

AVANGARDA ȘI EXPLORAREA „MEDIUM-ULUI” – SUBLIM ȘI RAȚIONALITATE TEHNICĂ

EMILIA FAUR

The Avant-Garde and the exploration of its “medium” – sublime and means-ends rationality. Analyzing the artistic avant-garde movements, we are interested in looking into how, by introducing the sublime experience, the artistic medium changes its features and how, by aligning itself with technology, the avant-garde states itself as main factor in changing reality, still keeping its critical attitude towards instrumental rationality – technology is taken as means of improving human perception. At stake was the idea of ensuring the subject’s freedom towards nature, confronting him with the possibility of a de-naturalized body. We will illustrate our approach by discussing the differences between two artistic programs: Zürich Dadaism and Berlin Dadaism.

Keywords: avant-garde, “medium”, sublime, means-ends rationality, Dada, non-organic work of art, material.

Analizând mediul de producere a operei de artă de avangardă, ne propunem să urmărim felul în care se conturează noi perspective asupra practicii artistice odată cu creșterea semnificației dimensiunii sublimului în artă. Abordând „materialul ca material”¹, avangardele reformulează cadrele de interpretare ale operei de artă, dezvăluind caracterul ei artificial. Preluând fragmente din realitate și recontextualizându-le, lipsindu-le de semnificație, opera de avangardă se propune ca realitate în ea însăși, refuzând privitorului plăcerea de a contempla. Scoaterea subiectului din istorie, precum și pietrificarea acesteia prin recurgerea la simultaneitate aruncă individul într-o stare de uimire analoagă experienței sublimului. Ceea ce arătăm astfel este că miza avangardei a fost aceea de a asigura „ușurarea” catartică și reînnoirea relației subiectului cu lumea, asigurându-i prin propriul mediu artistic situarea deasupra propriei naturi și a celei naturale, și astfel, eliberarea din înlănțuirea societății raționalist-instrumentale. Odată cu instituirea „noului mediu”, parafrazându-l pe Huelsenbeck, deci prin preluarea fragmentelor din realitate, opera de avangardă restituie subiectului, prin experiența sublimului, superioritatea suprasensibilă, așa cum a fost ea dezvoltată în teoria kantiană sau schilleriană, dar fără dimensiunea ei etică. Ceea ce ne interesează este să arătăm cum își modifică

¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press /University of Minnesota Press, 1984, p. 70.

caracteristicile mediului artistic prin provocarea experienței sublimului, dar și cum, aliniindu-se tehnicii și propunându-se ca factor de schimbare a realității, avangarda își păstrează atitudinea critică față de raționalitatea instrumentală, nu fără a considera tehnica ca mijloc de îmbunătățire a percepției umane. Această alianță parțială dezvăluie încă o dată intenția avangardelor istorice de a asigura libertatea subiectului față de propria-i natură și natura exterioară, confruntându-l cu posibilitatea de-naturalizării corpului, plămăindu-i o natură tehnică: a corpului suprasensibil caracterizat de fluiditatea percepției și sinestezie. Ilustrăm acest demers discutând diferențele dintre programele artistice ale dadaismului de la Zürich și cel berlinez.

CADRUL ISTORIC

Dacă primul moment de emancipare al artei stă sub semnul atenției acordate formei de reprezentare (a îmbinării culorilor și a dispunerii lor), act care plasează activitatea artistică în superioritate față de oricare altă activitate, odată cu esteticismul atenția acordată formei și tehnicilor de reprezentare este radicalizată. Astfel, mediul artei se constituie din combinarea formei cu conținutul ei: arta este o „imitație a imitației”², devenindu-și propriu conținut³. Altfel spus, arta dispune de propriile-i forme și tehnici de reprezentare, reluându-le pe unele, abandonându-le pe altele, iar conținutul său este o reflecție asupra propriilor mijloace. Odată cu avangarda și negarea pe care aceasta o afișează față de instituția de artă burgheză și tradiția artistică pe de-a-ntregul, exercițiul autoreflexiv al artei este respins. Nemaiimitând sau preluând una sau alta din tehnicile de reprezentare ale trecutului, aducându-le pe toate simultan și deci negând forma ca principal instrument de inovare, avangarda instituie un „nou mediu”⁴, unul destinat nu experimentului la nivel formal, ci al celui la nivel material. Introducerea fragmentelor de realitate în cadrul operelor sale sparge funcția imitativă a operei, ca corelativ al naturii, opera avangardei propunându-se ca realitate în sine. Prin disecarea chirurgicală a propriului material, avangarda propune citirea operei ca artefact, ca ceva făcut. În acest sens, avangarda refuză atitudinea contemplativă în fața operei, creând cadrele unei experiențe sublime la întâlnirea cu aceasta. Ceea ce se menține este atitudinea autoreflexivă a artei, prezentă și în esteticism, ca măsură de respingere a raționalității instrumentale. Cu toate că în acest fel arta de avangardă legitimează întrucâtva instituția artei burgheze, ca autonomă, miza ei nu mai este aceea de a răspunde praxisului societății burgheze, ci de a subverti mereu raționalitatea mijloc-finalitate, înțeleasă mai mult ca realitate socială, decât ca o caracteristică burgheză.

² Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, <http://sites.uci.edu/form/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>, consultat la: 03.06.2017, p. 8.

³ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 49.

⁴ Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada: A History of Dadaism*, consultat la 01.06.2017: https://monoskop.org/images/1/18/Huelsenbeck_Richard_1920_1981_En_Avant_Dada_A_History_of_Dadaism.pdf, p. 36.

ATITUDINEA FAȚĂ DE NATURĂ: PRAXIS ȘI TRĂIRE ESTETICĂ

Raportarea la instituția de artă burgheză trebuie înțeleasă în aceeași măsură ca traducându-se, odată cu instituirea categoriei sublimului, într-o nouă atitudine față de natură. Dacă opera de artă tradițională era construită în mod organic, imitând construcția armonioasă a mediului natural, opera de avangardă, prin construcția ei nonorganică, reprezintă forța incontrollabilă a naturii (umane sau naturale), trezind astfel, așa cum aminteam, sentimentul sublimului. Asta nu înseamnă că opera de avangardă este o imitație a naturii, dimpotrivă, aducând fragmentele reale și integrându-le propriului ei mediu, ea este o natură alăturată acesteia, comportând însă aceeași „grandoare” și dizarmonie înspăimântătoare. În același sens, elementul accidental care își avea locul în natură este acum transpus, *mutatis mutandis*, în cadrul operei de artă. În definitiv, miza operelor de avangardă este aceea de a trezi în subiect „oroarea vidului”⁵, o falie, așa încât să-i permită acestuia să se situeze, în final, deasupra propriei sale condiții și, implicit, deasupra naturii înseși.

Dacă în cazul teoriei kantiene și a celei schilleriene situarea deasupra propriei condiții, dezbărarea de senzorial, garantate prin sentimentul sublimului, asigurau subiectului liniștea sau refugiul în fața elementelor și naturii ca putere, garantându-i independența față de aceasta și o eliberare bruscă datorată conștientizării superiorității rațiunii sale, dar și un înalt sentiment moral⁶, opera nonorganică a avangardei prezintă o „totalitate heteronomă”⁷, menită să stea ca simbol al aceleiași eliberări. Singurul element care pare să lipsească din această chestiune este doar cel cu privire la câștigarea unui sentiment moral înalt⁸, care, chiar dacă ar putea fi pus pe seama atitudinii critice a avangardei față de război, ca element sau componentă a operei de avangardă, își pierde caracterul acesta – ar fi o morală întoarsă pe dos, adică, înfățișând oroarea, brutalitatea și deci lipsa moralei, moralitatea apare ca posibilitate, ca simplă intuiție. Dacă ne referim la prima parte a mișcării Dada, la retragerea acesteia în abstract, dar și la simbolistica ei transgresiv-religioasă, totuși, miza actului dada este mai degrabă sesiunea terapeutică, decât trezirea unui sentiment moral. La fel se întâmplă și în cazul mișcării dada berlineze, chiar dacă ea renunță în bună parte la simbolistica creștină, înlocuind-o cu mașina. Altfel spus, Absolutul terifiant în fața căruia subiectul se teme, dar a cărui presimțită venire o întâmpină cu bucurie, într-un amestec de teamă și plăcere, primește carne și oase în obiectul tehnic. Aici stă, de fapt, noua poziționare a avangardei pe care o vom discuta mai târziu.

Tot în aceeași cheie ar trebui privită și încercarea de anulare a distincției între producător și receptor, unde „producția nu mai e înțeleasă ca producție artistică, ci ca parte a unui praxis al vieții eliberator”⁹. Doar în acest sens manifestele dada pot

⁵ Richard Huelsenbeck, *op. cit.*, p. 36.

⁶ Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Ed. Trei, 1995; Friedrich Schiller, *On the Sublime*, sursă: https://www.schillerinstitute.org/transl/trans_on_sublime.html, consultat la: 03.06.2017.

⁷ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 66.

⁸ Dar și a funcției sociale a artei, dacă este să ne raportăm la teoria lui Schiller cu privire la sarcina artei de a pune la un loc „fragmentele de om”.

⁹ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 53.

fi înțelese ca simple „rețete”, ca instrucțiuni pentru producerea artei, îndemnând mai degrabă la o „poezie ca practică”. În urma acestei perspective, producătorul și receptorul ar trebui să „dispar”. Ceea ce rămâne este individul, care „folosește poezia ca instrument pentru a-și trăi propria viață cum poate mai bine”¹⁰. Este vorba de mutarea accentului de pe destinator pe destinatar, unde ceea ce contează nu este „cum se face o operă de artă”, ci care-i este efectul, nemaifiind vorba de chestiunea plăcerii subiectului de a se identifica și participa la glorificarea virtuții unui nume, ci de a surprinde, de a șoca¹¹. Ea stă, desigur, și pentru negarea actului de creație individual, pentru renunțarea la creația intențională, făcând loc spontanității. În acest sens, subiectul e eliberat de regulile creației, rezultatul fiind unul accidental. Din nou, accidentalul nu mai are loc în natură, ci în opera de artă însăși.

