

Universitatea Națională de Arte din București
Domeniul fundamental: Arte
Domeniul de doctorat: Arte vizuale

Rezumat teză de doctorat

**Binomul studiu după model - experiment
în contextul postmodernității românești
(cu o privire specială asupra activității
grupării Prolog și a lui Ion Grigorescu)**

Coordonator științific: Prof. Univ. Dr. Cristian-Robert Velescu
Doctorand: Dobre I. Marian Ionel

Această cercetare este un experiment. De fapt, este o cercetare artistică gândită ca un experiment. O cercetare legată de cunoașterea practicii și de practica cunoașterii în artele dintr-un timp și perimetru date, elemente spațio-temporale care de altfel fixează în câmpul artistic și experiențele autorului legate de acestea, concretizată în mai multe artefacte și într-o teorie. O investigație atipică, vitală așa spune, privită inițial strict ca o modalitate de a da un răspuns complex la o întrebare cu caracter „autoreferențial”¹ [*self-referential*]. În acest sens, am încercat, prin tehnica abstragerii, să teoretizez pe tema unui întreg la care urma să mă raportez tot ca un întreg. Nu am reușit². Dar am avut revelația faptului că așa cum o operă de artă „este făcută nu de două ori, ci de o sută de ori, de o mie de ori, de către toți cei ce se interesează de ea...”³ și autorul ei, artistul, este rezultatul unui proces foarte asemănător. Din această perspectivă, înțelegerea „facerii”, prin cuprinderea tuturor acțiunilor de a înțelege ale celor care contribuie, în timp, la „facerea” în cauză (vezi nota 3), impune un procedeu de cercetare riguros, o metodă. Mai concret spus, transpunerea teoriei de mai sus în „tehnologie” implică nu doar contemplarea metodică și intenționată a procesului în sine, ci și producerea intenționată a acestuia. Vizualizarea acestui model, - caracterizat prin „dublarea” sensurilor tehnicii și credinței pe care le presupune „facerea”⁴ - în datele lui funcționale, constituie „turnanta”, punctul de cotitură care a dus la schimbarea propriei viziuni asupra lucrului.

¹ Cu referire la dobândirea conștiinței de sine a unui artist, prin conștientizarea procesului de creație, a tehnicilor pe care le folosește etc. Pentru a atrage atenția asupra strict asupra acestui sens, am adăugat și termenul folosit în limba engleză.

² Nereușita constând în faptul că m-am îndepărtat de specificul unei cercetări academice. Din acest considerent, două dintre aceste încercări, asumate ca lucrări de sine stătătoare (numite *încercări de conectare teoretică la întregul câmp artistic*), sunt prezentate în capitolul IV, *Câteva clarificări privind propria formare și exprimare artistice*. Principalele argumente care au stat la baza acestei decizii făcând referire, în primul rând, la faptul că structura textelor a fost realizată în baza unor „desene cartografice” („artefacte”, prin care am încercat să surprind, grafic și cromatic, logica relațiilor din interiorul și exteriorul câmpului artistic) care au premers, dar care au și însoțit realizarea construcțiilor teoretice, și, în al doilea rând, la faptul că ambele texte fac parte, în economia propriului lucru, din ceea ce am numit în anul 2008: „pre-pictura ca text” (vezi, pentru mai multe informații despre această categorie, cap. IV).

³ „... care găsesc un interes material sau simbolic în a citi, clasifica, descifra, comenta, reproduce, critica, combate, cunoaște, posedă.”, Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, Editura Univers, București, 1998, p. 242.

⁴ Expresia face referire, în primul rând, la noua definiție a „muncii artistice”, așa cum a fost enunțată de Bourdieu. „Conform noii sale definiții, munca artistică îi face pe artiști mai mult ca niciodată tributarii întregii suite de comentarii și de comentatori ce contribuie nemijlocit la producerea operei prin reflecția lor asupra unei arte care încorporează ea însăși, de multe ori, o reflecție asupra artei, și asupra unei munci artistice care comportă de fiecare dată un travaliu al artistului asupra lui însuși.”, *Ibidem*, p. 241. De asemenea „dublarea” continuă a sensurilor tehnicii și credinței necesare înfăptuirii actului artistic, (cel puțin în modernitate și postmodernitate), mai înseamnă, din perspectiva cauzalității, că realizarea unui întreg, în speță, a unei „opere totale”, implică aplicarea individual și conștientă a acestui model, în vederea transcenderii normelor care guvernează „facerea”.

Accentul pus pe vizualizarea și, implicit, pe asumarea mecanismului de funcționare ale modelului descris mai sus, cu siguranță are menirea de a oferi importanța cuvenită revelației avute. Dar, în același timp, trebuie spus și că ascunde o exagerare. Punctual, exagerarea constă în faptul că lasă să se înțeleagă că efectiv am văzut modelul în datele lui funcționale. Fapt ce poate induce ideea că funcționez mai degrabă după parametrii unui aparat. Ceea ce este o informație inexactă. În altă ordine de idei, pentru evitarea producerii unor eventuale erori umane în păstrarea neutralității axiologice - (a se înțelege prin aceasta că, tocmai datorită infirmării faptului că funcționez ca un aparat, oricând se poate demonstra că parte din considerațiile cuprinse în această „reflecție sistematică” au legătură și cu propriile valori), am elaborat un plan de siguranță. De fapt, am dezvoltat o tehnică prin care, în mare parte, ieșirile din zona sigură a neutralității axiologice sunt preîntâmpinate. Conform acestui procedeu, modelul „dublării”, la care am făcut referire în contextul descrierii revelării sistemului „facerii”, va fi evocat, de-a lungul cercetării, sub diverse formulări: „contemplare vie”, „conexiune inversă” sau „feedback”, „contopire dialectică” etc. Formulări asemănătoare și diferite în același timp, care au rolul de a înmulți, de fapt, mai bine spus, de a ridica la putere, prin înmulțirea câmpurilor de referință, capacitatea modelului de a permite construirea în jurul lui a unei întregi existențe afective. Mai simplu spus, prin această tehnică (cum am mai spus, de preîntâmpinare a derapajelor din zona neutralității axiologice), am încercat să cresc numărul „nuașelor”. Cantitatea acestora contribuind, paradoxal, la creșterea calității, a preciziei modelului în identificarea datelor semnificative din straturile profunde ale actului „facerii”. În altă ordine de idei, putem spune că înțelegerea cu o cât mai mare precizie a coordonatelor unei entități create - pe care o mai putem numi și realitate artistică (sau rezultat obținut în urma întreprinderii unei „munci artistice”, vezi nota 4) - înlesnește obținerea acelor informații obiective, sistematice și coroborative. Acestea fiind exact cunoștințele specifice științei (și cercetarea artistică tinde, cel puțin, să devină o ramură a acesteia), fără de care experimentarea anunțată ar rămâne doar la stadiul de proiect imaginar.

