

COMUTABILITATEA STRUCTURII REVOLUȚIILOR ȘTIINȚIFICE ÎN ARTĂ ȘI VALIDITATEA ESTETICĂ*

OANA ȘERBAN

Universitatea din București, Facultatea de Filosofie

The Commutability of the Structure of Scientific Revolutions in Art and the Aesthetic Validity. This article drafts a possibility to apply the structure of scientific revolutions coined by Thomas Kuhn to artistic revolutions, namely to avant-gardes, focusing on the particular study-case of Futurism. The major objective of this research is to explain how Kuhn's remarks on the validity of a dominant paradigm resist in arts, tracking down the political incursions that determine the relevancy of a cultural revolution in different times of modern history. The solution advanced throughout this article is to consider that the aesthetic validity of an avant-garde is determined by the political principles and values stated by a certain artistic paradigm. Consequently, we will analyse to what extent Fascism contributed to the aesthetic validity of Futurism as a dominant cultural paradigm for the modern Italian society, arguing that the exhaustion of this avant-garde movement was equally caused by a political blending of causes, principles and values.

Keywords: Fascism, Futurism, Kuhn, Agamben, Marinetti, Aesthetic validity, scientific revolutions, avant-gardes.

1. DE CE E THOMAS KUHN RELEVANT PENTRU LUMEA ARTEI?

La 100 de ani de la nașterea lui Thomas Kuhn și 60 de ani de la lansarea unui *bestseller* pentru lumea istoriei științei și a filosofiei, anume, *Structura revoluțiilor științifice*¹, se cuvine să ne întrebăm dacă nu cumva meritele lui, consacrate în aceste două domenii, au rămas evaluate periferic și insuficient în zone tangențiale, precum istoria artei sau estetica. Poate că analiticii mai riguroși vor considera că sunt puține temeuri în baza cărora numele lui Thomas Kuhn poate fi legat de revoluțiile culturale, însă puținii știu că a fost chiar dorința lui aceea de a aplica structura revoluțiilor științifice în lumea artei. Mărturie stă, pentru această cercetare „cu rest” din arsenalul kuhnian, articolul „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”², care l-a provocat pe Hafner³ să asume că știința și arta au în comun

* Paper supported by UEFISCDI research project PN-III-P1-1.1-TE-2021-0439, “Be You” (A fi tu însuși în era rețelelor sociale – o abordare a esteticii autenticității din perspectiva ontologiei virtuale), TE 64, 12/05/2022.

¹ Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 2008.

² Thomas Kuhn, „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”, în *Tensiunea esențială*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, pp. 381–394.

³ A se consulta E.M. Hafner, “The New Reality in Art and Science”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on Cultural Innovation (Oct., 1969), pp. 385–397

procesul abstractizării, valorificat în mod diferit. Desigur, dacă o astfel de apropiere pare legitimă la prima vedere, kuhnieni convinși din istoria artei, precum George Kubler⁴, împing investigația în sensul cercetării argumentelor în baza cărora termenii de *paradigmă*, din știință, și *stil*, din artă, ar putea fi echivalați. Nu vom stăruia acum asupra manierei în care, pentru Hafner și Kubler, se justifică o istorie a artei în care revoluțiile artistice suportă structura revoluțiilor științifice impusă de Kuhn. Despre acest subiect, dar și despre maniera în care o asemenea teză se probează echivalând, de fapt, structura revoluțiilor științifice și structura revoluțiilor estetice, am scris, pe larg, în volumul de autor *After Thomas Kuhn*⁵. Voi expune, pe scurt, câteva dintre conchiderile acestui volum, necesare pentru dezvoltarea cercetării de față.

(1) Revoluțiile culturale reprezintă „pachete” reductibile la o revoluție estetică și o manifestare artistică aferentă. Elementul estetic este reductibil la conținutul ideologic al unei revoluții, elementul artistic este reductibil la formele ei de exprimare.

(2) Paradigmele estetice sunt evocate sau reprezentate prin stiluri artistice.