MATERIALITATE

Negând tradiția artistică pe de-a-ntregul, avangardele nu se opun doar tehnicilor tradiționale ale operei de artă, ci transformă succesiunea istorică a acestora în simultaneitate¹². Aceeași mișcare trebuie înțeleasă aici ca deplasare a accentului de pe „forma” operei pe cea a „materialității” ei, întrucât doar în acest mod ar putea fi înțeleasă această „simultaneitate”:

„Istoria artei occidentale de la mijlocul secolului al XVII-lea poate fi cel mai bine conceptualizată ca eliminare progresivă a elementelor eterogene din cadrul operelor de artă care devin tot mai autoreferențiale și ermetice, tot mai îndepărate de viața de zi cu zi. Completarea programului de autonomie a artei își atinge apogeul în mișcarea artei pentru artă la începutul secolului (...) creând astfel condițiile unui atac al avangardei la adresa autonomiei. Un atac credibil este posibil doar odată ce posibilitățile imanente ale modelului existent au fost epuizate.”¹³

Altfel spus, odată ce forma de reprezentare și conținutul acesteia și-au găsit ultima expresie, birocratizându-se, avangardele au venit cu un „proiect de reînnoire charismatic”¹⁴. Atestând în egală măsură existența unei autonomii a instituției de artă, avangarda trece nu doar la o trivializare a tehnicilor de redare, ci și de la opera de artă ca reprezentare a realității la opera de artă nonorganică, unde principala caracteristică este aceea de abordare exclusivă a materialului. Spre deosebire de artistul care produce o operă organică, artistul de avangardă nu mai tratează opera ca ceva viu, ci tratează „materialul ca material”:

„activitatea lui inițială nu constă în nimic altceva decâtuciderea «vieții» materialului, adică, ruperea lui din contextul lui de funcționare care îi conferă semnificație. Unde

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 93.

¹² Peter Bürger, *op. cit.*, p. 63.

¹³ Aleš Debeljak, “The Abortive Integration of Art and Everyday Life: The Historical Avant-Garde and its Failures”, in *Družboslovne Razprave*, 1994, No. 15–16, pp. 197–198.

¹⁴ *Ibidem*, p. 200.

clasicistul recunoaște și respectă în material purtătorul de semnificație, avangardistul vede doar semnul gol, căruia doar el îi poate asina semnificație. Clasicistul (...) tratează materialul ca întreg, pe când avangardistul îl rupe total de viață, îl izolează și îl transformă în fragment.”¹⁵

Aceeași diferență se aplică și în cazul constituirii operei de artă, avangardistul refuzând semnificația. Dacă opera de artă organică vizează întregul, în așa măsură încât elementele individuale nu au semnificație decât în relație cu întregul și întotdeauna indică existența unui întreg, chiar și atunci când sunt luate individual, în cazul operei de artă de avangardă elementele au mai multă autonomie, „ele pot fi interpretate individual sau în grup fără să fie necesar să prinzi opera ca întreg”¹⁶. Lipsindu-le necesitatea și pentru că nu mai au o intenție anume, ele îi refuză privitorului semnificația, iar acest refuz „este resimțit ca șoc”¹⁷. Însă nu este vorba în acest caz de vreo intenție de a orienta privirea individului participant înspre propria-i existență banalizată de raționalitatea instrumentală și trezirea unei atitudini critice a acestuia față de ea, așa cum ar vrea să sugereze Bürger, care se întreabă ulterior de ce șocul nu produce un efect de durată în subiect. În definitiv, șocul este destinat „consumului” și sigur că prin aceasta el participă la societatea de consum. De remarcat în acest caz este faptul că materia nu mai este nici concepută, nici percepută, așa cum afirmă Lyotard¹⁸. În termenii lui Burke, arta doar oferă prin cele două seturi de privare un adăpost subiectului, asigurându-i o „ușurare”:

„Grație ei, sufletul este hărăzit agitației dintre viață și moarte, iar această agitație este sănătatea și viața sa. Sublimul nu mai este (...) o chestiune de elevație (...) ci o chestiune de intensificare”¹⁹.

Această „ușurare”, terapeutică, doar indică subiectului propriile-i limite, punându-l față în față nu doar cu granițele propriei naturi, dar și cu cele ale naturii exterioare, căci ce poate fi lipsa unei necesități decât traducerea haosului și forțelor naturale? Pentru că sublimul are nevoie de un cadru în care să se manifeste²⁰, acestea sunt traduse de opera de avangardă ca atare. Iar pe acestea le vom lua în parte.

LIMITE ȘI CADRE ALE MANIFESTĂRII SUBLIMULUI

În cazul operei de avangardă, această limită poate fi definită prin aceea că creează o incongruență între ceea ce poate fi considerat operă de artă și ceea ce avangarda propune ca fiind operă de artă. La acestea se adaugă actul spontan, anistoric, „care neagă orice logică istorică, ele sunt *activități* interrogative și nu

¹⁵ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁸ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹ *Ibidem*, p. 96.