Experimentul - așa cum a fost definit de Ion Grigorescu, prin referiri la viziunea lui Ștefan Sevastre și la „vremea socialismului”⁵ - este, pe scurt, „raport între funcții și forme” (vezi nota 5). Din perspectiva lui Mihai Sârbulescu, experimentul - exemplificat, conjunctural, prin intermediul considerațiilor lui Marcel Duchamp, Lucian Blaga și Rauschenberg - este: ce face omul obișnuit când se află în fața obiectului sau spectacolului produs de un artist („experiment

⁵ „Prin experiment, în viziunea domnului Sevastre de exemplu, vrea să vadă ce efect are asocierea anumitor forme între ele și cum va putea să determine culoarea acelor co-locății. Experiment poate fi și asta, ce s-a arătat în vremea socialismului. Omul care face design, care studiază aerodinamica, chestii așa... raport între funcții și forme.”, Ion Grigorescu, în *Colocviu (2) Ion Grigorescu* (vezi *Addenda*).

invers”), modalitate de a progresa, sau cale pe care „merge omul pe lună”⁶. Ce este experimentul pentru, de exemplu, Jill Bennett? Conform răspunsului său, - în formularea căruia se sprijină și pe experiențele lui Donald Brook, Ross Gibson, Heiss, David Dunn și Jim Crutchfield, experimentul este: arta, experimentală prin însăși esența ei; arta contemporană, înclinată să experimenteze cu orice și cu totul, „atât cu materia neprelucrată sau timpul, dar și cu relațiile dintre oameni, obiecte și tendințe” [„with raw matter or time, relationships amongst people, things and tendencies”]; „transdisciplinaritate”, în sensul că tema de rezolvat sau, în limbaj transdisciplinar, „problema” [„the «problem»”], „nu este predefinită și va trebui să fie clarificată de actori din domeniile științei și al vieții, în mod cooperativ” [„is not predetermined and needs to be defined cooperatively by actors from science and the life-world”]⁷. Prin referirile la un experiment întreprins de Dunn (*sound*

⁶ Deoarece, în acest punct al introducerii, devine relevant colocviul cu Mihai Sârbulescu (cel din data de 25 noiembrie 2015), tema de pornire fiind chiar „experimentul artistic științific”, reiau aici prima parte a acestuia. „M.S.: Deci cum definești tu „experimentul științific” în zona artei? / M. D.: În primul rând nu cred că există cu adevărat așa ceva. Dar, dacă ar exista, pentru definirea lui aş pleca de la premisa că printr-o lucrare artistică se influențează, schimbă ceva în raportarea unui om față de alt om, sau față de alți oameni; mă rog, în general, față de mediul înconjurător. Și, ca să fie așa, îmi imaginez că orice artist face un obiect sau un spectacol, în care înmagazinează (un kilogram sau mai multe de) sentimente, pe care îl prezintă unui public. Acesta, obiectul/spectacolul, ar trebui să îi transmită ceva celui care îl privește. Considerând că o face, putem afirma că îl influențează pe privitor. Și, mergând la extrem, putem spune că îi schimbă comportamentul. Un experiment artistic științific presupune ca modificarea asta să se întâmple controlat, să se știe cu precizie unde urmează să se ajungă. Cu alte cuvinte, o sensibilitate conținută de un corp artificial (obiect/spectacol creat de artist) se comunică unei sensibilități conținută de un corp uman (natural), în vederea modificării acesteia din urmă. Din acest motiv consider că în astfel de experimente sunt implicate (sau ar trebui să fie) mai degrabă echipe. Echipe multidisciplinare formate din oameni de știință: matematicieni, fizicieni, psihologi, chimiști... Fiecare vine cu ce știe despre om. Cum gândește, se mișcă, se-nfioară etc. Practic, artistul devine mai degrabă un *manager* al echipei ăsteia care produce evenimentul artistic. / M.S.: Bun, acuma pauză. O celebră frază a lui Marcel Duchamp este: „*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux*”. Experimentul, din punctul ăsta de vedere, poate fi și viceversa. Spune Duchamp, care avea o mare experiență de experimentator. Adică, Rubens pictează cutare chestie, dar un om de pe stradă sau un pictor care îi vede lucrarea, zice Duchamp, că el creează tabloul. Proiectează un tablou, un experiment invers. Așa încât nu știu cu mișcarea asta... Sunt două probleme la tine. Una, artistul sau echipa de experimenter, prin sentimente băgate în lucrare, cum ai spus tu (fie și un kilogram), intenționează să schimbe privitorul. Sau invers, de ce să nu-l lase așa cum e el? Asta este prima problemă. Iar a doua e ca s-a vorbit în toate felurile, de când e lumea, despre tot ce se poate. Și bine, de obicei, și rău. De exemplu, Blaga, în *Trilogia culturii*, el separă arta de știință. Spune că în știință poate să fie progres, pe când în artă nu este progres. Deci astea două puncte sunt. Experiment științific... Primul om care a mers pe lună este un experiment științific. E și artistic. Dacă Rauschenberg zice că tot universul poate fi privit ca un obiect artistic, e și o acțiune artistică - a merge omul pe lună.”, [Colocviu, 25 noiembrie 2015 / participanți: Mihai Sârbulescu (M.S.) și Marian Dobre (M.D.); loc de desfășurare: Atelierul lui Mihai Sârbulescu, P-ța Mihail Kogălniceanu, București], pentru varianta integrală vezi *Addenda*.