(3) O paradigmă estetică revoluționară se insinuează în aceeași manieră în care se impune o paradigmă științifică în cadrul unei revoluții științifice: pretinde că soluționează fie o problemă restantă din cadrul paradigmei dominante, fie că oferă o alternativă radicală și completă la probleme noi, existente la nivel social, pentru care paradigma dominantă nu mai oferă soluții satisfăcătoare.

(4) Dacă în termenii revoluțiilor științifice schimbarea de paradigmă este susținută de ecouri sociale, dar întotdeauna depinde de relația dintre descoperire și inovație la nivelul „puzzle-ului” de probleme căruia îi răspunde paradigma dominantă, substituită în scurt timp de o paradigmă revoluționară, în artă, factorul politic este cel care determină durata dominanței, momentul revoluției și natura schimbărilor.

(5) Distincțiile apar din perspectiva structurii revoluțiilor nu la nivelul mecanismului care produce schimbările, ci la nivelul înțelegerii noțiunii de *progres*, care pentru lumea științei va fi întotdeauna cumulativ, iar pentru lumea artei noncumulativ.

(6) Dacă în lumea științei paradigmele se exclud reciproc, în lumea artei, ele pot coexista și nu sunt întotdeauna mutual incomensurabile.

(7) Pentru a explica durata unei paradigme dominante, este necesar să articulăm o teorie a validității estetice, care să explice valabilitatea unei paradigme în funcție de normele, valorile și aderența principiilor ei la problemele socio-politice existente într-o anumită unitate de timp, specifică unui ethos cultural.

Natura schimbării, ca și cea a progresului, în arte și estetică, este legată de temporalitate. Adesea urmărim efectele estetice și mutațiile artistice din perspectiva istoriei evenimentiale, ca părți ale culturilor tranzitorii, fără a articula în mod

⁴ A se vedea George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Heaven, London, Yale University Press, 1962.

⁵ Oana Șerban, *After Thomas Kuhn: The Structure of Aesthetic Revolutions*, Berlin, De Gruyter, 2022.

legitim natura acestor instanțe ca revoluții. O problemă recurentă, pe care am identificat-o în cele mai convenționale – să nu spunem canonice – interpretări ale avangardelor, este absența unei analize adecvate a temporalității unei revoluții, care se poate răspândi de la un eveniment excepțional la un proces continuu, schimbare care influențează implicit disponibilitatea, dominația și răspândirea operelor de artă reprezentative pentru astfel de deturnări. De fapt, temporalitatea unei opere de artă este intim și autentic legată de temporalitatea unei revoluții: validitatea unui stil depinde, *sine qua non*, de validitatea unei paradigme prescrise de o revoluție culturală. Folosesc în mod intenționat noțiunile de *stil* și *paradigmă* ca două pliuri ale unei revoluții culturale, una atribuită revoluțiilor artistice, cealaltă revoluțiilor estetice. Teza mea este că fiecare avangardă este expresia unitară a unei revoluții estetice și a unei mișcări artistice înrudite, corespondente. Prin urmare, problema validității trebuie considerată deopotrivă ca valabilitate estetică și validitate artistică, și anume, ca autoritate a unei paradigme și dominație a unui stil. Niciuna dintre ele nu poate fi înțeleasă din punct de vedere filosofic fără o angajare adecvată a temporalității: acest ultim termen devine o chestiune de acuratețe nu numai în ceea ce privește multiplele fațete ale validității estetice, dar și în ceea ce implică structura revoluțiilor culturale.

Revoluțiile, în accepțiunea lor pe termen scurt, reflectă o structură consolidată cu obiective specifice și impact imediat; ele se pot comporta ca „răsturnare politică” a unui conținut cultural, fiind „un proces punctual și nu permanent”⁶, urmărind o reorganizare socială bruscă și promptă prin angajarea unor practici neinstituționalizate încă. Prin urmare, „o revoluție este un episod de transformare politică de natură convulsivă, comprimat în timp și concentrat într-un scop determinat și un sfârșit predictibil”⁷. În constituția lor pe termen lung, revoluțiile sunt procese constante care „se desfășoară într-un mod specific, prin care se atinge un scop predestinat, și prin care se îndreaptă inevitabil către eșec”⁸. Erjavec concluzionează că este posibilă și o a treia clasă de revoluții, care cuprind „processe și evenimente”, dar în acești termeni, orice mișcare culturală va apărea ca o reacție ambițioasă și susceptibilă de eșec. Ele sunt incomplete, imposibil de actualizat și, invariabil, reușesc să adopte structura unei utopii. Implicit, Erjavec sugerează că orice revoluție culturală neîmplinită devine, în mod necesar și suficient, o utopie. Cu toate acestea, ancheta sa critică este relevantă pentru miza analizei mele, deoarece pune sub lupă relația sensibilă dintre știință și artă.