²⁰ Bernard Shaw, apud Daniel Clinci, *Avangardă și experiment*, Ed. Tracus Arte, 2014, p. 149.

obiecte artistice în sensul modern²¹. Fragmentată, opera de artă a avangardei nu mai creează un orizont interpretativ. Ca alegorist, artistul este singurul care poate asigura o semnificație:

„Sublimul operei de avangardă deconstruiește atât frumosul kantian, cât și instituția artei. Reprezentarea (eventual a naturii) este înlocuită cu non-reprezentarea într-un dublu sens: obiectul artistic nu mai reprezintă ceva (o valoare, o tradiție, un simbol), dar nici nu se reprezintă pe sine. Lucrarea, opera, se transformă într-un discurs despre viață și despre propriul context, despre parerga sa și despre natura artei, în general.”²²

Am putea susține, mai mult, că sfârșirea produsă în interiorul propriei istorii prin anularea întrebării cu privire la „ce este artă” sau cum ar trebui ea privită aduce cu sine plasarea subiectului în afara propriei sale istorii și o încremenire a sa, o eliberare care produce în egală măsură plăcere și teamă. Această încremenire trebuie înțelasă însă ca suspendare:

„Ceea ce îngrozește este faptul că un Se întâmplă că nu se întâmplă, încetează să se întâmple.(...) Pentru ca teroarea să se amestece cu plăcerea și să compună cu ea sentimentul de sublim, mai trebuie (...) ca amenințarea care o provoacă să fie suspendată, (...) Acest suspense, această ținere sub control a unei amenințări (...), provoacă un soi de plăcere care nu este desigur cea a unei satisfacții pozitive, ci a unei ușurări [...] Șocul prin excelență este faptul că Se întâmplă (ceva) în loc de nimic, privațiunea suspendată”²³.

Simultaneitatea, ca act discursiv despre viață, nu mai ține astfel de calitatea atemporală a operei de artă, ci de simplul eveniment, de faptul că ceva se întâmplă, *a swift meaning of life*²⁴.

Pe fondul traumei războiului, când „condiția produsă de alergarea nebună a evenimentelor izolate care nu-și găsesc nici un loc în contextul unei istorii personale sau sociale care le-ar putea reda ca semnificative”²⁵, dorința avangardei este aceea de dislocare și relocalizare a subiectului în lume prin deplasarea acestuia în afara istoriei. Uciderea materialului, prin scoaterea lui din context, montând fragmentele din nou, indiferent de tradiția lor, precum și expunerea materialității și tehnicității operei, accentuând caracterul de artefact al acesteia – adică, pe scurt, lichidarea categoriei de „operă” ca formă organică – dau seama de transformarea modului în care subiectul se situează „în istorie” și o nouă înțelegere „a istoriei”. Este vorba de trecerea „de la corpul întreg la corpul fragmentat”²⁶. Montajul, unde

²¹ Daniel Clinci, *op. cit.*, p. 157.

²² *Ibidem*.

²³ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 95–97.

²⁴ Huelsenbeck, *op. cit.*, pp. 35–36.

²⁵ Helga Geyer-Ryan, “Counterfactual artefacts: Walter Benjamin’s philosophy of history”, în Edward Timms, Peter Collier (ed.), *Visions and Blueprints: Avant-garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-century Europe*, Manchester University Press, 1988, p. 73.

²⁶ *Ibidem*, p. 77.

părțile pot fi citite fie prin întreg, fie independent de acesta, fie fac sens și de unele singure, dar și principiul montajului „ca istoriografie alternativă care reflectă declinul istoriei burgheze”²⁷ sunt mai mult decât o respingere a culturii burgheze sau a artei burgheze; acestea sunt ele însele moduri de reprezentare a experienței contemporane și o modalitate de ieșire din coșmarul timpului. În acest sens, arta rămâne reprezentatională, dar în sensul mai important de a fi mimetică în ce privește experiența modernă. Acesta este un alt cadru sau limită al ei – „Tocmai prin abstractizare, operele de artă au dat expresie sensorium-ului uman alterat în mod fundamental de tempoul și tehnologiile fabricilor și a vieții urbane”²⁸.

ZÜRICH DADA: RETRAGEREA DIN RAȚIUNEA INSTRUMENTALĂ

„[O] încercare de a surprinde o melodie clară a totalității acestei epoci de nevorbit, cu toate crăpăturile și fisurile sale, cu toate genialitățile ei demonice și demente, cu tot zgomotul și vacarmul ei gol. Capul lui Gorgon de o teroare fără limite zâmbește de dincolo de o minunată distrugere”²⁹.

Prin „poemul simultan”, dadaștii din Zürich întrevădeau posibilitatea anulării limbajului prin de-materializarea lui, prin reducerea la „voce” sau „zgomot” și refuzul oricărei semnificații în vederea creării unei lumi „magice care să-i umple vidul”³⁰ prin scoaterea subiectului din cadrele senzoriale ori traumatic-sociale, aruncându-l în „lumea spiritului”. Disonanța dintre cuvânt și semnificație, dintre concept și imaginație, produce o falie în subiect, transportându-l în afara percepției senzoriale, în suspensie:

„Artistul ca un organ al bizarului amenință și liniștește în același timp. Amenințarea produce o apărare. Dar de cum se dovedește a fi inofensivă, spectatorul începe să râdă de faptul că i-a fost frică.”³¹

Sau, în termeni kantieni:

„Uimirea învecinată cu spaima, groaza și fiorul sfânt care îl cuprind pe spectator în fața priveliștii masivelor muntoase care se înalță până la cer, a prăpastiei adânci și a apei care spumegă pe fundul ei, a pustiurilor întunecate care invită la reflecții sumbre

²⁷ *Ibidem*, p. 78.

