tinde (sub aspectul specificităţii) către aşa-zisul registru „colonialist". Forţele şi raportul de putere pe care acesta le impune în cadrul expoziţiei acreditează ideea unui „exil" al obiectului artei şi esteticii, în favoarea funcţiilor dialogice ale corpusurilor curatoriale. În lucrarea de faţă voi propune o aducere-împreună a acestora, folosindu-mă de argumente aparţinând disciplinei pragma-dialecticii.

Curatoriatul artei contemporane reclamă o capacitare a componentei estetice, dar în primul rând, o subordonare a acesteia faţă de dimensiunea conceptualistă a creaţiei. Acesta revendică practici interpretative bazate pe raporturile de comunicare instaurate de obiectul expus. Acţiunea expoziţională presupune o recontextualizare a „argumentului", transferând sensul alocat *obiectului estetic* în spectrul extins al unei galerii sau muzeu [Puşcaşu, 2017: 25-27]. Deşi în aparenţă această libertate expresivă augmentează actul percepţiei, există totuşi o serie de limitări. Curatorul este adesea forţat de conjunctură să ajusteze formulările expoziţionale. Fără îndoială că actul curatorial presupune un discernământ artistic avansat, deoarece în momentul panotării curatorul se plasează pe un palier ontologic, axiologic şi epistemic similar cu cel al artistului, capacitând puterea de argumentare a stimulului vizual în raport cu contextul [Puşcaşu, 2017: 57-67].

De asemenea, corpusul artistic contemporan poate fi privit în termenii unei dualităţi argumentative. Acesta poate să fie concomitent desemnat sau desemnant [Fleming, 1996: 11]. În cazul expoziţiilor, curatorul explorează ambele particularităţi discursive menţionate de Fleming. Demersul îşi are originea în însuşi statutul imaginii, pe care Mitchell o defineşte 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 credinţe, judecăţi sau aserţiuni, asupra cărora actul de comunicare acţionează în mod direct [Mitchell, 1987: 29-30] [Fleming: 1996, 11].[1] În linii mari, actul artistic presupune o translatare a corpusului ideologic din forma lui mentală, (în accepţiune logocentrică – textuală) în forma sa imagistică. Mai concret, aceasta este o adaptare a limbajului în funcţie de mediile de

[1] Această supoziţie a fost deja utilizată de teoreticieni de anvergură. Mitchell adaptează discursul lui Derrida, oferind o perspectivă de tip comunicaţional asupra corpusului de imagine.

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

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 expoziţional. Acestea se bazează pe „modul în care privitorul este antrenat în actul interpretativ", folosind substratul argumentativ al schemelor de comunicare [Puşcaşu, 2017: 28].

Deoarece arta contemporană presupune din ce în ce mai des o componentă politică, activistă, ori interpretări critice ale fenomenelor actualităţii, putem presupune că produsul imagistic de acest tip prezintă (între altele) caracteristicile unui barometru cultural. Curatoriatul instrumentează aceste particularităţi în vederea configurării unui sistem social [Luhmann, 2000: 6-50].[3] Mai mult decât atât, făcând apel la funcţiile denotative (proprii) sau conotative (figurate) ale categoriilor imagistice, putem spune că arta contemporană explorează în termeni utilitarişti convergenţa discursivităţii imagistice cu lingvistica [Fleming, 1996: 14].[4] Deşi 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 expoziţiei. [Blair, 2015: 217-233]. Între acestea, cea mai importantă ce trebuie menţionată este dificultatea artei contemporane de a configura o combinatorică sintactică facilă, dovedită de teoria artei cu cel puţin două decade înaintea experimentelor *Fluxus* (1960-70) sau *Documenta* (1968). [Langer, 1942: 75-77]. Cu privire la noţiunile menţionate, Bowman şi Gombrich oferă o perspectivă mai explicită asupra imposibilităţii vizualului de a denota. Ei identifică o serie de carenţe în sintaxa şi lexiconul artistic, justificând primatul excitabilităţii [Bowman, 1968: 8-9] [Gombrich, 1994: 138].[5] Cu toate acestea, prin convenţionalizare se poate reliefa substratul argumentativ al imaginii, în funcţie de care aceasta prefigurează un *medium* în care componenta comunicaţională devine autonomă. La o privire mai atentă, un fenomen similar se petrece în cazul corpusului artistic pictat, când creatorul face apel la *funcţia fanion* a imaginii-obiect [Groarke, 2002: 137-139].[6] Convenţionalizarea presupune o corelare a elementelor constructive de tip

[2] Aserţiunea mea face apel la dimensiunea retorică a comunicării artistice. Elementul narativ, în care se regăseşte 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 şi componentele funcţionale ale comunicării.