Când discuta despre natura utopică a avangardei, Flaker a luat ca punct de plecare noțiunea lui Yuri Lotman de *variantă optimă ca principiu care caracterizează știința și arta în epoca avangardei* și a transformat-o în *proiecție optimă*, în sensul etimologic de *proiectio* și anume aruncare înainte, în depărtare.

⁶ Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Stasis Kouvelakis, *Philosophy and Revolution*, Verso Books, 2018, p. 27.

Flaker a susținut că autodenunțarea mișcărilor individuale de avangardă precum futurismul, constructivismul (...) conținea o proiecție către viitor. În astfel de cazuri în joc nu era o *utopie*, a insistat Flaker, ci mai degrabă mișcarea: *Noțiunea de proiecție optimă nu înseamnă pentru noi aceeași noțiune de utopie*⁹.

Pentru a sintetiza structura unei avangarde, teza lui Flaker¹⁰ și considerațiile ulterioare ale lui Erjavec sunt relevante, deoarece dezvăluie potențialul unor astfel de revoluții culturale de a se comporta ca „opusul utopiei”. Prin aceasta, succesul avangardelor este asigurat. Utopiile evoluează ca structuri statice concentrate exclusiv pe natura unei societăți viitoare, în timp ce avangardele recrează viitorul prin deconstruirea critică a trecutului și angajarea prezentului. Avangardele sunt dinamice în mod implicit, ele se califică drept experimente sociale, politice și culturale mai largi, în care „proiecția optimă” construiește „nu un loc, ci mai degrabă o direcție”¹¹ pentru schimbare. În spiritul lui Morawski, avangardele vor evolua programatic, concentrând material o agendă politică revizuitoare și documente precum manifeste care converg către transformarea vieții susținute de un praxis artistic. Artiștii execută strategii ale mișcărilor lor aferente: natura schimbării este orchestrată și controlată, în timp ce utopiile rămân proiecții pure, fără șanse de implementare.

2. FUTURISMUL: UN STUDIU DE CAZ INEDIT. STRUCTURA UNEI REVOLUȚII ESTETICE

Această experiență vizionară oferită de avangarde le face să se comporte atât ca „evenimente publice, cât și ca procese continue în cadrul unei revoluții”¹². Să luăm, de exemplu, Futurismul, pe care Erjavec îl restrânge în termenii unuia dintre partizanii grupului din Florența, Pappini, având în vedere aprecierea sa pentru traiectorii ideologice ale acestei revoluții culturale, pentru a verifica dacă această ipoteză care tratează avangardele atât evenimential, cât și procesual, are valabilitate. Ca o chestiune de sincronicitate istorică, dezvoltare și consecințe, futurismul a apărut ca o mișcare reacționară la cultul trecutului, repudiată pentru fixitatea și

⁹Aleš Erjavec, *Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Gardes Movements*, Durham and London, Duke University Press, 2015, p. 262.

¹⁰ Din păcate, nu există o traducere în limba engleză pentru eseul lui Flaker despre natura poetică a avangardelor; totuși, am păstrat referințele lui Erjavec la eseul său, „Poetika osporavanja”, deoarece este sursa inițială a principiului „proiecției optime”, care explică metodologic trecerea de la o avangardă la alta printr-un proces asemănător cu perspectiva kuhniană privind reîncadrarea unei părți a unei probleme nesoluționate corespunzător în cadrul unei paradigme dominante, pentru a produce o nouă paradigmă revoluționară. Erjavec traduce în studiul său unele ipoteze semnificative ale teoriei lui Flaker, care pot fi consultate pentru alte detalii privind implicațiile metodologice ale principiului „proiecției optime” (vezi Erjavec *op. cit.*, p. 263).

