

**UNIVERSITATEA DE ARTĂ ȘI DESIGN
CLUJ – NAPOCA**

TEZĂ DE DOCTORAT

***DE LA PATOS LA CINISM. ATITUDINI ARTISTICE ÎN FAȚA
ISTORIEI, DE LA REVOLUȚIA FRANCEZĂ LA RĂZBOIUL DIN
IRAK***

REZUMAT

DOCTORAND:
BOGDAN – TEODOR IACOB

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. IOAN SBÎRCIU

2011

PARTEA I – EROISMUL REVOLUȚIONAR ȘI IMAGINEA ARTISTICĂ

I. PRECIZĂRI INTRODUCTIVE

Prezenta lucrare are ca obiect al studiului, mecanismele expresive folosite de diverși artiști pentru a furniza privitorului informații asupra momentelor istorice de o importanță crucială în formarea conștiinței sociale moderne. Lucrarea nu pretinde a fi exhaustivă, nu am dorit realizarea unui inventar al operelor de artă cu temă istorică, atenția fiind concentrată asupra diferitor atitudini artistice și a poziționării conceptuale ale artiștilor europeni din perioada modernă care au redat în operele lor evenimente sau personaje de o importanță semnificativă la scară istorică.

Ipoteza fundamentală a acestui demers constă în faptul că în arta europeană de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX regăsim o reprezentare vizuală a istoriei bazată pe o paradigmă eroică. Prima consecință a acestui fapt este că marea majoritate a artiștilor se concentrează pe personajul excepțional din cel puțin două perspective – figuri cu calități acționale și morale ieșite din comun și deasemenea capacitatea acestor personaje de a modifica cursul istoriei într-un mod decisiv. Această paradigmă a istoriei este în perfectă concordanță cu întreg climatul mental al perioadei vizate aici și anume aceea a revoluțiilor care între 1789 și 1848 reformulează structurile mitologice ce domină imaginarul politic european.

Studiul de față se va concentra mai ales pe arta din spațiul francez, dar asta nu se datorează superiorității calitative a acesteia ci datorită faptului că aceasta este deosebit de relevantă pentru acest demers și totodată pentru prezența numeroaselor inovații la nivel conceptual și tehnic pe care le regăsim aici.

Artiștii aleși spre a fi analizați au fost cele mai reprezentative figuri ale epocii, în opera cărora se regăsesc atât cele mai importante trăsături cât și cele mai interesante particularități ale paradigmei eroice a istoriei. Vom lua în discuție gradul de integrare al artiștilor în epocă și poziționarea acestora față de evenimentul politic, însă se va lăsa în afara analizei, pe cât posibil, statutul de artist angajat, acest subiect va fi atins doar când această angajare produce schimbări de opinie cu privire la rolul artei în raport cu istoria sau la rolul istoric al artei.

II. JACQUES – LOUIS DAVID ȘI IMAGINEA EROULUI MODERN

Personalitatea lui Jacques – Louis David este imposibil de ocolit în orice schiță a istoriei artei moderne europene, fiind un „artist al vremii sale” în cel mai deplin și complex sens al expresiei. Aparent paradoxal având în vedere că opera sa cuprinde atât imagini ce întrupează idealuri revoluționare cât și mesaje propagandistice dictatoriale, însă prin acest lucru el se înscrie întocmai în noua mentalitate plină de schimbări a epocii în care trăiește. Paradoxurile continuă chiar și la nivel stilistic unde opera sa variază de la un conservatorism deja considerat depășit de către contemporanii săi până la ceea ce unii ar numi chiar avangardism.

A fost un personaj direct implicat în viața politică și culturală a Franței în această perioadă instabilă, alături de aceste acțiuni și prin totalitatea operei sale a contribuit la cimentarea unei viziuni asupra ideii de națiune franceză. Hugh Honour îl numește „artistul politic desăvârșit”, dar legătura dintre arta sa și politică este mai puțin directă decât s-ar putea

crede și nu se poate afirma cu precizie dacă a fost doar un oportunist ce servea interesele partidului politic de la putere, sau un revoluționar consecvent, dar dezamăgit de aplicarea idealurilor revoluționare.

Operele care vor fi tratate mai pe îndelete în cuprinsul lucrării sunt cele mai relevante pentru această analiză, prima dintre acestea fiind *Belizarie cerșind*, care este de factură neoclasică prin faptul că extrage o morală generală dintr-un fapt istoric particular, iar un artist de talia lui David reușește să transforme narațiunea într-o alegorie cu un grad înalt de plurisemantism.

Jurământul Horașilor a fost însă lucrarea care l-a consacrat, atât subiectul cât și prezentarea înscriindu-se în canoanele neoclasiche. Acest tablou s-a bucurat de atenție și admirație chiar de la expunerea în atelierul artistului din Roma, dar la Paris înțelesul acestuia s-a modificat considerabil publicul acordând un puternic substrat politic operei. Astfel se poate spune că întregul conținut instigator are mai mult originea în reacția privitorilor decât în intenția pictorului. Lucrarea fiind comandată inițial chiar în numele regelui Louis al XVI-lea, celebra virtutea loialității față de patrie (adică de rege), legitimizând astfel Vechiul Regim.