[4] Fleming defineşte această componentă în termenii unui „aranjament sintactic", ce trebuie configurat simultan cu geneza corpusului imagistic. „Fără aranjament sintactic, vizualul poate prezenta sau expreima, dar nu poate asuma un rol normativ".

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

[6] Leo Groarke defineşte *funcţia fanion* a imaginii drept sumă de elemente ce direcţionează către componenta mesajului unui coprus imagistic. Aceasta trebuie interpretată separat de particularităţile estetice, care guvernează autoritar percepţia.

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

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 imagistc [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 curatoriatul 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 pragma-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, futil, 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.

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

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 menţionaţi mai sus. Plecând de la un studiu de caz realizat pe caricaturile lui Bradley, Groarke accentuează importanţa eficacităţii elementului discursiv al imaginii artistice [Groarke, 2002: 141-143]. O perspectivă oportună asupra limbajului artistic se realizează prin aplicarea metodologiei disciplinei pragmaticii. Creaţia artistică reclamă capacităţi comunicaţionale similare cu limbajul, întrucât iterează ierarhic formele de reprezentare ale contextului, scopului retoric, şi finalmente, ale actului de vorbire (prin analogie - după cum evidenţiază Austin pe speţa limbajului) [Austin, 1962: 2-38]. Asamblarea corpusului de imagine presupune un conţinut 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 conţinut informaţional, ce se reconfigurează în funcţie de meta-structura logică a expoziţiei.

În continuare voi realiza un paralelism între „consecinţele conjugării argumentului vizual în formă pragmatică" [Roque, 2015: 182-183] şi demersul curatorial de sinteză a argumentului vizual, premergător transpunerii în discurs expoziţional. Roque identifică o triplă etapizare a translaţiei argumentative – se trece de la forma simplă a cuvintelor către o formă complexă, de tip propoziţional; apoi elementul propoziţional este convertit în afirmaţie; finalmente, afirmaţiile sunt grupate într-o construcţie de tip argumentativ [Roque, 2015: 181-183]. Pe speţa curatoriatului, prin analogie – curatorul identifică o serie de elemente ce compun lucrările, raportându-se la fiecare lucrare în manieră „propoziţională"; lucrările sunt convertite în elemente discursive individuale (de obicei, bazându-se pe tematică, subiect, tehnică, aspecte estetice, axiologice, ş.a.m.d.); finalmente, lucrările sunt subsumate unui concept curatorial unic, ce are valoare argumentativă. Întrucât acest demers presupune o argumentaţie preponderent vizuală, analogia reprezintă un bun exemplu al primatului argumentului lingvistic, în defavoarea celui vizual (estetic) [Roque, 2015: 183]. De asemenea, structura expoziţiei presupune o abordare a *constelaţiei de argumente*, acestea putându-se articula într-o perspectivă stilistică, istorică, antropologică, ideologică, etc. Cu alte cuvinte, există justificări *comunicaţionale* mult mai profunde în spatele actului expoziţional, panotarea nefiind un produs al combinatoricii aleatorii. Un exemplu în acest sens îl constituie tehnicile de manevrare strategică a substratului argumentativ, despre care vorbesc Frans H. Van Eemeren şi Peter Houtlosser. Cercetarea pragma-dialectică a condus către configurarea unor modele-cadru, în funcţie de care argumentul poate fi manipulat în favoarea emiţătorului [Van Eemeren&Houtlosser, 2012: 5-11]. Aceste cercetări pot reprezenta puncte de referinţă în alcătuirea unui discurs curatorial exhaustiv, referitor la corpusurile de imagine ce intră în componenţa unei expoziţii. Într-o lucrare separată am evidenţiat aceste strategii, plecând de la expoziţia de pictură a unui artist contemporan emergent [Puşcaşu, 2017: 104-111].