²⁸ Susan Buck-Morss, „Vanguard/Avant-Garde”, note de curs 2006, bazate pe materialul din *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press, 2000, <http://susanbuckmorss.info/media/files/vanguard-avant-garde.pdf>, consultat la: 02.06.2017.

²⁹ Hugo Ball, *Flight out of time*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, p. 56.

³⁰ Hugo Ball, apud Jonathan A. Anderson, „Hugo Ball and the Theology of Zurich Dada”, <http://civa.org/sitecontent/wp-content/uploads/CIVA-Between-Two-Worlds-1A-Jonathan-Anderson-The-Theology-of-Protest-Hugo-Ball-and-Zurich-Dada.pdf>, consultat la: 02.06.2017.

³¹ Hugo Ball, *op. cit.*, p. 54

ș.a.m.d. nu constituie o frică reală, dacă spectatorul se știe în siguranță. Ele sunt doar o încercare de a ne cufunda în ea cu imaginația pentru a simți forța acestei facultăți de a îmbina emoția sufletului, produsă astfel, cu liniștea lui, așa încât să devenim superiori naturii din noi, deci și naturii exterioare nouă, întrucât ea poate influența sentimentul nostru de bunăstare.”³²

Devoalarea materialității, abordarea ei fragmentară, fac ca materia ca atare să nu mai poată comunica nimic (sau nimic mai mult decât intenția de-a semnifica, incomprehensibilă, a artistului), materialul cuvântului fiind redus la imaterialitate. Dacă intenția dadaștilor a fost într-adevăr de anulare completă a oricărui mijloc rațional de încarnare a cuvântului, atunci ea ar fi sunat poate așa:

„Există oare o materie de gândire (...) care face eveniment pentru gândire și o descumpănește (...)? Poate ar trebui să invocăm aici cuvintele. Poate că ele sunt (...) timbrul său, nuanța sa, altfel spus, ceea ce reușește să gândească. Cuvintele «spun», sună, ating, mereu «înaintea» gândirii. Și «spun» întotdeauna altceva decât ceea ce semnifică gândirea și ceea ce vrea să semnifice punându-le în formă.”³³

Chiar dacă Lyotard face aici trimitere la paradoxul artei „după sublim”, ultima sa afirmație, cea cu privire la intenția de debarasare a spiritului „de cuvinte, de materia care sunt ele, în fine, de materia pur și simplu”³⁴, poate fi recunoscută aici ca miză a dadaștilor de la Zürich. Sensul acesteia este, desigur, unul mai restrâns decât cel al dadaștilor berlinezi pentru care căutarea unor noi moduri de percepție senzorială devine regulă. Dadaștii de la Zürich manifestau interes strict pentru „eveniment”, pentru ceea ce se întâmplă și dacă „*Se întâmplă oare?*”, performând cu materialul și în interiorul acestuia, fiind preocupați de cum ar putea el controla și subordona percepția. Or, pentru dadaștii berlinezi, materia percepției senzoriale devine insuficientă, retragerea totală din realitatea rațiunii instrumentale fiind privită cu ironie, când nu de-a dreptul criticată: nu mai exista vreun spirit măreț al epocii sau națiunii la adăpostul căruia subiectul să jubileze, ci existau spirite sfărâmate în corpuri fragmentate. Atenția lor se îndreaptă asupra a percepției, asupra materiei sensibile care ar putea să ridice omul deasupra condiției sale naturale actuale.

BERLIN DADA: ALIANȚA CU TEHNICA

Pentru dadaștii berlinezi, nu mai poate fi vorba de o retragere totală din realitatea rațiunii instrumentale. Dacă pentru dadaștii din Zürich „poemul încerca să elucideze faptul că omul este înghițit de conflictul dintre vox humana cu o lume care amenință, vrăjește și-l distruge, o lume a cărui ritm și zgomot sunt

³² Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 108.

³³ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 135.

³⁴ *Ibidem*.

irezistibile”³⁵, cu alte cuvinte prin „poem” subiectul este pus față în față cu acestea în vederea descătușării propriei voci și eliberării ei de sub teroarea forțelor naturale prin situarea paradoxală în interiorul lor și simultan deasupra lor, pentru dadaștii belinezi refugiul din fața forțelor distructive nu mai este suficient.