Tabloul dă totodată dovadă de cea mai convingătoare măiestrie scenografică, oferind exemplul eroismului născut din datorie civică și este mult mai probabil ca David să fi avut mai degrabă în vedere universalul decât o manifestare protestatară îndreptată asupra unui regim anume. Pe de altă parte, este de înțeles de ce revoluționarii în căutare de legitimitate au căutat să particularizeze acest exemplu oferit cu atâta măiestrie prin forța expresivă a lucrării lui David.

Revoluția este forțată să își construiască noi ritualuri și să întepească în mentalitatea națiunii noi modele, un foarte bun exemplu al acestui demers este portretul jurnalistului Marat, pe care David îl prezintă ca pe un martir al Revoluției. În *Marat asasinat* acesta este prezentat mai mult cum și-ar fi dorit artistul ca acesta să fie decât cum era el de fapt și prin această lucrare se începea un proces imediat de martirizare a acestuia. Lui Marat i se asigură nemurirea prin recunoștința izvorâtă din felul în care ne este prezentat eroul făuritor de istorie.

După ce Napoleon Bonaparte preia conducerea Franței, opera lui David se schimbă într-una de preamarire a noului lider. Girardet identifică patru tipuri de personaj istoric: Cincinnatus, Alexandru, Solon și Moise, Napoleon, preferând imaginile ce nu au un puternic caracter militar, înscriindu-se în cea de-a doua categorie – tipul aventurier, imaginea tinereții și a dinamismului.

Prima lucrare a lui Jacques – Louis David din această etapă este *Napoleon traversând Alpii* – o operă care funcționează ca instrument diplomatic și propagandistic. Se poate observa cu ușurință că aportul conceptual al lui David este unul redus, fiind mai curând viziunea lui Napoleon de pictura bună, dar în același timp este un excelent exemplu de legitimizare printr-o imagine artistică. În această privință se poate observa o mare diferență între această lucrare și cea a lui Paul Delaroche cu aceeași temă, dar care era în mod evident mai puțin presat de conjunctura politică.

În cazul operei *Încoronarea lui Napoleon*, David devine deja agentul de propagandă al noului absolutism monarhic, lucrarea având o funcție celebrativă și legitimativă. În *Leonidas la Termopile* însă este schimbat raportul dintre pictor și suveran, lucrarea fiind o preferință personală a lui David, neînțeleasă niciodată pe deplin de către Napoleon, fapt prin care își arată ignoranța față de artă.

III. ELEVII LUI DAVID ÎN EPOCA NAPOLEONIANĂ

În acest capitol se va trata în continuare perioada dominației lui Napoleon din prisma unei noi generații de artiști, elevi ai lui David, prinși între personalitatea acestuia, exigențele regimului politic și afirmarea ethosului romantismului din toate acestea rezultând un melanj artistic caracterizat de cele mai multe ori prin indecizie atât din punct de vedere conceptual cât și stilistic.

Primul dintre artiștii analizați este Anne – Louis Girodet, care este deosebit de dificil de încadrat stilistic, datorită a ceea ce considerăm a fi o ambiguitate intrinsecă. Opera lui este caracterizată de un neoclasicism pe care încearcă să îl depășească cu ajutorul unor formule specifice romantice. Un bun exemplu în acest sens este *Portretul cetățeanului Belley, fost reprezentant al coloniilor*, care redă un personaj de culoare într-o postură în totalitate neoclasică.

O lucrare cu care Girodet se îndepărtează cu totul de normele davidiene este *Apoteoza eroilor francezi care au murit pentru patrie în războiul pentru libertate* – o abordare halucinantă și de un profund caracter romantic.

Cel de-al doilea artist tratat pe parcursul lucrării este Jean – Antoine Gros care a participat într-un mod direct la campaniile napoleoniene, titlurile sale prezentându-se ca o înșiruire cronologică ca acestora. *Bonaparte pe podul de la Arcole*, *Bătălia de la Aboukir*, *Napoleon pe câmpul de luptă de la Eylau*. Acestea se înscriu la granița dintre neoclasicism și romantism și se preocupă de construirea unei imagini pozitive pentru Napoleon. Lucrarea *Ciumații din Jaffa* face trimiteri directe la puterile taumaturgice ale lui Napoleon prezentându-se imunitatea sa nemuritoare și atingerea sa tămăduitoare, fiind o nouă încercare de legitimizare a noii monarhii.

IV. ATITUDINI ARTISTICE FAȚĂ DE ISTORIE ÎN ARIA PARADIGMEI CULTURALE ROMANTICE

Capitolul următor nu dorește decât o analiză a fenomenului artistic romantic, dar se poate observa o strânsă legătură între mișcarea artistică romantică și ideea de istorie ca produs al acțiunilor eroice. Exprimările romantice se produc concomitent cu crearea miturilor revoluționare de unde și credința ca istoria se face aici și acum, artiștii prezentând o mare preocupare pentru istoria contemporană.

Eugene Delacroix nu este un pictor istoric propriu-zis, dar prin producția sa participă la evenimentele istorice ale vremii. În lucrarea *Masacrul din Chios* este prezentat un moment din istoria contemporană în maniera eroizantă a lui Jacques – Louis David, dar cu o atmosferă total diferită – sumbră și apăsătoare. În acest fel înțelege el pictura istorică, ruptă de ethosul iluminist, plin de pozitivism, în lucrările sale observându-se o diminuare a speranței sau chiar lipsa totală a acesteia. În *Grecia pe ruinele de la Missolonghi* Delacroix oferă o inovație prin folosirea alegoriei cu trimitere la istoria contemporană.