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

Un alt aspect al statutului argumentativ al imaginilor de artă constă în capacitatea lor de a-şi însuşi stanţe polisemice. Gunther Kress şi Theo van Leeuwen se inspiră din teoriile lui Barthes asupra imaginilor, susţinând că statutul polisemic se fundamentează pe capacitatea de adaptare a imaginiulor în contexte comunicaţionale distincte [Kress&Leeuwen, 1996: 17-18]. Deoarece actul curatorial presupune (între altele) o explicare, sau cel puţin o racordare contextuală a corpusului vizual prezentat, atât retorica imaginilor, cât şi elementele semiologiei devin referinţe 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 ilocuţionare evidenţiată de Searle [Searle, 1976: 1-23]. În vederea împuternicirii unui meta-discurs narativ, curatorul înglobează întregul raţionament al premiselor artistice observabile în lucrări. Pe baza acestor noţiuni, curatoriatul foloseşte perspectiva retorică a artei contemporane în evidenţierea capacităţilor sale creative. Pe cale de consecinţă, actul panotării comportă două accepţiuni: 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 direcţia acţiunilor curatoriale, voi încerca să privesc expoziţia şi mediile de reprezentare ca întreg indivizibil, purtător de *argumente* pragma-dialectice. Plecând de la ideea că obiectul artistic este prin definiţie un fragment (mai bine zis, o faţetă) a viziunii artistice asupra unui fenomen mai amplu, generarea conţinutului se poate guverna după legile comunicării şi teoriile evidenţiate în paginile precedente. Întrucât paradigmele actuale de creaţie sunt subordonate într-o mare măsură fenomenelor de globalizare şi universalizare a limbajului, organizarea unei expoziţii nu poate neglija aspectele referenţialităţii acestora cu elementele *realului* sau *palpabilului*. Parafrazându-l pe Martin Heidegger, existenţa prezentului presupune o raportare la „epoca imaginii globale", ce reprezintă o însumare a sistematizărilor raţionalităţii [Mitchell, 2005: 14].[11] Actul expoziţional foloseşte ca ultim argument justificările corelative ale realităţii, fapt pentru care o expoziţie constituie un fundament reprezentativ în virtutea acurateţii cu care se gestionează relaţiile şi instanţele perceptive. Impactul acestor fenomene, coroborat cu entropizarea mediului expoziţional [Bois&Kraus, 1996: 40] au condus la o relativă uniformizare a posibilelor versiuni de interpretare din cadrul unei expoziţii.[12] Curatoriatul nu este o excepţie a acestui fenomen, deoarece majoritatea spaţiilor adoptă normativisumul cubului alb [O'Doherty, 1986: 13-34]. Abordarea modernă (şi

[10] Principiile formaliste ale structurilor narative - Propp şi 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 evidenţiază interferenţele arhitecturii expoziţionale în corpusul obiectului de artă, dovedint o contaminare a specificităţii artistice cauzată de introducerea operei într-un context arhitectural diferit.

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

fără excepţie, paradigmele de creaţie post-moderne) presupun o interpretare a spaţialităţii imagistice în direcţii explorative, ce nu îi pot permite privitorului să „călătorească" vizual în cadrajul determinat al obiectului expus. Este o axiomă cunoscută a istoriei de artă că vechii maeştri 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 creaţiei moderne, ce revendică o raportare figurală bazată nu doar pe simţul privirii şi exaltarea acesteia [Bois&Krauss, 1996: 40] [Greenberg, 1993: 90].[13] Interesant este faptul că în opera de artă modernă şi post-modernă artistul recurge la sisteme argumentative impersonale, dar în acelaşi timp împuterniceşte o experienţă marcată de un subiectivism accentuat.

Yve Alain Bois şi Rosalind Kraus argumentează că prin atingerea limitei superioare a subiectivismului nu doar obiectul se dematerializează, ci şi raportările privitorului la acesta [Bois&Krauss, 1996: 42].[14] De asemenea, abordarea lor privind „entropizarea" experienţei expoziţionale priveşte şi aspectele corporalităţii. Autorii disting o dificultate a privitorului de a-şi transpune propria corporalitate în contextul argumentativ al unui corpus de imagine (post)modern. Exemplul oferit de ei introduce noţiunea *imaginii în oglindă* [Bois&Krauss, 1996: 44][15], exerciţiu ce acreditează teoria configurării unor argumente de tip intranzitiv, ce işi modifică structura în funcţie de formatul mesajului, respectiv de direcţia transferului. Acest tip de *argumentare* vizuală exclude componenta reactivă a percepţiei, mizând pe procesualitatea extinsă a acesteia. Un exemplu în acest sens îl reprezintă *Metaimaginile*, elemente discursive pe care Mitchell le defineşte ca auto-referenţiale. Acestea pleacă de la premisa unei indexicalităţi primare, ce stabileşte relaţii mimetice între două elemete vizuale ale căror referenţialitate funcţionează concomitent, în direcţii opuse sistemului reprezentaţional [Mitchell, 1995: 35-36].

O altă curiozitate ce merită menţionată 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 schematist, a cărei utilizare este menită să împuternicească statutul formativ, unde recursul la naraţiune şi argument vizual

---

13 Sunt identificate două valenţe ale imaginii de artă: prima se referă la *viziune*, implicând o translatare fizică în contextual pictural. Recursul la diversitatea simţurilor şi participativitatea în contemplare presupune o manevrare argumentativă simplistă, de factură mimetică. A doua valenţă se referă la *opticalitate*, aceasta fiind întâlnită adesea în creaţia modernistă.