⁷ Jill Bennett, *What is Experimental Art?*, în „Studies in Material Thinking”, (publicație a „Faculty of Design and Creative Technologies, Auckland University of Technology, New Zealand”, Volume 08, may 2012, pp. 1-5.

artist) și Crutchfield (fizician), Jill Bennett exemplifică, comparativ, în ce constă cooperarea transdisciplinară dintre un artist și un om de știință, în contextul în care tema de rezolvat, „problema”, aparține unui terț domeniu⁸. Insist asupra acestui exemplu deoarece, în economia cercetării, această modalitate de a experimenta reprezintă o extremă. În ce constă aceasta? (Vezi răspunsul dat la întrebarea lui Sârbulescu: *Deci cum definești tu „experimentul științific” în zona artei?*, nota 6). Și totuși, ce este experimentul? Există în universul artistic o definiție atotcuprinzătoare? Probabil că nu există. Cu toate acestea cred că suntem de acord cu faptul că în toate cazurile prezentate mai sus este vorba, din perspectivă categorială, despre unul și același experiment. Comparând însă cele două definiții prezentate, dintr-o dată obținem tot atâtea „nuanțe” de experiment. [Dacă am asocia acestui termen o culoare, roșu, să zicem, ar fi mult mai simplu să sesizăm diferențele, prin vizualizarea treptelor de luminozitate obținute.] Experiment pictural, industrial, social, științific, alchimic, filozofic, artistic sau, trecând la un alt registru, disciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar, sau iconoclast, extrem... și exemplele pot continua. Este aproape evident faptul că cu cât comparăm mai multe astfel de încercări de definire, cu atât vom descoperi alte noi „nuanțe”. Dar nu se întâmplă oare în universul artistic același lucru și în cazul altor termeni și noțiuni uzuale?

Dacă plecăm de la premisa că răspunsul este afirmativ, înseamnă că termenii și noțiunile în cauză sunt, la început, până la aplicarea tehnicii de „nuanțare”, tot atâtea expresii formale cu un conținut mai degrabă abstract. (Exact ca în cazul vocabulei „experiment” până la obținerea celor două „nuanțe” de experiment.) Ce încerc să spun este că doar în urma unor relaționări, asumări individuale „dublate”, termenii inițial abstracți ajung să dobândească un conținut concret. Prin asumarea conștientă a modelului a cărei însușire specifică este, după cum am mai spus, „dublarea” sensurilor tehnicii și credinței pe care le presupune „facerea”, a devenit limpede un lucru: în această lucrare nu poate fi vorba despre un autor (termen abstract, chiar și atunci când îl avem în vedere pe autorul acestui gând), ci despre o serie de autori cu care acesta înțelege să intre în dialog. Scopul acestor interacțiuni? Să provoace sau să favorizeze, în cazul concret al acestei cercetări artistice, ceva cel puțin asemănător cu ceea ce în termenii lui Jill Bennett se numește „cercetare colaborativă”. Autorii - artiști, istorici și critici de artă,

⁸ „By moving outside their respective domains (the music department and the physics department, where questions of entomology and climate are out of bounds) they combined the creative imagination of the sound artist and the supercomputing skills of the physicist in an experiment that demonstrated a connection between the micro-ecology of insect infestation, deforestation, and global climate change. In a context where current insect-control strategies are insufficient to cope with the bark beetle infestation - a threat of mammoth proportions not just in California but globally - Dunn and Crutchfield discovered that bioacoustic interactions between insects and trees are key drivers of infestation and the resulting large-scale deforestation. Through transdisciplinary experimentation, then, they have opened up the unanticipated possibility of redirecting insect behavior.”, *Ibidem*, p. 2.

sociologi, teologi, psihanalisti, filozofi, sau combinații dintre acestea - practicieni și/sau teoreticieni, singulari sau atipici, sunt, din considerente diferite, modele pentru autorul acestei lucrări. Mai concret, influența inspiratoare a biografiilor și operelor lor, a contribuit semnificativ la descoperirea valorii „reinterpretării” a unor interpretări (bine întemeiate) imanente temei cercetate. În altă ordine de idei, cercetarea binomului studiu după model - experiment și, prin mijlocirea acestuia, a postmodernității românești, în contextul revelării faptului că operei de artă, artistului, câmpului artistic (ca de altfel și a altor constructe din afara universului artistic) le oferim un conținut concret⁹ doar prin asumarea unor relații individuale cu acestea, are la bază identificarea în prealabil a unor „*habitus-uri*”, după cum le numește Pierre Bourdieu, sau a unor „exemple cu valoare arhetipală”, conform considerațiilor lui Cristian-Robert Velescu. Despre procesul prin care acestea au fost identificate consider că este suficient, în aceste rânduri, să-l catalogăm ca fiind complex. Urmând ca o dată cu înaintarea în cuprinsul lucrării și, implicit, cu dezvăluirea ei treptată, să vedem în ce constă complexitatea la care am făcut referire.