Pictorul este mult mai implicat propriu-zis în comparație cu David, dar în cazul său istoria eroică devine istorie ca tragedie ce devine un motor al melancoliei istorice. În acest sens este un romantic profund, istoria fiind privită în chip liric, dar numeroasele sale comenzi de factură istorică îl portretizează ca pe un mare oportunist.

Intrarea cruciaților în Constantinopol este o lucrare de factură neoclasică în sensul generalizării momentului istoric la scara umanității. Delacroix se arată prea puțin interesat de scopul didactic al comenzii, lucrarea reprezentând o abdicare de la paradigma istoriei eroice.

O altă operă ce va fi analizată este *Libertatea conducând poporul* unde vom contesta o perspectivă militantă a autorului prin faptul că viziunea asupra istoriei este pusă în slujba picturii și nu invers. Elementul erotic prezent într-o pictură istorică este ceva cu totul nou, iar prezența figurii alegorice depărtează lucrarea de simplă reprezentare cronicărească.

PARTEA A II -A – ISTORIA CA DEZASTRU ȘI OROARE ÎN ARTA MODERNĂ

I. PRECIZĂRI INTRODUCTIVE

Dorim în prezentul capitol să facem o distincție clară între producția de artă ce are ca referință zona politicului ca atare spre deosebire de una care se folosește de referința politică propriu-zisă. Pentru o diferențiere mai clară avem ca exemple două dintre lucrările lui Honore Daumier *Para*, respectiv *Cui îi vine rândul?*, prima este un simplu pamflet politic în timp ce cea de a doua depășește granițele acestuia dând dovadă de o viziune mult mai generală, o paradigmă a istoriei. Ne vom ocupa în analiza noastră doar de producția artistică ce aparține celei de-a doua

categorii din perioada modernă și contemporană. Astfel se dorește a se dezvălui prin artă istoria ca tragedie, ca traumă individuală și colectivă, iar momentele importante sunt redată din perspectivă cronologică. Se dorește deopotrivă conturarea tematicii prin exemple de relevanță majoră și analizarea modalităților artistice diferite de abordare a istoriei, această analiză se oprește la perioada interbelică, deoarece perioada care urmează a fost tratată în studii precedente.

II. GOYA – ISTORIA TERIFIANTĂ DIN EPOCA ISTORIEI EROICE

Francisco de Goya y Lucientes este un alt artist de o majoră importanță în istoria artei, deosebit de dificil de catalogat din punct de vedere stilistic, fiind considerat în anumite cazuri primul artist modern. În lucrarea de față accentul se va pune pe partea operei lui Goya care îl reprezintă ca artist de critică și protest social, o zonă în care originalitatea sa se manifestă cel mai pregnant prin felul în care interpretează istoria ca subiect al exprimării artistice. Se va lua în discuție problema artistului în calitate de martor ocular, dar chiar și în lipsa acestui statut nu se scade din relevanța istorică pe care o oferă lucrările sale ca o critică a războiului în general.

Trei Mai este în mod evident cea mai propagandistică lucrare în care se regăsește același tip de retorică ideologică precum în *Dezastrele războiului* sau *Așa s-a întâmplat*. Aici istoria repetă suferința christică și este reprezentat catolicismul iberic în opoziție cu secularizarea adusă de către Napoleon.

Prin seria *Dezastrele războiului*, Goya devine o referință de neocolit pentru abordarea tematicii istoriei în arta europeană atât ca sursă imagistică cât și conceptuală și deși prin arta sa nu se poate determina cu desăvârșire ideologia la care aparține artistul, aceasta nu face ca producția sa artistică să sufere din lipsă de relevanță sau duranță. Nu este necesar ca artistul să fie un erou sau martir al unei cauze pentru ca opera sa să fie demnă de luat în considerare.

III. DAUMIER – CARICATURI ÎNTRE COMIC ȘI TRAGIC

Producția artistică a lui Honore Daumier a fost dominată de caricaturile publicate timp de patru decenii într-o perioadă istorică deosebit de agitată în Franța. Lucrările sale constituie o cronică detaliată de factură critică a perioadei pe care o cuprind, artistul dând dovadă de o capacitate ieșită din comun de a reflecta asupra istoriei, mai ales aspectul acesteia ca tragedie. Prin întreg corpusul de lucrări, Daumier dă dovadă de un teribil simț al mersului istoriei.

Lucrările, deși diferite între ele sunt toate deosebit de relevante și reprezintă repercursiunile și suferințele simțite în mod invariabil în urma unui eveniment istoric, dincolo de eroismul care l-a produs sau justificarea acestuia.

Daumier este un artist novator, atât datorită poziționării sale față de evenimente cât și datorită aspectului formal al picturii sale. În același timp însă este capabil de a face trimiteri și la modele deja consacrate, spre exemplu cele din arta religioasă, unde se concentrează pe episoade

de suferință provocate de oameni. În cazul alegoriei el dovedește capacitatea de a îmbina creativ elementele tradiționale cu noutate ideologică și formală.