14 Principiile modernismului reflexiv presupun o abandonare totală a „prezentismului" şi a experienţei palpabile. În opinia lor, percepţia 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 veridicităţii aserţiunii.

15 Exemplificările sunt materializări vizuale ale noncongruenţelor corporale despre care vorbeşte Kant. Cel mai la îndemână exemplu îl constituie seria fotografică a lui Hans Bellmer, *Three Hands*. Acestea suprind incompatibilităţile corporale ale mâinii, folosind sistemul oglindirilor. Este vorba despre similitudine, însă recontextualizată, întoarsă pe dos.

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

este minimalizat într-o prima instanţă [Drucker, 2014: 21-27, 29-33].[16] Printr-o abordare dual㠄, componenta ambiguităţii se reduce, facilitând pe de o parte o interpretare autentic-obiectivă, iar pe de altă parte, o interpretare contextuală, conotativă şi subiectivă. Însă în ambele situaţii corpusul de imagine este agregat în jurul unui argument structurat de o înlănţuire 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 unidirecţional al argumentelor vizuale. Printr-o reprezentare apartenentă a ambiguităţii, privitorul trebuie să se „decupleze" de convenţiile perceperii argumentului primar, pentru a reuşi să interpreteze sensul secund. Această înşiruire 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 şi caracterul „metafizic" al multora dintre reprezentări).

Am evidenţiat caracterul maleabil al corpusului artistic, respectiv al componentei mesajului intern, în contextul posibilităţilor argumentative şi comunicaţionale (implicite expoziţiilor de artă). Deşi în multe situaţii acesta poate fi izolat şi fructificat, el nu are caracter normativ. Disciplina *culturii vizuale* realizează o analiză a complexităţii acestor fenomene, egalizând schemele interpretative prin introducerea unei semiotici *democratice*, focalizată în egală măsură pe componenta argumentativă şi discursivă a imaginilor, cât şi pe veleităţile estetice ale acestora.

Unii teoreticieni au catalogat demersul curatorial în termenii unei disoluţii a disciplinei istoriei de artă, sau chiar a pătrunderii prozelitiste a ordinarului şi comunului în specificităţile frumosului şi sublimului artistic [Mitchell, 2005: 336-56]. Pentru speţele argumentative ale imaginii esenţială rămâne ideea unei relaţii de putere pe care obiectul şi expunerea curatorială le instaurează între producător (artist), curator şi consumator (public) [Mitchell, 2005: 347]. Foucault spunea că "Man is (...) able to inlcude 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 înlănţuiri logice (grafice). Ea argumentează că formele în sine reclamă un limbaj autonom. [Drucker, 2014: 29-33]. C.f. Mitchell vorbeşte de imagini în care coexistă atât dimensiunea schematistă, cât şi înşiruirea unei naraţiuni explicite. [Mitchell, 1995: 42-45].

17 Un astfel de exemplu îl pot constitui benzile desenate. Excluzând textualitatea şi componenta succesivităţii, 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 Miffin, New York, 1900); „Double Cross"-ul lui Ludwig Wittgenstein (*Philosophical Investiagions*, 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].

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

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 necesităţii explicării unei convenţii apriorice.

În acest sens, Mitchell foloseşte 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 relaţiile argumentative individuale şi contextuale ale operelor expuse. Raportându-ne la paradigmele funcţional-experienţialiste ale contemporaneităţii artistice, o serie de întrebări justificate se pot formula pe marginea exilului creaţiei în raport cu curatoriatul: Mai putem vorbi de autonomia creaţiei 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? Dezbaterea rămâne deschisă.

BIBLIOGRAFIE

Austin, 1962: L. John Austin, *How to Do Things with Words*, The Claredon 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 hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, Londra, 2002.

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 relaţia elementelor picturale panotate în cadrul atelierului, a persoanelor din prim-planul compoziţional, a reflexiilor şi oglindirilor, a autoportretului din context, respectiv a comunicării spaţiale. Ele reclamă elemente comunicaţionale, ce direcţionează atenţia utilizând reciprocitatea. Referinţa textuală a expoziţiei poate cunoaşte un echivalent în *Metaimaginile vorbitoare* ale aceluiaşi autor, vezi [Mitchell, 2005: 64-82].

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)

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 Leeuven & 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

Puşcaşu, 2017: Vincentziu Puşcaşu, *Arhitectura spațiului expozițional, de la teorii și concepte la practica panotării în arta contemporană,* Lucrare de disertaţie, Universitatea din Bucureşti, coord. Mihaela Criticos, Bucureşti, 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.

BDD-A31749 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:33 UTC)