Ca un preambul însă, trebuie spus că selecția operată în „câmpul” istoriei artelor este rodul unui demers subiectiv. Și nu este vorba despre un demers subiectiv clasic, ci despre unul „dublat”. Altfel spus, este o „reinterpretare” a interpretărilor bazate pe „percepția faptelor concrete” - descoperită intuitiv înaintea examenului de admitere și începută efectiv, sub formă de „practică cunoscătoare”¹⁰, în cursul studiilor doctorale - rezultat al unei „asocieri experimentale” (pentru mai multe informații despre acest tip de asociere, vezi cap. III, subcapitolul: *Asocierea experimentală sau împreunarea lucrativă a „amănuntelor-de-sensibilitate” care fac deosebirea*). Cu speranța că folosirea sintagmei „asociere experimentală” nu va fi găsită ca fiind prea îndrăzneată¹¹, trebuie spus, din perspectivă sociologică de astă dată, că rezultatul unui astfel de demers este integrabil procesului de producere a ceea ce Bourdieu numește: „scări subiective de valoare” sau „scări de utilitate”¹². „Scări” care ne ajută să urcăm și

⁹ Cu sensul că le scoatem din zona „moartă”, deseori asociată cu tradiția, pentru descrierea căreia, în cultura occidentală, se folosește frecvent adjectivul „ortodox”.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Regulile artei...*, p. 249.

¹¹ În contextul în care referirea se face la perioada cursurilor doctorale, identificarea cursului în cadrul căruia au fost exprimate o serie de considerații ce constituie fundamentul prezentei cercetări este o formalitate. În altă ordine de idei, „asocierea experimentală” trebuie spus că îl vizează în primul rând pe Cristian-Robert Velescu.

¹² Este mai mult decât evident că Pierre Bourdieu privește „scările subiective de valoare” sau „scări individuale” din perspectivă socială. Dar, având în vedere faptul că aceste considerații vin în continuarea celor care au provocat propria revelație (vezi notele 3 și 4), propun să privim și din această perspectivă substratul a ceea ce autorul mai numea: „...injecția de sens și valoare pe care o operează comentatorul, înscris el însuși într-un câmp, și comentariul, ca și comentariul comentariului, la care își va aduce contribuția [...] și dezvăluirea falsității comentariului [cu referire directă la răspunsurile date de Marcel Duchamp la câteva întrebări legate de înțelesurile a trei dintre *ready-made-urile sale*]”, Pierre Bourdieu *Regulile artei...*, p. 242. „Dispozițiile «subiective» aflate la originea valorii au, ca produse ale unui proces istoric de constituire,

să coborâm continuu de la finit la universal și, respectiv, de la universal la finit. Bunăoară trecerea de la Constantin Brâncuși și Victor Brauner - via Marcel Duchamp - la Ion Țuculescu și Prolog - cu Ion Grigorescu privit independent de grupare dar și din interiorul ei, ca „prologist atipic” - este materializarea „asocierii” despre care aminteam mai sus. O „scară de utilitate” (vezi nota 12) propusă ca model pentru construirea metodică a altora asemenea. O structură la a căror părți terminale se găsesc două atitudini creatoare privite aici ca fiind extreme: studiul după model și experimentul¹³. Atitudini creatoare privite însă în

obiectivitatea a ceea ce se întemeiază pe o ordine colectivă transcendentă în raport cu conștiința și cu voința individuale: logica socialului are ca proprietate capacitatea de a *institui*, sub formă de câmpuri și *habitus*-uri, un *libido* propriu-zis social, care variază în paralel cu universurile sociale în care se naște și pe care le susține (*libido dominandi* în câmpul puterii, *libido sciendi* în câmpul științei etc.). Tocmai prin relația dintre *habitus*-uri [sau a „exemplurilor cu valoare arhetipală”, conform lui Velescu?] și câmpurile la care acestea sunt mai mult sau mai puțin adecvat ajustate - după cum constituie, mai mult sau mai puțin produsul lor - își face apariția ceea ce constituie fundamentul tuturor scârilor de utilitate, altfel spus adeziunea fundamentală la joc, *illusio*, recunoaștere a jocului și a utilității jocului, credință în valoarea jocului și a mizei sale aflate, toate, la baza tuturor atribuțiilor particulare de sens și de valoare.”, *Ibidem*, pp. 243-244.

¹³ Prin formă extremă a atitudinii creatoare „studiu după model” se face referire la forma academică a acestei metode mai degrabă pedagogice prin care nou veniții în câmpul artei „trebuiau să deprindă mai ales virtuțile desenului academic, care avea menirea să inducă [...] idea că arta este sistematică și disciplinată”. Pentru o mai precisă delimitare a înțelesului acestui tip de studiu, propun să ne oprim asupra câtorva elemente caracteristice din *Organizarea învățământului artistic clujean. Metode pedagogice*. În acest capitol din studiul dedicat începuturilor învățământului artistic superior timișorean - *Timișoara între tradiție și modernitate*, din care face parte și citatul de mai sus, Ileana Pintilie numește următoarele etape practice prin care ideea de mai sus („arta este sistematică și disciplinată”) putea fi transformată în „abilitate”, îndemănare, tehnică de a face: „prima se rezuma la copierea unei gravuri, numită «model de desen»; urma o etapă intermediară - copierea unei sculpturi în gips («la bosse») [...] Acest tip de desen era numit «desenul după antic» (deoarece sculpturile erau copii după statuarul Antichității) și prezenta un grad mai mic de dificultate, în comparație cu «desenul după model» (sau «desenul după natură») [...], care presupunea o abilitate mai mare, în confruntarea cu figura umană, cu mișcarea și poza. În acest gen de desen, studentul urmărea linia și masa modelului, iar pentru proporții trebuia să se raporteze la modelele clasice ale statuilor din gips. În bună măsură, această programă era asemănătoare cu programa celor trei ani de studiu de la Scolile de Belle-Arte din București și Iași, elaborată în 1864.”, Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate*, Ed. Fundației Interart Triade, Timișoara, 2006, p. 17. Din informațiile de mai sus pot fi trase mai multe concluzii. Dintre acestea însă, în rândurile de față, ne oprim asupra a trei dintre ele: programa „academică” era aproximativ aceeași în sistemul public de învățământ artistic superior din modernitate; esența acesteia era să formeze abilități practice, în care observarea și ilustrarea unei realități artistice - de la simplu la complex - jucau un rol important; schimbările metodologice se petreceau într-un interval temporal mare și foarte mare. Astfel privind lucrurile, ne putem gândi că „studiu după model” sau „studiu figurii umane”, cuprins de obicei în formula generică a studiului „după natură”, făcea trecerea la o etapă ulterioară, care nu-i este caracteristică pedagogiei academice: ieșirea în natură. Cu toate acestea, în cercetarea de față, când spunem „studiu după model” spunem lucrarea unui „desen-studiu după model, nud, în picioare, într-un ușor contrapost. În acest gen de lucrări, nu se obișnuia să se practice deformările, anatomia umană fiind respectată în funcție de proporții, dar și de mișcare, așa după cum erau respectate lumina reală, volumul și perspectiva tradițională. De obicei, aceste studii răspundeau convențiilor academice, în care nu se practicau