IV. OROAREA GENERALIZATĂ – PRIMUL RĂZBOI MONDIAL ȘI CONSECINȚELE ACESTUIA ASUPRA PRODUCȚIEI ARTISTICE GERMANE

Primul Război Mondial a schimbat în mod radical harta lumii cu consecințe pe termen lung, iar în același timp episodul traumatizant al războiului modifică structura imaginarului politic european. De fapt ceea ce s-a petrecut a fost prăbușirea încrederii în capacitatea civilizatoare a bazelor sistemice se stăteau la fundamentul relațiilor sociale și a raporturilor interumane.

Ideea antebelică a progresului de neoprit, exprimată în artele vizuale cu forță maximă de către artiștii vedea în război o șansă de igienizare care ar fi trebuit să aducă o nouă lume, se transformă după război în realizarea ororii și tragismului datorită morților inutile. Primul Război Mondial a fost o primă ocazie de a atesta capacitatea distructivă a tehnologiei, eroului romantic i se opune moartea în masă, anonimă și impersonală, creându-se astfel o paradigmă tragică cu accente cinice asupra istoriei umane.

Din punct de vedere formal expresionismul este din ce în ce mai dur de contestat de către artiștii Republicii de la Weimar. Arta se dorește a fi masiv implicată social, ca instrument de acțiune politică imediată, astfel ia naștere *Neue Sachlichkeit* (*Noua Obiectivitate*) care este caracterizată de o relație mai directă a operei cu consumatorul și de un profund sentiment de pesimism.

Vom analiza astfel opera celor mai reprezentanți artiști ai acestei perioade în spațiul german profund afectat atât la nivel economic cât și moral de pierderea războiului. Prezența extinsă a gravurii are cauze atât economice cât și simbolice și este o importantă caracteristică a artei acestei perioade.

Unul dintre acești artiști este Otto Dix a cărui atitudine față de conflict este una contradictorie lucru care se regăsește și în arta sa. El este în același timp oripilat și fascinat de experiența trăită ca soldat, fiind greșit să îi considerăm opera ca fiind una antimilitaristă. Ceea ce se poate observa este însă o dezamăgire datorată persistenței discursului militantist în Germania de după încheierea conflictului.

În lucrări precum *Războiul*, eroismul încă mai face parte, apoi regăsim tematica recurentă a relației dintre soldat și prostituată ca o pledoarie împotriva consecințelor morale și psihologice ale conflictului. Lucrările sunt o critică socială care fac din soldatul erou o prezență grotescă inutilă, drama lui Otto Dix nu este războiul în sine ci inutilitatea lui într-o lume coruptă, războiul reprezenta o metaforă pentru decăderea morală și spirituală a umanității.

Max Beckmann nu a fost atât de entuziasmat de perspectiva războiului precum alți artiști germani, el vede în Germania o națiune compusă doar din victime. Operele sale vorbesc despre răul uman imanent, o majoră neîncredere în valorile fundamentale a ființei și societății umane. El amestecă figuri creștine cu tipologii contemporane ridicate la nivel de expresie umană generală și atemporală. Seria *Iadul* este un ciclu de gravuri asemănător cu cel al lui Goya care produce o imagine atemporală a umanității.

În *Drumul spre casă* nu mai este vorba despre întoarcerea unui erou victorios sau măcar demn, iar în *Grenada* dezmembrarea structurii vizuale a picturii ca întreg este vorba de un demers inclusiv formal pentru a accentua mesajul lucrării.

Kathe Kollowitz este una dintre cele mai remarcabile figuri în domeniul grafic, ea rămânând din punct de vedere stilistic o expresionistă asumată și aproape o militantă în imagini a celor slabi. Accentul în opera ei se pune pe supraviețuitori și pe consecințele războiului, astfel istoria ca tragedie (precum la Goya) se transformă acum în istorie ca traumă datorită implicării mult mai directe și personale. Și atitudinea ei a fost totuși una duală ea neopunându-se ideii propriu-zise de război, fiind deosebit de mândră de fiul său ce a murit ca soldat.

PARTEA A III-A – ISTORIA ÎN IMAGISTICA CONTEMPORANĂ

I. PRECIZĂRI INTRODUCTIVE

În această bucată a lucrării vom realiza o creionare a celor mai reprezentative tipuri de atitudini artistice față de istorie din ultimele patru decenii, modul în care postmodernitatea artistică s-a raportat la evenimentele istorice strict contemporane. Lucrările vădit militante au fost incluse doar în măsura în care atitudinea politică implică și o conștiință istorică sau reflectă un concept general al istoriei.

II. ISTORIA ȘI ARTA POSTMODERNISMULUI

Vom numi „ataraxie a operei de artă” consecința de factură prescriptivă a concepției greenbergiene, ale cărei dezvoltări implică o devalorizare a artei cu atât mai mult cu cât referința la orice altceva decât ea însăși este decelabilă. Această ataraxie a rămas pentru artă un deziderat de structură ideatică, expresionismul abstract american fiind forma maximă a acestuia.

Postmodernismul este în mod eronat privit ca un sfârșit al istoriei, Auschwitz este începutul cronologic al postmodernismului, ceea ce oferă artei acestea o imagine cel puțin pesimistă.

Reperle cronologice ale acestei analize sunt războiul din Vietnam, respectiv cel din Irak, ambele prezentând două tendințe: de a răspunde artistic nevoilor societății, respectiv

sensibilizare prin artă. Majoritatea lucrărilor sunt un amalgam dintre acestea două, dar totuși vom argumenta că între Vietnam și Irak domină tendința de analizare a mediilor imagistice față de obținerea unui răspuns emoțional din partea privitorului.