¹¹ Erjavec, *op. cit.*, p. 263.

¹² *Ibidem*, p. 264.

postura tradițională. Futuriștii¹³ au sedus lumea cu afinitatea lor pentru „frumusețea vitezei”, industriei, tehnologiei și intruziunilor mașinilor. „Frumusețea”¹⁴ există doar în contradicție, în luptă și disensiuni: agresivitatea și violența fac din arta comună o capodoperă și o existență cotidiană transformată în război. Intuițiile sensibile kantiene sunt demolate – „Timpul și spațiul au murit ieri”¹⁵, muzeele sunt atașate misiunii lor lumești ca „cimitire ale viselor răstignite”¹⁶, arta poate funcționa doar ca „nedreptate, violență și cruzime”¹⁷.

Din punct de vedere tehnic, limbajul formal al acestei orientări estetice a fost inspirat de principiile divizionismului, care descompun lumina și culoarea în entități nucleare de puncte, adunate de o intuiție bergsoniană angajată în experiența estetică. O astfel de tehnică a dat viață reprezentărilor urbane ale vieții cotidiene și ale anxietăților sale, *La città che sale* al lui Boccioni fiind unul dintre cele mai paradigmatiche exemple ale unei asemenea mutații. De fapt, această tendință urbană a devenit programatică pentru avangarde și mișcările culturale de mai târziu; Situaționiștii pretindeau că recrează viața metropolitană dincolo de plictiseala și lăcerățiile ei cotidiene, cartografiind, prin principii de ocolire și derivare, *Orașul gol*.

Futurismul este responsabil pentru o premieră în istoria avangardelor: el declară în mod explicit alte forme de cultură ca fiind nevalide și presupune în mod declarativ să supună idealurile artistice unei lumi modelate și dominate de știință:

Prin aderarea noastră entuziastă la Futurism, vă propunem: (...) 2. Invalidați total orice fel de imitație; (...) 6. Răzvrățiți-vă împotriva tiraniei cuvintelor: „armonie” și „bun gust” și alte expresii libere care pot fi folosite pentru a distruge operele lui Rembrandt, Goya, Rodin... 7. Scuturați întregul domeniu al artei de toate temele și subiectele care au fost folosite în trecut, 8. Aduceți sprijin și glorie în lumea noastră de zi cu zi, o lume care va fi continuu și splendid transformată de știința victorioasă.¹⁸

¹³ Manifestul futurist al picturii mărturisește nevoia de rebeliune, fiind tributară nu „unei grupări estetice” – o apreciere care spune ceva despre modul în care ar trebui neapărat să reconsiderăm relația dintre revoluțiile și angajamentele estetice și artistice –, ci unui impuls artistic creator, care își consumă energia prin dorințe violente. Valorile clasice ale artei sunt dovezi ale „lenei” (“cerebrale”) – Roma antică și Renașterea trebuie să se prăbușească din suveranitatea lor culturală, lăsând Italia să renaște printr-o „renaștere politică” urmată de „o renaștere culturală”. De consultat U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, „Manifestul pictorilor futuristi”, disponibil online la <<https://www.unknown.nu/futurism/painters.html>>, accesat ultima dată la 26 iunie 2018.

¹⁴ De consultat „Manifestul futurist”, scris de Marinetti în 1909, în F.T. Marinetti, *Scrieri critice: ediție nouă*, trad. de D. Thompson, ed. de G. Berghaus. New York, Farrar, Straus și Giroux, 2006, pp. 11–19.

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸ Boccioni *et al.*, ed. cit.

Tendențele științifice ale Futurismului au fost extinse și variate în alte contexte alternative, impregnate de nuanțe mai cinice, laudând „legendara bătălie de la Torino”, reducând portretele la atmosfere, și nu la figuri, împrumutând priveliști invazive de perspectivă în pictură, distrugând materialitatea corpurilor pentru a face loc divizionismului și senzației dinamice¹⁹. „Manifestului Tehnic al Picturii Futuriste” (11 aprilie 1910), Boccioni i-a adăugat „Manifestul Tehnic al Sculpturii Futuriste”²⁰, denunțând tendințele antice și reluările lor de către Michelangelo, prin tentativa de a replica modele umane în sculptură ca paradigme supraevaluate ale creației: ele trebuie înlocuite cu „o sculptură a mediului”, care recuperează spiritul geometric abstract al obiectelor matematice moderne, dar într-o dinamică menită să suprime „subiectul tradițional sublim”. Mai mult, în traiectoriile cinematografice, Futurismul a pretins că întărește perspectivele științifice asupra praxisului artei, nu numai în termeni constitutivi, ci și în ceea ce privește atitudinea epistemologică a receptorilor în fața compozițiilor artistice, de inspirație științifică:

Ne-a fost foarte clar că, pentru a obține efectele orchestrale mari care singure pot convinge masele, trebuia să avem la dispoziție o intensitate cu adevărat uluitoare a luminii – doar atunci am putea ieși din câmpul restrâns al experimentului științific pentru a intra direct în practica sa.²¹

Ca orice altă avangardă, Futurismul a exploatat tendințele moderne de „topire”²² a convențiilor tradiționale ale creației, precum și a reflexelor culturale: a devenit o avangardă care a impus o alură ecologică supusă misiunii sale de remodelare a vieții, a societății de clasă și a atitudinii pesimiste față de cultura standardizată, născută din aparatul burghez. Cu toate acestea, se apropie mai mult de știință decât orice altă avangardă; a fost această empatie suficientă pentru a-și garanta succesul și energia revoluționară față de mase? Este posibil să-și datoreze ecoul istoric unui alt ingredient ascuns, de natură politică? Erjavec pune la îndoială, inspirat de *pedigree*-ul cultural al Futurismului, succesul unei revoluții ținând cont de intervalele sale temporale privind geneza, evoluția, continuitatea și diluarea.

Succesul sau eșecul unei revoluții sociale sau politice poate fi măsurat prin implementarea scopurilor acesteia sau prin contrarevoluție, căderea în

¹⁹ În acest sens, Futurismul realizează o formă cu totul aparte de transgresiune: deconstruind normele instituționalizate ale creației și a tabuurile, futuriștii au urmărit evitarea nudului în pictură, consacrand pentru un asemenea obiectiv o explicație succintă în finalul „Manifestului Tehnic al picturii futuriste”. Nu a fost nicio problemă cu nudul în sine, ci cu monotonia nudului – „nimic nu este imoral în ochii noștri”, dar arta modernă a făcut din carne un truism vizual pentru care „noi cerem, timp de zece ani, suprimarea totală a nudului în pictură.”

²⁰ U. Boccioni, “The Technical Manifesto of Futurist Sculpture”, disponibil online la <<https://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html>>, accesat ultima dată la 26 iunie 2018.

²¹ A se vedea B. Corra, “Abstract Cinema-Chromatic Music”, sursă online <<https://www.unknown.nu/futurism/abstract.html>>, accesat ultima dată la 26 iunie 2018.

²² Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Penguin Books, 1988, p. 87.

totalitarism și așa mai departe. Succesul unei revoluții artistice poate fi măsurat prin proliferarea acesteia sau reconfigurarea ei în domeniul istoriei artei și prin influența sa asupra viitorului artei. Ceea ce poate fi evaluat este succesul și nu eșecul. O revoluție estetică se încadrează în spațiul comun al artei și al esteticii: futurismul italian a avut momentele sale artistice și estetice, dar de multe ori ele nu au avut loc simultan²³.

Din punct de vedere structural, un decalaj potențial între revoluțiile estetice și cele artistice indică un element constitutiv pentru o avangardă, atâta timp cât presupunem că acestea din urmă sunt expresii și efecte ale primelor. Din această perspectivă, vom privi mai îndeaproape structura avangardelor ca mișcări culturale revoluționare: temporalitatea lor este condiționată de dinamica procesuală a revoluțiilor estetice și de caracterul evenimential al revoluțiilor artistice. Deși Erjavec nu își asumă acest decalaj structural între revoluțiile estetice și artistice pentru avangarde – având în vedere poziția sa teoretică, prin care urmărește avangardele prin diferite valori estetice –, sunt de acord cu intuiția sa că revoluțiile estetice pot fi „anunțate de un eveniment – manifestări fondatoare ale diverselor mișcări ar conta ca astfel de evenimente”²⁴, dar că este nevoie de un interval istoric mai lung și mai profund pentru a opera distribuția diferitelor regimuri de sensibilitate, creând căi sustenabile pentru substituirea perspectivelor mentale sau ideologice îmbrățișate ulterior de angajamentele artistice.