deschiderea lor, în dimensiunea lor vie, singulară sau atipică, singura care poate duce, conform cazurilor cercetate, la crearea unei lumi întregi. Având în vedere tipul de condiție umană existențială și socială cercetată - postmodernitatea românească, am limitat, din considerente obiective, „nuanțarea” experiențelor colaborative (dintre studiu după model și experiment) la o „scară” la a căror extreme se găsesc Marcel Duchamp, cu *Valiza* [„*Boîte-en-valise*”], și Ragnar Kjartansson, cu *Performanța copacilor înfloriți* [„*The Blooming Trees Performance*”].

În categoria considerentelor obiective, care la rândul lor au impus limitarea „scării”, trebuie spus că intră și faptul că autorul prezentei lucrări, pictor ca formație și „apucătură”, este un „amator” atunci când vine vorba despre „cercetarea artistică” (sau cel puțin a fost la începutul studiilor doctorale). Pentru clarificarea înțelesului rândurilor de mai sus este mai mult decât necesar să ne raportăm direct la sursele care le-a inspirat: „viziunile” lui Mihai Sârbulescu asupra practicării picturii și ale lui Torsten Källemark și Linda Candy asupra celor două modalități prin care poate fi realizată o cercetare-practică: cercetarea bazată pe practică [„*practice-based*”] și cercetarea condusă de practici [„*practice-led*”]. Conform reprezentării lui Sârbulescu (vezi Florentina Voichi, „*Echilibrul, pentru mine, este să mergi pe buza prăpastiei*”, în *Addenda*) „Trăim fabricând trecutul. Din punctul acesta de vedere prezentul este acolo unde ești, unde e inima ta. [...] Unde îți este dragostea, acolo este prezentul tău, un prezent continuu [...]. Când îți place să pictezi nu ca un amator, ci ca un pictor, pentru că aceasta e pasiunea vieții tale, nu poți să nu te uiți la ceea ce au făcut alți pictori, colegii tăi din grupele mari [...]. Pictura nu se poate face de unul singur. Pictorul e un continuator, el vine pe un dat și datul acesta e făcut de un batalion de pictori care au trăit de-a lungul timpului. Trebuie să vezi ce-au făcut, ca să înțelegi pe ce lume te afli. [...] Învățătura adevărată are o zonă de imponderabil, e o școală a clarobscurului. Obscurul nu se poate preda. Trebuie să predai clar - contrastele cald-rece, apoi închis-deschis, vertical, orizontal, oblic, mare, mic, mijlociu - asta e clar. Obscurul este faza învățaturii și a artei, care se ascunde în fața unei discipline și a unui limbaj. [...] La Platon există conceptul *mania* divină. Te posedă zeul, el pune gheara pe tine și te pune să vorbești. Tu habar n-ai. [...] artistul lucrează prin apucătură. Amatorul lucrează prin știință, el stăpânește priceperea, pe când artistul este stăpânit de apucătură. [...] În fond, pictura e o muncă la fel ca oricare alta. [...] După ce mă apuc, după ce mă hotărăsc să iau în piept acest blestem al muncii, situația devine foarte interesantă, ca un roman polițist. Sunt foarte curios să văd ce iese pe pânză de pe paletă, din culorile pe

interpretările subiective, ci, dimpotrivă, desenul după model se raporta la desenul după mulajele de gips.”, *Ibidem*, p. 19. În programele pedagogice contemporane modelul de mai sus de „studiu după model” este încă prezent sub diverse forme (acest subiect urmând a fi dezvoltat într-un subcapitol separat, parte din capitolul al II-lea). Experimentul în forma sa cea mai extremă este, în economia acestei lucrări: experimentul transdisciplinar (vezi nota 8).

care le-am pus. Culorile sunt ca niște manifestanți în stradă. Roșul se bate cu verde, negrul se bate cu alb, cum împaci perechile acestea de manifestanți care se agită sub mâna ta?”. A doua sursă de inspirație este formată din studiile *Politica academiei și cercetarea aplicată* [„*University politics and practice-based research*”] și *Rolul artefactului și cadrul cercetării aplicate* [„*The Role of the Artefact and Frameworks for Practice-based Research*”], scrise de Torsten Källemark, respectiv Linda Candy și Ernest Edmonds, și publicate în „*The Routledge Companion to Research in the Arts*”¹⁴ - o colecție de texte reprezentative și încă de actualitate. Datorită intersecției cu reflecțiile lui Källemark și a celorlalți doi autori numiți mai sus, utilitatea didactică a propriei cercetări a devenit un subiect în sine. Cu alte cuvinte, întrebarea cercetătorului suedez - „Dacă cercetarea în sens clasic este baza predării și formării în universități, care este atunci echivalentul pentru predarea și formarea în școlile de artă?” - a devenit o temă de reflecție și în ceea ce mă privește. De asemenea, conceptele „cercetare bazată-pe-practică” [„*Practice-based Research*”] și „cercetare condusă-de-practică” [„*Practice-led Research*”], teoretizate mai ales de Linda Candy, atât de asemănătoare cu „cunoașterea practică” sau „practică cunoscătoare”, concepte întâlnite la Pierre Bourdieu, au intrat și pe paleta mea de lucru. Însă, cu toată importanța lor individuală, categoriile de experiențe legate de practică prezentate (Sârbulescu, Källemark și Candy) nu ar fi devenit cu adevărat surse de inspirație dacă nu s-ar fi activat reciproc. Cu alte cuvinte, doar după ce le-am privit împreună au început să emane o noutate (un nou concept-sinteză).