III. ISTORIA CA TEROARE IREPRESIBILĂ ȘI INCOMPREHENSIBILĂ

În această perioadă teroarea istoriei este mai conștientizată și mai mediatizată decât oricând oferind o viziune profund pesimistă asupra unei istorii devenite absurdă.

Gerhard Richter realizează cel mai relevant ciclu în acest sens – *18 Octombrie 1977*, care redă în 15 tablouri cu conotații semantice explicite evenimentele Toamnei Germane. Acestea fac referințe la o repetiție, o întoarcere a evenimentelor în absurdul istoriei. Istoria pictată de Richter nu mai are repere posibile, iar desfășurarea istoriei nu îi mai permite discernerea între bine și rău.

Lucrarea *War Cuts* este expresia unei voințe de a nu exprima o opinie, oricum inutilă în condițiile istorice actuale. Astfel tragedia împinge la exprimare plastică, dar nu poate găsi un ton unic conceptual pentru a răspunde acestei provocări, singura certitudine fiind teroarea istoriei.

Luc Tuymans este un artist care cu ocazia Bienalei din Veneția din 2001 provoacă mirarea privitorului prin problematica de natură politică a unei țări precum Belgia care poate avea sentimente de culpabilitate și vină istorică. Cele două portrete, al regelui Baudoin al Belgiei și cel al lui Patrice Lumumba necesită reflecție pentru a percepe oroarea, pictura venind oricum mereu prea târziu pentru a mai putea salva ceva.

Wilhelm Sasnal își dedică atenția asupra catastrofei și arta sa prezintă drama Holocaustului din postura unui polonez, pendulând din punct de vedere formal între abstract și figurativ.

Narutowicz este portretul primului președinte ales al Poloniei, asasinat la nici o săptămână de la alegere de către un pictor cu ocazia inaugurării unei galerii naționale de artă. Portretizarea acestuia reprezintă un soi de asumare a vinei, respectiv o răscumpărare simbolică.

Ori Gersht este un fotograf israelian ale cărui lucrări se bazează pe estetica absenței, întocmai ca Tuymans. Seria sa *Aferwars* prezintă rezultatele conflictului asupra peisajului antropoc luând cazul concret al orașului Sarajevo. O altă serie intitulată *Zgomot alb* prezintă imagini abstracte sau în mișcare și sunt fotografiile făcute pe calea ferată ce ducea la Birkenau. Acestea erau peisaje nevăzute de către evreii transportați cu trenul, punând în discuție frica de necunoscut. În seria *Ghost Olives* sunt cadre apropiate cu trunchiuri de copaci bătrâni din zona Palestinei, în acestea deși nu se face o trimitere istorică, privitorul face instinctual legătura cu istoria locului.

Anri Sale este un filmmaker albanez ce trăiește la Paris, lucru care provoacă o schizofrenie ideologică regăsită în arta sa. În *Intervista – gășind cuvintele* este vorba despre golul și diferența dintre generații mai ales după prăbușirea unui sistem, iar *Nocturne* este o metaforă pentru situația politică din Balcani după comunism.

Dan Flavin este un artist abstract, ale cărui lucrări și referințe pot fi înțelese datorită titlurilor și a perioadei în care acestea au fost create. Între lucrările *Monumentul pentru cei uciși în ambuscadă (lui P.K., care mi-a amintit de moarte)* și *Untitled (to a man, George McGovern)* 2 se poate vedea trecerea de la patimă la argumentare rece.

Yan Pei – Ming este un chinez stabilit la Paris, caracterizat de o pictură bicromă de un orientalism subtil. El privește istoria ca și presiune și ca producătoare de tragedie. Redundanța artei sale reflectă redundanța discursului propagandistic ce vrea a modela percepția istoriei pentru întreg poporul chinez. Yan Pei – Ming a trăit două istorii, cea din copilăria petrecută în China respectiv cea de emigrant din Franța, iar Portretele lui Mao, toate cu un titlu la superlativ există tocmai datorită faptului ca el a părăsit acea țară.

Marina Abramovici fiind yugoslavă indiferența ei la istorie este total neplauzibilă, chiar dacă tematica istorică nu este centrală artei ei. Prin performance-ul *Corp communist, corp fascist* în cooperare cu Ulay se elimină absolutul atât din viață cât și din istorie.

IV. IRONIA CA EXORCIZARE A ISTORIEI

Steinhardt numește în *Jurnalul fericirii* ironia ca mecanism de a scăpa de un regim totalitar însă este necesară adoptarea ei ca structură de personalitate, cu condiția constanței și a veridicității prestației. Comicul și ironia sunt privite ca un soi de vindecare ritualică de spaima produsă de istorie, iar următorii artiști pe care îi vom analiza refuză să ia în serios istoria tocmai pentru a-i face față.

Sigmar Polke dă dovadă de cinism la adresa civilizației americane care prezintă un imperialism mai mult sau mai puțin fățiș și tratează teme precum isteria colectivă, frica și realitatea istorică a terorismului în lucrări precum *The History of Everything. I Never Really Think About Anything Too Much* vorbește despre violența senină și firească, iar în *The Hunt From the Taliban and Al Qaeda* e explorat conceptul de transformări ale realului în virtual. El ridiculizează spionajul exagerat și inutil, dizolvându-l în ridicolul absurd al disproporțiilor, fiind în totalitate lipsit de eroism. Cu lucrarea *Sadam's Basement, My Basement* ironia e folosită pentru a exprima neîncrederea față de canalele prin care se transmit informațiile vizuale ce ajung să constituie faptul istoric pentru publicul larg.