Abia odată cu aceștia se ivește posibilitatea redimensionării experienței sublimului. Preluând „simultaneitatea” și „bruismul”, dadaștii berlinezi asignează celui din urmă „viața însăși”, opunându-l muzicii, cu a sa armonie și activitate rațională, trecând dincolo de intenția de a-i presupune simpla „reminiscentă violentă a vieții colorate (...) Zgomotul este o chemare directă la acțiune”³⁶. Astfel, „[d]acă dadaștii de la Cabaret Voltaire au preluat bruismul fără a-i suspecta filosofia – practic și-au dorit opusul: calmarea sufletului, un cântec fără capăt, artă, artă abstractă”³⁷. Nu era suficientă opunerea „documentării” imitației, cuvântul ca atare care ar fi afectat masele trebuia „să întruchipeze o idee care să atingă cele mai vitale interese ale maselor, umilind, înspăimântând și încurajându-le în profunzimea sufletului lor”³⁸. A afirma că „*Dada ne signifie rien*”, producând apoi artă care nu face altceva decât să suscite și să adoarmă teama, fără a pune în mișcare, era în ochii dadaștilor berlinezi simplu act de producere a artei abstracte sau „a artei de dragul artei”³⁹. În schimb, accentul este pus pe „mișcare”. Această mișcare ar fi trebuit să traducă atât apropiere față de fenomenul vieții de zi cu zi, cât și indiferența pe care viața o pune în fața umanității, o indiferență căreia trebuia să-i fie dat un răspuns pe măsură. În același timp, noul program presupunea acțiune, implicare politică activă și, cu aceasta, „renunțarea completă la artă”⁴⁰. Pentru aceasta se cere renunțarea la orice speculație sau metafizică, la orice formă posibilă de transcendență: orice obiect poate deveni „la fel de atemporal ca «lucrul în sine»”, lumea devine material căruia nimic nu-i mai este necesar, fără vreun „dincolo”⁴¹. Sarcina artistului este de a reda „expresia propriei epoci care este caracterizată în mod primar de mecanicism”⁴², „cultura lui este cea situată deasupra oricărui corp”⁴³.

Această cultură care se situa deasupra corpului presupunea o nouă alianță: cu sfera „tehnicii”. Aducerea fragmentelor de realitate în opera de artă de avangardă a însemnat nu doar retragerea omului într-un cocon spiritual, ci și mutarea accentului pe posibilitățile de percepție ale acestuia. Dacă societatea tehnică realizează încătușarea naturii și exploatarea ei prin explorare, arta de avangarda produce experimente în vederea obținerii aceleași puteri de înlănțuire eliberatoare, evitând

³⁵ Hugo Ball, *op. cit.*, p. 57.

³⁶ Huelsenbeck, *op. cit.*, pp. 25–26.

³⁷ *Ibidem*, p. 26.

³⁸ *Ibidem*, p. 31.

³⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, p. 42.

⁴² *Ibidem*, p. 62.

⁴³ *Ibidem*, p. 44.

raționalitatea instrumentală caracteristică acesteia. Situarea deasupra corpului n-ar fi însemnat în aceste condiții nimic altceva decât încercarea de a-l face mai performant – ca materie sau material –, trecerea dincolo de corporal traducând în fapt atașarea mecanică a unui aparat care să-i sporească aperseptivitatea. Această îmbunătățire a aperseptivității este corelativ al conținutului operei de artă nonorganice. Odată sesizată condiționarea „legilor optice”⁴⁴, care situează individul în afara vieții, în relație indirectă cu realitatea, avangarda propune un „nou mediu” care „rămâne întotdeauna un simbol al realității de neobținut”, a cărui material e „prim-planul” și nu orizontul, care indică doar autoevidențe și prin aceasta este expresie a vieții însăși, a participării directe la aceasta⁴⁵, dar și expresie a timpului: „fotomontajul se oferă în a reprezenta noua situație culturală și politică într-un mediu în mod intenționat «plat» și «modern»”⁴⁶.

Renunțarea la transcendență poate fi înțeleasă în acest context ca având de-a face cu cele două tipuri de sublim: „nostalgia” și „novatio”⁴⁷. Dacă tipul nostalgic presupune „un efort de a comunica cu sinele absolut care poate fi conceput ca existând, dar care nu poate fi întâlnit în mod direct în percepție”⁴⁸, „novatio” „tinde spre un experiment plastic mai mult decât spre reprezentarea vreunui absolut pierdut. Prin aceasta, opera lor aparține lumii contemporane industriale, tehnostiințifice”⁴⁹. Operarea cu materialul introduce infinita posibilitate de experiment în mediul nou al operei de avangardă. Această infinită posibilitatea de corelare a elementelor operei așa cum l-am descris mai sus indică un joc perpetuu, deschizând calea de a gândi „infinit infinitul”⁵⁰ prin autoreferențialitatea de care opera de avangardă face uz, dar și prin scoaterea subiectului din propria istorie.

Dincolo de acestea, experimentul cu materialul aduce opera de avangardă în vecinătatea experimentului științific, precum și obiectul artistic în vecinătatea celui al științei. Insistând mai puțin pe creativitate, atât știința cât și arta se propun prin experimentalism ca factori potențiali de schimbare a realității⁵¹: „ca ingineri care mai degrabă construiesc opere de artă decât le creează”⁵². De asemenea, ambele câmpuri operează în mod strict cu materialul, atât obiectul artistic (artificial), cât și cel științific denotând o preocupare și chestionare a „noțiunilor naturii și a naturalității”⁵³. Din punct de vedere epistemologic, ele se situează însă în mod

⁴⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cornelius Borck, “Sound work and visionary prosthetics: artistic experiments in Raoul Hausmann”, în *Papers of Surrealism*, Issue 4, 2005, p. 10.