Dacă cele spuse până acum constituie un fel de temei rațional general, abstract, al cercetării, în datele lui particulare, pe capitole, temeiul este concretizat prin intermediul a patru cugetări ce-i aparțin lui Ion Grigorescu¹⁵: „Majoritatea artiștilor sunt niște încrezuți”; „orice artist se dă în spectacol”; „artistul nu este creator”; „Dacă mă uit la mine, la artist, nu văd nimic [...]; dacă mă uit la om văd creația lui Dumnezeu și pot studia la nesfârșit”. Astfel, fiecare capitol poate fi privit și parcurs ca un întreg independent - fiind vorba despre patru subiecte autonome: I. *Tradiție și modernitate în arta din a doua jumătate a secolului al XX-lea (asumarea „târzie” a modernității; exemplul singular al artei lui Ion Țuculescu)*. II. *Arta ultimelor decenii și formele neconvenționale de expresie, care exclud prezența „modelului artistului”*: *instalație, happening, performance (cazul singular al artei lui Ion Grigorescu, un „instalaționist” și un „performeur”*

¹⁴ Michael Biggs și Henrik Karlsson (editori), „*The Routledge companion to research in the arts*”, Routledge, London, 2012.

¹⁵ Mă folosesc de acest prilej pentru a devoala faptul că Ion Grigorescu reprezintă, în contextul întreprinderii acestei cercetări artistice, modelul de artist asumat. Mai mult, tema cercetării a fost dezbătută direct cu acesta, constituind subiectul unor colocvii din vara anului 2010. Când, practic, timp de aproximativ două săptămâni, perioadă în care am lucrat împreună cu artistul la o mica parte din restaurarea catapetesmei din lemn a Bisericii Pitar Moș din București, am trecut în revistă, în timpul câtorva discuții înregistrate (purtate după finalizarea lucrului), majoritatea punctelor fierbinți ale temei cercetate. În acest sens, a se vedea *Clocviu (2) Ion Grigorescu, în Addenda*.

atipic). III. *Necesitatea prezenței „modelului artistului” în cuprinsul procesului creator și „învățătura de la maeștri” două constante ale poeziei grupării Prolog.* IV. *Câteva clarificări privind propria formare și exprimare artistică*, la final, din cele patru unități nefracționate putând fi alcătuit un întreg mai cuprinzător. O „facere” cuprinzătoare, anticipată ca răspuns provizoriu la întrebarea de la care am pornit cu lucrul. Răspuns care poate deveni un punct de vedere legitim asupra câmpului doar în măsura în care este confirmat de acesta.

Cele patru capitole cu subcapitole și secțiuni, care constituie „disertația”, au ca fir călăuzitor descrierea unui proces comun tuturor câmpurilor artistice. Procesul care, prin practicarea și/sau teoretizarea, concomitentă sau alternativă, a studiului după model și a experimentului, poate duce la individuare, la obținerea unui întreg, la crearea unei lumi, a unei „opere totale”. (Considerând că această categorie de rezultat reprezintă și în câmpul artistic manifest în postmodernitatea românească, ca și în cel occidental, o excepție și nu o regulă). „Limitarea”, după cum am mai spus, la noțiunile de lucru sau atitudinile creatoare comune numite mai sus oferă cercetării o dublă deschidere. Pe de o parte, datorită universalității noțiunilor de lucru identificate, câmpul cercetat este integrat de la bun început, cu „drepturi egale”, într-un câmp mai mare (față de care, în general, este poziționat ca fiind inferior sau superior). În acest caz, diferențele dintre un artist și un alt artist, sau dintre un câmp artistic și un alt câmp artistic, fiind identificate strict la nivelul „discursului”. Discurs artistic individual aflat în dialog (cu accepțiunea de „proces dialectic”¹⁶) cu un alt discurs artistic individual. Pe de altă parte, ca o consecință directă a primei deschideri, discursurile artistice din postmodernitatea românească - cele singulare sau atipice - nu sunt privite doar prin prisma unei interpretări locale, de multe ori excesiv de subiective (un impediment, de exemplu, fiind acela că atunci când întreprindem o cercetare comparată, prin raportarea la acest tip de interpretări riscăm să obținem mai degrabă rezultate contradictorii). Astfel, după identificarea prealabilă a mai multor singularități (opere și biografii artistice care au schimbat fundamental lumea artei; în acest sens *Valiza* [„*Boîte-en-valise*”] lui Marcel Duchamp este considerată a fi un exemplu remarcabil), „fața” postmodernă a artei românești din a doua jumătate a veacului al XX-lea va fi conturată, după modelul *valizei* duchampiene, prin intermediul a trei „opere totale” aflate într-o „relație liniară”: **Ion Țuculescu** - de la asumarea „târzie” a lecțiilor picturii moderniste - printr-un demers autodidact atipic, derulat în paralel cu cercetarea științifică academică în domeniul microbiologiei - la „pictura totală” („realizată prin suprapuneri independente dar

¹⁶ Prin folosirea sintagmei „proces dialectic” este vizat întregul spectru de semnificații, de „nuanțe”. De la definițiile pe care i le-au dat vechii greci - via Hegel - până la Ion Grigorescu: „Dialectica este un meșteșug, e o mașină, un artificiu, o mașină de tras o linie între două puncta, bine sau rău. Descoperirea dialecticii însă duce la o izolare a Eului. Cu consecințe uriașe asupra formei, spațiului. [...] De acum democrație, care va dezvolta mașina și artificiu, sistemul Euclidian, câmpurile axiomatice, Justiția. Acești Eu - separați.”, Ion Grigorescu, *Cartea care începe pe copertă / jurnal anii 60*, carte de autor multiplicată în 50 de exemplare (nr. 39), 2013, p. 113.