Komar și Melamid sunt niște artiști dizidenți moscoviți care reușesc să protesteze printr-o dizidență umoristică. Atunci când totul este ridicol nimic nu mai poate fi periculos. Lucrările lor sunt un sacrilegiu față de doctrina oficială a artei sovietice. Ei dau dovadă de o raportare la istorie cu totul particulară, rusească.

Proiectul *Zone of Urgency* curatoriut de Hou Hanru cu ocazia Bienalei de la Veneția din 2003, a folosit ironia ca răspuns adaptiv la evenimentele istorice. Artiștii participanți provin din Asia de Sud Est, iar tematica centrală era modificările produse în structura spațiului urban datorită evoluțiilor din ultimul deceniu. Cea mai relevantă lucrare pentru tema capitolului este *Varietate anti-teroristă* care consta în patru video-proiecții desfășurate simultan în aceeași încăpere, fiecare prezentând câte o soluție hilară pentru a se evita situații ca atentatul de la 11 Septembrie. Sublinierea ridicolului face un apel la găsirea de soluții concrete și o critică asupra inflexibilității generatoare de terorism.

Maurizio Cattelan este un artist care caută să producă stupefacție, iar valoarea artei sale stă întocmai în nonșalanta supralicitare a paradoxalului. Lucrarea *Acum* îl reprezintă pe J.F.K. într-un sicriu – astfel devine simbolul democrației americane pe cale de dispariție, producându-se uciderea utopiei istorice.

V. INSTANTANEE ALE ISTORIEI

În perioada războiului din Vietnam filmul și fotografia domină ca medii de exprimare artistică datorită sentimentului de imediatețe pe care îl conferă, dar au ajuns foarte repede un spectacol, întregul conflict fiind spectacular în sensul literal al cuvântului. Deși Susan Sontag susține că reproducerea duce la desensibilizare acest lucru este greșit în cazul acestui război, la fel ca la cel din Irak.

Robert Capa impune noi standarde de profesionalism și nebunie în această profesie. În fața lucrărilor sale te confrunți cu o încredere necondiționată, iar cele mai bune instantanee sunt acelea care exclud orice posibilitate de regie.

Henri Huet ridică fotografia de reportaj la nivel artistic. Imaginile sale fac trimitere la nefiresc, la absurditatea războiului. Punerea în scenă este esențială pentru el, căutând unghiul cel mai relevant simbolic. În *Bong Son, Vietnam 1966* este prezentată o lume întoarsă complet pe dos datorită violenței.

Larry Burrows și Robert Ellison sunt primii ce au produs fotografii de război color iar echipa formată de Dana Stone și Sean Flynn prezintă aspecte mai puțin familiare ale războiului aceștia participând la operațiuni militare neconvenționale.

Alți fotografi au mai fost Huinh Cong - La, dispus să își asume orice risc pentru o lucrare reușită, sau Kyochi Sawada laureat al premiului Pulitzer.

Dintre toți fotografi menționați aici, toți în afară de doi au murit în timpul conflictului, în timp ce își făceau meseria, rezultând o implicare cu totul deosebită în cadrul evenimentului.

În timpul războiului din Irak un grup de fotoreporteri asociați într-o agenție numită VII realizează *Războiul din Irak: coordonatele conflictului – fotografii de VII*, sunt același tip de cadre ca și în Vietnam, accentul fiind pus pe teroare. Seria începe cu ruinele de la World Trade Center în New York, apoi campania din Afganistan și cea din Irak concentrându-se pe viața rurală afgană, respectiv continua violență din Irak.

VI. ARTĂ, PROTEST POLITIC ȘI ISTORIE

În cadrul acestui capitol vom lua în discuție arta ca protest politic mai ales în spațiul american și vom trata atât artiști singulari cât și asociații artistice cu țel protestatar. Cele mai importante momente pentru acest tip de artă sunt războiul din Irak și campania electorală din 2004 care a provocat reacții masive de protest din partea comunității artistice. Cu ocazia celui de-al doilea eveniment menționat luările de poziție vor lua forme ale artei politice pure, sau vor desfășura un protest în ansamblul căruia sunt ridicate probleme legate de o viziune generală a istoriei. Din punct de vedere formal, cele mai bine reprezentate la protestele din ultimii ani sunt artele grafice, iar ca participare Convenția Națională Republicană din 2004 la New York a provocat o activitate artistică cu mesaj protestatar fără precedent de la Vietnam încoace.

Richard Serra, deși este sculptor cu precădere, el recurge acum la litografiile color precum aceea ce reprezintă un prizonier cu cagulă la Abu Gharib, care devine foarte curând o imagine iconică. Lucrarea arată ștergerea oricărei urme de identitate a persoanei, devenite un manechin inert și batjocorit care contrastează atât de puternic cu principiile inițiale ale conflictului.