⁴⁷ Paul Crowther, “The Kantian Sublime, The Avant-Garde, And Postmodern”, în *New formations*, nr. 7, 1989, p. 70.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 95.

⁵¹ Cornelius Borck, *op. cit.*, p. 3.

⁵² Mike Cummings, “Juxtaposition, Displacement, Simultaneity and Montage”, http://www.mikecummins.net/PDFforDownload/Writing/Cleaned/Art_Juxtaposition.pdf, consultat la: 03.06.2017.

⁵³ Cornelius Borck, *op. cit.*, p. 5.

diferit. Opera de avangardă vizează prin îmbunătățirea percepției nu atât o îmbunătățire a corpului uman, cât găsirea unui mijloc de a face față societății tehnice moderne. Proteza pe care avangarda o propune nu este destinată rezolvării unei probleme de natură fizică, ci psihologică: parodiarea descoperirilor științifice (de ex.: proteza) dă în vileag „cinismul intrinsec al reparării tehnologice. Hausmann (...) imitând cinismul militarismului, (...) îi expune brutalitatea”⁵⁴, iar portretizarea corpului hibrid uman expune „inumanul oamenilor din Weimar”⁵⁵, precum și „un context în care ființele umane sunt metamorfozate în jucării care să fie lovite de forțe exterioare”⁵⁶.

„Dadaștii se considerau constructori și ingineri și exploatau metafora mașinii pentru a da în vileag enclava demodată a avangardei și pentru a-l plasa pe om în mod ironic în interiorul totalității culturii sale într-o neutralitate mecanică.”⁵⁷

Simultană criticii, o nouă posibilitate de eliberare este întrezărită. Ea stă în fuziunea între tehnologie și biologie, în faptul că tehnologia ar putea oferi noi posibilități fizice, noi moduri de percepție. De exemplu, uzul poeziei „optofonice” pune în lumină „dizabilitățile corpului uman și limita în «logica organelor corpului uman»”⁵⁸, chestionându-l.

Dar o alianță între artă și tehnologie ar fi putut contribui în aceeași măsură la îmbunătățirea percepției senzoriale, chiar a conștiinței, făcând posibilă dezvoltarea corpului uman și, astfel, reconcilierea lui cu noul mediu tehnic. Alianța cu tehnica ar fi însemnat depășirea condiției naturii umane și naturale, libertatea față de forțele naturale, suprimând amenințarea, în acest caz, alienarea. Dar doar până în acest punct alianța dintre cele două e posibilă, întrucât orice uz al tehnologiei în vederea atingerii unei finalități (obiective) este refuzată: corpul uman trebuie îmbunătățit în vederea atingerii unui alt nivel senzorial, nu în vederea exploatării ori uzului său societal. Abia în acest sens apare ca posibilitate „omul nou”. Prefigurarea acestuia era menită să trezească sublimul: corpul tehnic dotat cu aparate senzoriale performante înghițind corpul natural, luându-l în stăpânire și prin aceasta situându-se dincolo de granițele naturii, ale senzorialului atrofiat.

Chiar dacă sublimul care s-ar produce în absența unei obiectivări, conturându-se o idee a suprasensibilului fără determinare, când „*Sublimul* este ceea ce place nemijlocit prin opoziția sa față de interesul simțurilor”⁵⁹, în acest caz, operația este de natură senzorială. La o adică, sublimul se produce tocmai prin senzorialitate și nu în afara ei, în ideea unui suprasensibil care, deși nedeterminat, nu se poate produce decât în interiorul unui corp hibridizat, a unui *cyborg*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁶ Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009, p. 32.

⁵⁷ Cornelius Borck, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁹ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 106.

Sublimul s-ar putea descrie în tremurul la atingerea (tactilă și/sau vizuală) materialului tehnic și imaginația care încearcă să cuprindă această nouă idee – cea unei senzorialități fluide, a suprasensibilului – care n-ar putea fi decât presimțită, care dă de gândit, dar la a cărei obiectivare nu se poate încă ajunge.

REDIMENSIONAREA SUBLIMULUI

Dorința atingerii unei sinestezii, a creării unui instrument care ar putea reda în mod indistinct sunetul și văzul, a unui nou creier care „«ar fi pentru prima dată capabil să perceapă clar transformarea continuă a lumii noastre-timp-spațiu»”⁶⁰ își va găsi răspunsul abia odată cu societatea postmodernă. Acest instrument însă, visat de dadaști, nu va fi unul de natură materială: „*Les Immatériaux* (...) ne arată cum aspecte «materiale» familiare ale experienței se dizolvă atunci când sunt mediate de date tehnno-științifice într-o infinitate de procese și relații care nu pot fi prinse în termeni imaginativi sau senzoriali”⁶¹.