legate între ele prin concretul adăugat imaginii”); **Ion Grigorescu** - de la experimentarea formelor neconvenționale de expresie, - privite, în starea lor incipientă, ca forme comune, intuitive, „neartistice” - la „clasicizarea” acestora prin cuprinderea lor într-un întreg firesc, („ansamblu unitar, cu o semnificație de sine stătătoare”), în care biografia și opera artistului se întrepătrund; **gruparea Prolog** - de la „studiul după model” și „învățătura de la maestri” - prin prisma asumării acestora ca „experiență mistică” - la o nouă formă neconvențională de expresie, obținută prin extragerea și transformarea „mereu-începutului” de drum în lucrarea întreagă făcută împreună, în „toate-s una”, în drumul propriu-zis, (în „pictura prolog”). [Modelul inspirator îi aparține lui Cristian-Robert Velescu: „«Popasurile» [...] erau puncte nodale, în care semnificațiile diferitelor teme se întretăiau, se suprapuneau, ajungând să dialogheze și, în cele din urmă, să-și completeze ori chiar să-și contopească semnificația.”] Cu alte cuvinte, individualia câmpului artistic manifest în postmodernitatea românească va fi descoperită, ca metodologie, printr-o analiză construită în jurul celor trei puncte de referință („puncte nodale”). În final, „sistemul de relații inteligibile” rezultat va fi investit cu rolul de posibil conținut concret al relației dintre „tradiție”, „modernitate” și „postmodernitate”. În capitolul al patrulea, ultimul, va fi vorba despre propria formare și exprimare artistice, din perspectiva raportării ulterioare la acest conținut concret descoperit (descoperire ce a fost posibilă exclusiv datorită prezentei cercetării întreprinse).

Plecând de la premisa că atât noțiunile de lucru - studiu după model și experiment - cât și perioada cercetată prin intermediul acestora - postmodernitatea românească - se află (în această formulă) în plină desfășurare temporală și spațială, devine limpede că și punctele de referință se află într-un fel de mișcare sau dinamică formatoare. Înțelegând prin aceasta că „operele totale” identificate - Ion Țuculescu, Ion Grigorescu, gruparea Prolog - sunt și ele în plin proces de cercetare. Un proces din care, de altfel, face parte și prezenta lucrare. Un proces despre a cărui finalitate e greu să ne pronunțăm altfel decât previzionist. Perspectivă din care rezultă că înainte de a avea o reprezentare concretă a artei din postmodernitatea românească - de fapt, a acelor demersuri creatoare singulare ce ne oferă posibilitatea să privim câmpul artistic în context universal - avem un presentiment, o presimțire. (Un fel de simț ce se activează înainte de a simți, așa cum, pe alt plan, există și o știință ce se activează înainte de a ști - vezi semnificația vocabulei „preștiință”). În cazul meu, presentimentul trăit poate fi formulat astfel: câmpul artistic românesc manifest în postmodernitate printr-o serie de individualități care au practicat și teoretizat, concomitent sau alternativ, studiul după model și experimentul artistic (privite ca un întreg) are o „vibrație”, o „sensibilitate” anume. Astfel privind, această „vibrație”, adăugată la toate câte există, fiecare deosebindu-se de fiecare, face ca să existe un singur câmp de referință. Un singur câmp artistic!

Ușor de spus. Dar ca această previziune să devină într-adevăr o reprezentare concretă depinde de felul în care analizăm datele cunoscute în

prezent. Aceste date însă sunt foarte multe. Drept urmare, neavând capacitatea de a le cuprinde în totalitate, soluția identificată a fost, din nou, *limitarea*. Restrângerea la a lucra mai degrabă cu date-considerații din discursuri teoretice conduse cu minuțiozitate. Astfel, ca și Bourdieu, în *Regulile artei*, pot spune - după nouă ani de încercări sub îndrumarea directă a unui profesor coordonator singular - că „Mă regăsesc pe de-a-ntregul în acei autori ce se pricep de minune să strecoare problemele teoretice într-adevăr hotărâtoare într-un studiu empiric condus minuțios, și care dovedesc în mânuirea conceptelor mai multă cumpătare și mai multă noblețe totodată, ajungând uneori să-și ascundă propria contribuție îndărătul reinterpretării creatoare a teoriilor imanente obiectului lor de investigație”¹⁷. Pentru a întări credința în cele de mai sus, la finalul celor patru capitole care constituie disertația, a fost adăugată o *Addenda*. În această secțiune sunt făcute publice, în premieră sau reluate, o serie din cele mai importante texte pe care se fundamentează propriul discurs.

Fără să-mi fi propus pe parcursul lucrului o abordare critică, în timp, s-a insinuat ideea conform căreia în câmpul artistic românesc (și probabil nu doar în interiorul acestuia) încă este loc pentru o cultură a dialogului. Din acest considerent, în parcurgerea etapelor procesului pe care îl presupune munca de cercetare, o mare atenție a fost acordată „discuțiilor” purtate - nemijlocit și/sau mijlocit - cu Cristian-Robert Velescu, cu Ion Grigorescu, Paul Gherasim, cu Țuculescu, Brauner, Brâncuși, Marcel Duchamp, cu Besançon, David Hopkins, Matei Călinescu, Pierre Bourdieu, de Duve, Yves Klein, Constantin Flondor, Horea Paștina, Mihai Sârbulescu, Horia Bernea, Ileana Pintilie, Edgar Papu, Ion Pop, Cătălin Davidescu, Alexandra Titu, David Harvey, Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Perry Anderson, Mihály Vajda, C. Danto, George Berkeley, Foucault și toți ceilalți. Fiecare își asumă cele spuse, considerațiile. Principiul călăuzitor îi aparține lui Paul Gherasim: „Nevoia este nevoia. Dacă simțim cu adevărat nevoia de a afla un răspuns, să căutăm un răspuns liniștit, un răspuns care continuă să rămână răspuns. Ca să fie și un răspuns al nostru. Să devenim noi înșine răspunzători”. Din „dialogul” împreună rezultă o realitate, o lume artificială ce poate fi cunoscută și descrisă în totalitate, spre deosebire de lumea naturală care este imposibil de a fi cunoscută astfel.