Hans Bruckhardt aparține expresionismului Școlii de la New York și a fost un artist mereu profund implicat în evenimentele politice, iar longevitatea de care s-a bucurat i-a oferit ocazia să acopere o mare parte de istorie contemporană în arta sa. Cuprinzând referințe de la

conflictul civil Spaniol până la Războiul din Golf din 1991 el oferă un corpus nemaiîntâlnit de lucrări concentrate pe violență. Cele mai impresionante dintre acestea aparțin perioadei Războiului din Vietnam, cum este de exemplu *My Lai*, o pictură-monument, gestualistă, dar cu figurile tratate naturalist - montează pe pânză craniile umane, făcând o trimitere directă la gropile comune. După încheierea conflictului din Vietnam, artistul rămâne singur ca tendință de a transpune istoria, arta sa problematizează pesimismul simulacral al lui Baudillard, considerând că este nevoie de a da un glas suferinței umane.

Ed Keinholtz merge mai departe de a transforma faptul istoric dramatic în marfă de consum pentru avizii de senzațional, consideră că esența tuturor conflictelor sunt luptele eroice și sacrificiile. A *Portable War Memorial Comemorating V Day 19*, o instalație ca act de protest, regret și dezgust în fața unei istorii ce produce eroism real pentru ca apoi să-l reducă la stadiu de gest gratuit.

În perioada cuprinsă între anii 1960 – 1970 se poate observa o tendință de a utiliza steagul Statelor Unite în feluri care să-i modifice semnificația simbolică inițială. Se pune accentul pe S.U.A. cu tendințe imperialiste în contrast puternic cu crezul de democrație pe care aceasta s-a format. Câțiva dintre artiștii care abordează această temă sunt: Jasper Johns, cu un steag ce pare realizat din camuflaj sub care se regăsește textul MORATORIUM. Un alt artist este Sam Wiener care ne avertizează cu un truism ce nu trebuie să pătrundă în banalitate că: *Cei ce uită trecutul sunt condamnați să îl repete*, iar Dread Scott ne/se întrebă *Care este modul adecvat de a arbora steagul S.U.A?* - o lucrare care a fost condamnată în mod explicit de Senatul american și a provocat oarecum instaurarea unei legi pentru a proteja steagul.

Alți artiști relevanți pentru acest tip de artă sunt Robbie Conal – *Watching (Gandhi)* care face parte din expoziția itinerantă *Yo! What Happened to Peace?*, Shepard Fairey – *Hug Bombs* sau Duane Hanson, un sculptor Pop Art american care cu *Scenă din Vietnam* face o critică socială ironică și acidă asupra conflictului.

Allan Kaprow, considerat părintele happening-ului face trecere de la Arta ca obiect, la arta ca proces și acțiune. Cu lucrarea sa *Zidul dulce* realizează un protest artistic adresat încercărilor bazate strict pe forță pentru a modela în mod artificial o lume în conformitate cu diferite ideologii totalitariste, utopice.

În timpul războiului din Vietnam au apărut în Statele Unite diverse asociații artistice, sau proiecte comune cu caracter protestatar, acestea erau extinse și uneau eforturile a diverși artiști spre un țel comun. Între 27 ianuarie și 5 februarie 1967 la New York a fost organizată *Angry Arts Week* unde a fost prezentat *Colajul indignării*, un panou monumental la realizarea căruia au participat aproximativ 150 de artiști.

Un alt obiect artistic a fost *Turnul Păcii*, ridicat la Los Angeles acesta era constituit din 400 de mici panouri cu temă anti-război și la realizarea căruia au contribuit artiști din întreaga lume.

Art Worker's Coalition era o organizație politică de stânga care prin lucrarea *Și copiii* arăta cu un ton foarte acid cruzimea și lipsa totală de sens a războiului.

După anul 2000 încep să reapară, tot în S.U.A. acest tip de asociații artistice la cote fără precedent, acestea funcționează în principal în baza unui protest politic. Una dintre acestea este *Artists Against the War*, care în lucrarea *Noi poporul spunem nu programului lui Bush* au folosit o operă de-a artistului Leon Golub și el fiind un activist politic ce a murit în 2004.

Artiști cu renume precum Susan Rothenberg, Ed Ruscha, Jasper Johns și alții realizează lucrări în beneficiul organizației civice *America Coming Together*, iar alături de gruparea *Human Wrongs. Literature and Art of Protest* Hans Hoacke expune în 2003 lucrarea *Stuff Happens*.

Apariția în număr atât de mare a acestor grupări atrage atenția asupra lecțiilor tragice pe care S.U.A. le uită prea repede, făcând aceleași greșeli de atitudine imperialistă, iar situația de acum este una profund similară cu cea din perioada conflictului din Vietnam.

CONCLUZII

Demersul pe care l-am desfășurat ne-a adus în fața unei varietăți remarcabile de atitudini pe care artiștii le-au adoptat, mai mult sau mai puțin coerent, mai mult sau mai puțin conștient, mai mult sau mai puțin consecvent, în fața istoriei ca fenomen, ca înlanțuire de evenimente și de acțiuni umane relevante. Mai mult decât atât, am putut observa semnificative diferențe, de la o perioadă istorică la alta, dar și în cadrul aceluiași decupaj cronologic, în modurile în care artiștii au conceptualizat istoria, au construit vizual sau au ilustrat o înțelegere, dacă nu propriu – zis filosofică, în orice caz reflexivă, asupra mersului istoric al umanității.