Sentimentul incertitudinii, „legat de finalitățile acestor dezvoltări [tehnice n.] și incertitudinea legată de identitatea individului uman în condiția sa într-o atare imaterialitate neverosimilă”⁶², aruncă subiectul în perplexitate la întâlnirea cu presupusa imaterialitate care stă în spatele datelor de natură senzorială, în percepția fluidă a timpului și a spațiului. Această stare reiterează formula kantiană a sublimului, dar fără componenta ei fizică și, din nou, fără componenta ei etică. Imaterialul, ca experiență a sublimului, „se poate ivi prin medierea cunoașterii și informației de la obiecte care, în ele însele, pot să nu fie vaste fizic sau distructive, ci, mai degrabă, ne copleșesc prin *complexitatea* lor”⁶³. Din acest motiv, chiar cunoașterea rațională, tehnologică, a unei sfere (naturale) poate duce la experiențierea sublimului în măsura în care ea nu reușește să cuprindă pe de-a-ntregul obiectul ei de studiu, a cărui vastitate și complexitate copleșește, motiv pentru care: „sublimul poate fi acum creat în laborator ca și în studioul artistului”⁶⁴.

Așadar, experimentul cu propriul mediu deschis de avangardă se retrage odată cu influența exercitată de instrumentalitatea tehnică din cadrele propriei istorii, evoluând înspre apropierea și apoi căzând sub incidența experimentului științific. Reducerea materialității lumii până la componenta ei imaterială prin fluidizarea percepției ar putea fi înțeleasă, în fine, ca ieșire de sub tot mai marcata atenție acordată materialului, ca răspuns la exploatarea corpurilor (naturale, umane),

⁶⁰ Raoul Hausmann apud Cornelius Borck, *op. cit.*, p.19.

⁶¹ Paul Crowther, *op. cit.*, p. 74.

⁶² Jean-François Lyotard, apud art agenda, fragmente din interviul “*Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène*”, <http://www.art-agenda.com/reviews/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>, consultat la: 03.06.2017.

⁶³ Paul Crowther, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 75.

economizate și ca reacție la o epocă a fragmentării și alterării psihice. Descompunerea moleculelor până la ultima particulă, promisiunea unei dezvoltări *ad infinitum*, a unui material neafectat de experiment, a unui corp veșnic este poate singurul gând care mai trezește astăzi un vag sentiment de înfiorare. Imaterialul este materialul informației care pătrunde corpul și spiritul celui care pășește, un subiect pus la adăpost de miile de informații care curg fluid invadându-i percepția, fără a resimți vreun grad de alterare.

BIBLIOGRAFIE

- Anderson, A. Jonathan, “Hugo Ball and the Theology of Zurich Dada”, <http://civa.org/sitecontent/wp-content/uploads/CIVA-Between-Two-Worlds-1A-Jonathan-Anderson-The-Theology-of-Protest-Hugo-Ball-and-Zurich-Dada.pdf>, consultat la: 02.06.2017.
- Art agenda*, fragmente din interviul “Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène”, <http://www.art-agenda.com/reviews/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>, consultat la: 03.06.2017.
- Ball, Hugo, *Flight out of time*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.
- Biro, Matthew, *The Dada Cyborg*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009.
- Borck, Cornelius, “Sound work and visionary prosthetics: artistic experiments in Raoul Hausmann”, în *Papers of Surrealism*, Issue 4, 2005.
- Buck-Morss, Susan, “Vanguard/Avant-Garde”, note de curs 2006, bazate pe materialul din *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press, 2000, <http://susanbuckmorss.info/media/files/vanguard-avant-garde.pdf>, consultat la: 02.06.2017.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press /University of Minnesota Press, 1984.
- Clinici, Daniel, *Avangardă și experiment*, Ed. Tracus Arte, 2014.
- Crowther, Paul “The Kantian Sublime, The Avant-Garde, And Postmodern”, în *new formations*, nr. 7, 1989.
- Cummings, Mike, “Juxtaposition, Displacement, Simultaneity and Montage”, http://www.mikecummins.net/PDFforDownload/Writing/Cleaned/Art_Juxtaposition.pdf, consultat la: 03.06.2017.
- Debeljak, Aleš, “The Abortive Integration Of Art And Everyday Life: The Historical Avant-Garde And Its Failures”, în *Družboslovne Razprave*, 1994, No. 15-16.
- Greenberg, Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, <http://sites.uci.edu/form/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>, consultat la: 03.06.2017.
- Huelsenbeck, Richard, *En Avant Dada: A History of Dadaism*, https://monoskop.org/images/1/18/Huelsenbeck_Richard_1920_1981_En_Avant_Dada_A_History_of_Dadaism.pdf, consultat la: 01.06.2017.
- Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, Ed. Trei, 1995.
- Lyotard, Jean-François, *Inumanul*, Ed. Idea Design & Print, 2002.
- Schiller, Friedrich, *On the Sublime*, https://www.schillerinstitute.org/transl/trans_on_sublime.html, consultat la: 03.06.2017.
- Timms, Edward; Collier, Peter (ed.), *Visions and Blueprints: Avant-garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-century Europe*, Manchester University Press, 1988.