Cuprins/Index

Introducere

Cap. I. Tradiție și modernitate în arta din a doua jumătate a secolului al XX-lea (asumarea „târzie” a modernității; exemplul singular al artei lui Ion Țuculescu)

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Regulile artei...*, p. 247.

I.1. Temeiul rațional al cercetării: „Majoritatea artiștilor sunt niște încrezuți” (sau *Valiza* lui Marcel Duchamp)

I.1.1. Câteva clarificări metodologice privind analizarea termenilor „tradiție” și „modernitate” în arta din prima jumătate a secolului al XX-lea

I.2. „*Valiza*” lui Ion Țuculescu sau de la asumarea „târzie” a lecțiilor picturii moderniste - printr-un demers autodidact atipic, derulat în paralel cu cercetarea științifică academică în domeniul microbiologiei - la „pictura totală”

Cap. II. Arta ultimelor decenii și formele neconvenționale de expresie, care exclud prezența „modelului artistului”: instalație, happening, performance (cazul singular al artei lui Ion Grigorescu, un „instalaționist” și un „performeur” atipic)

II.1. Temeiul rațional al cercetării: „orice artist se dă în spectacol”

II.2. „Corpul artistului” și „modelul artistului”

II.2.1. Studiul „corpului modelului” vs. experimentarea „corpului artistului”.

Aprofundarea modelului exclude arta experimentală?

II.2.1.1. Câteva clarificări privind înțelesul sintagmelor „studiu după model”, ca formă convențională de expresie, și „experiment”, ca formă neconvențională de expresie

II.3. „*Valiza*” lui Ion Grigorescu sau de la experimentarea formelor neconvenționale de expresie - privite în starea lor incipientă, ca forme comune, intuitive, „neartistice” - la „clasicizarea” rezultatelor, prin cuprinderea lor într-un întreg în care biografia și opera se întrepătrund

Cap. III. Necesitatea prezenței „modelului artistului” în cuprinsul procesului creator și „învățătura de la maestri” două constante ale poeziei grupării
Prolog

III.1. Temeiul rațional al cercetării: „artistul nu este creator”

III.1.1. Câteva clarificări privind ansamblul textelor studiate sau sistematizarea surselor de inspirație

III.1.1.1. Efecte ale cercetărilor câmpului artistic fundamentate pe formulări ad-hoc

III.1.1.2. Schimbarea perspectivei asupra cercetării

III.1.2. Forma și semnificația unei asocieri experimentale

III.1.2.1. Asocierea experimentală sau împreunarea lucrativă a „amănuntelor-de-sensibilitate” care fac deosebirea

III.1.2.2. Despre deosebire în particular: Paul Gherasim...

III.1.2.3. Constantin Flondor...

III.1.2.4. Horea Paștina...

III.1.2.5. Cristian Paraschiv...

III.1.2.6. Mihai Sârbulescu...

- III.1.2.7. Despre deosebire în general: Ion Grigorescu
- III.1.3. Paradoxul funcțional al asocierii sub semnul realității „prolog”
- III.2. Promovarea grupării Prolog sau „manifestele” autorilor-suport
- III.3. Este Paul Gherasim un născocitor de utopii?
- III.3.1. O istorie a grupării Prolog
- III.4. O confruntare: caracteristicile postmodernității și exigențele care îi ghidează pe membrii grupării Prolog
- III.4.1. Gherasim 90, Flondor 80, Paștina 70, Sârbulescu 60
- III.4.2. Ion Grigorescu, un prologist atipic
- III.5. „Valiza” grupării Prolog sau de la „studiul după model” și „învățătura de la maestri” - asumate ca „experiență mistică” - la o nouă formă neconvențională de expresie obținută prin extragerea și transformarea „mereu-începutului” de drum în lucrarea întregă făcută împreună, în „toate-s una”, în drumul propriu-zis, în „pictura prolog”

Cap. IV. Câteva clarificări privind propria formare și exprimare artistice

- IV.1. Temeiul rațional al cercetării: „Dacă mă uit la mine, la artist, nu văd nimic, eventual roșul de mercur al oglinzii; dacă mă uit la om văd creația lui Dumnezeu și pot studia la nesfârșit”
- IV.2. Studii după modele
- IV.2.1. Florin, Rodica, femeie grasă, yoghini, autoportrete
- IV.2.2. Nalbă, crin, stânjenel, clematită, viță de vie, pom
- IV.3. Experiențe
- IV.3.1. Pictura bisericească
- IV.3.2. „Autoportret”, ca specialist în „metode și tehnici de cercetare și creație plastică”
- IV.3.3. „Publicitatea picturii” și asamblarea imaginii
- IV.3.4. Poezia-obiect sau „instalația de carte”
- IV.3.5. Ervant Nicogosian. *Atelierul 2*
- IV.3.6. Autodidacticismul în familie sau cercetarea întregului câmp artistic prin intermediul cuvântului scris
- IV.3.6.1. O încercare de conectare teoretică la întregul câmp artistic (lucrată în a doua parte a anului 2015)
- IV.3.6.2. O altă încercare de conectare teoretică la întregul câmp artistic (lucrată în prima parte a anului 2016)
- IV.4. Există o „valiză” a lui Marian I. Dobre?

Addenda

Cuvinte cheie: Cuvinte cheie: studiu, model, experiment, tradiție, modernitate, Duchamp, Brâncuși, Brauner, Ion Țuculescu, postmodernitate, cercetare artistică,

Ion Grigorescu, Prolog, Paul Gherasim, Constantin Flondor, Horea Paștina,
Cristian Paraschiv, Mihai Sârbulescu.