Tonalitățile pe care le-am putut decela în exprimarea artiștilor vizați, analizând diferite lucrări de artă și plasându-le în contextele lor istorice în sensul cel mai amplu și complet al termenului (respectiv acela de contexte modelate și modulate economic, politic, social, cultural și stilistic), s-au dovedit de asemenea a acoperi un spectru atitudinal amplu. Astfel, am putut observa pesimismul lipsit la orice umbră de reală speranță într-un viitor istoric mai bun, pesimismul cinic, dar acut ironic, întâlnit la mai mulți dintre artiștii contemporani cei mai proeminenți, iar în capătul celălalt al spectrului de atitudini, am putut observa diverse tipuri de optimism istoric, uneori mai direct decelabil, alteori mai degrabă difuz exprimat în lucrări artistice de facturi și medii diferite.

Una peste alta, considerăm că din inventarierea atitudinilor artistice pe care am efectuat-o se pot delimita și denomina trei mari paradigme ale istoriei care guvernează, în cadrul epocilor istorice modernă și contemporană, poziționările artiștilor față de traseul istoric al umanității. O primă astfel de paradigmă este cea eroică. În cadrul acestui mod de conceptualizare și percepție, istoria este văzută și reprezentată vizual ca fiind produsul unor acțiuni excepționale ale unor personalități cu totul ieșite din comun. Revoluționari și strategii, legislatori și lideri naționali, toate aceste personalități au fost considerate și redate, pe mai tot parcursul secolului al XIX – lea

ca personaje de natură providențială, capabile să împingă umanitatea spre progres, națiunea spre salvare sau pe cei care le urmează spre glorie. Invincibile sau copleșitoare, aceste personaje sunt adevărații catalizatori ai istoriei, ce nu este altceva decât produsul acțiunii lor eroice și cutezătoare.

Cea de a doua mare paradigmă de receptare a istoriei umanității care se configurează în producția artistică a modernității și se va perpetua în arta contemporană într-o măsură semnificativă este paradigma tragică. În cadrul acestui tip de poziționare conceptual – atitudinală, nu mai avem de-a face cu eroi și cu istoria strălucitoare a faptelor de incontestabilă bravură, ci cu victime și cu consecințe nefaste ale mersului istoriei asupra oamenilor obișnuiți. Istoria devine chin și pedeapsă, se compune din acte de cruzime mai degrabă decât din gesturi de curaj și dăruire eroică.

A treia și ultima paradigmă ce a guvernat poziționarea artiștilor față de istorie este aceea cinică, ce pare a fi mai degrabă specifică producțiilor din aria conceptuală și contextuală a artei contemporane. Perioada postbelică a cunoscut, pe de o parte, o materializare a ideologiilor în doctrine, în baza cărora, cel puțin la nivel de pretext, lumea a fost divizată în două blocuri geopolitice antagonice, pe de altă parte, a asistat la o masivă prăbușire a încrederii reale în ideologiile politice. Factorii care au condus la asemenea evoluții sunt numeroși, de la mass media la dinamica economiei mondiale, de la atrocități comise în numele unei ideologii sau a alteia la dezvoltarea unei mentalități de tip consumerist. Ceea ce este însă cert este că toate acestea au avut de asemenea un puternic impact asupra artei și în speță asupra atitudinilor pe care artiștii le dezvoltă și le exhibă în fața fenomenului istoric sau a conceptului de istorie.

Aceste trei opțiuni paradigmatică sunt, așadar, principalele căi de abordare a istoriei pe care le-au utilizat, nu neapărat programatic, marea majoritate a artiștilor ce au activat în ultimele aproximativ două secole în arealul cultural european sau în aria de producție culturală nord-americană. Firește, cele trei paradigme aici conturate nu trebuie privite ca fiind rupte una de cealaltă. Caracteristici ce țin de una dintre ele pot apărea în producții artistice predominant circumscrise unei alteia. Totuși, o sinuoasă, dar certă evoluție credem că poate fi detectată.

Astfel, perioada scursă între două extrem de importante borne ale istoriei umanității, pe care le-am luat ca puncte cronologice, dar și conceptuale, de reper în cadrul prezentului demers de cercetare, respectiv Revoluția Franceză și conflictul desfășurat, la debutul secolului al XXI – lea, în Irak tinde să cunoască două mari schimbări de accent paradigmatic, în sensul celor mai

sus prezentate. Cu notabilele excepții de rigoare, pe care credem că le-am reliefat suficient de convingător pe parcursul lucrării de față, paradigma eroică este cheia dominantă de interpretare artistică a istoriei pe mai tot parcursul a ceea ce am numit „perioada revoluțiilor”, adică segmentul temporal dintre 1789 și 1849. Cu toate că influența acestei abordări se menține și ulterior, paradigma tragică, pesimistă va crește treptat în importanță. Primul Război Mondial va favoriza esențial această din urmă poziționare artistică față de fenomenul istoric, care devine dominantă pentru o amplă serie de artiști remarcabili ai perioadei interbelice și imediat postbelice. În fine, contemporaneitatea va aduce cu sine dislocarea aproape completă a paradigmei eroice și o importanță vizibil crescândă a paradigmei cinice de poziționare artistică față de istorie, care devine chiar mai importantă și mai consistent ilustrată decât aceea tragică. Produse ale istoriei înseși, aceste paradigme sunt utilizate de către artiști deopotrivă pentru a da sens evoluției omenirii și pentru a influența, într-o mișcare de bumerang, însăși istoria care le-a generat și formulat.