Desigur, în ceea ce privește Futurismul, a început ca orice altă avangardă, ca o critică deconstructivă a societății moderne de clasă, susținută de perspective marxiste, și a ajuns să pledeze pentru naționalismul artistic, susținând activ abolirea ierarhiilor sociale capitaliste și totuși evoluând ca un partizan al tehnologiei și al industrializării. Dar și-a ridicat propria agendă culturală reînnoind deconstrucția ca violență, asumată în termenii unui principiu creativ de manifestare hiperbolizată a unei voințe de putere. Războiul a devenit o igienă a vieții comune, estetica futuriștilor fiind un proiect de forță și decadență: *omul-mașină* alimentează la *promesse du bonheur* pentru societatea modernă. Haosul speculat de Futuriști a fost modelat artistic în arhitectură, muzică sau balet, mai târziu: fiecare operă de artă a devenit un eveniment înscris într-o paradigmă culturală mai largă, pe care Marinetti a descris-o în primul său document. Dacă continuăm această logică, putem observa că un așa-numit al doilea Futurism poate fi înțeles în egală măsură ca un eveniment provocat de revoluția estetică pe care și-a asumat-o, în mare, Futurismul originar: a fost angajat printr-o schimbare de perspectivă, aceea făcută de „proletariatul geniilor”²⁵, o ideologie rafinată printr-un protocol mai academic. Dinamismul senzual

²³ Erjavec, *op. cit.*, pp. 264–265.

²⁴ *Ibidem*, p. 265.

²⁵ Günter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, Oxford, Providence, Berghahn Books, 1996, p. 131.

al primului val futurist a fost înlocuit de dependența față de experiențele tactile ale războiului și de o sensibilitate specifică „aerocreației” – futuriștii disting între *aeropittura* și *aeropoiesia* –, dar au fost evenimente ale unei paradigme procesuale de graniță²⁶.

În cele din urmă, politica lui Marinetti l-a propagat ca „fascist fervent”, susținând agenda lui Mussolini²⁷: de ce să nu înțelegem fascismul ca un efect evenimential, nefericit al proiectului estetic asupra transformării vieții propusă de Futurism? Nu este locul aici pentru a testa angajamentele fasciste ale lui Marinetti, care nu au fost scuzate ca fiind episoade explicite de partizanat politic.

Dar corelația structurală dintre fascism și Futurism este evocatoare pentru teza cercetării mele: ea relevă că validitatea estetică este un concept politiza(n)t și că, structural, un conținut estetic poate rezista atâta timp cât subscrie sau contrazice un regim politic – în consecință, acest comportamentul face loc pentru două destine alternative pentru avangarde, unul care le angajează drept culturi afirmative, chiar propagandistice, și unul care le impune drept contrarevoluții, creând o formă politică de rezistență și imunizare în fața unui regim politic dominant. Marinetti a evoluat ideologic într-o panoramă de stânga: totuși, Manifestul său, *Dell'inegalismo*, afirmă că egalitatea, profund întărită și promisă de către societățile de stânga, nu-și are locul în epoca unei noi lumi moderne pentru care „inegalitatea este teoria politică a Futurismului”²⁸ ajungând la dreapta spectrului politic. Este adevărat că trebuie să păstrăm un ochi imparțial asupra dezvoltării Futurismului ca avangardă, fără a confunda afinitățile politice personale ale lui Marinetti cu întregul efect politic declanșat de Futurism. Jocul său politic între intrarea și ieșirea din Partidul Fascist – adunând extrema stângă cu mai mult entuziasm decât grupul fascist moderat – ar putea fi efectul unei alegeri metodologice asumată în mod deliberat de Marinetti, în ciuda tendințelor politice manifestate de alți futuriști. Cu toate acestea, Partidul Politic Futurist a existat, iar dizolvarea lui a reprezentat un motiv provocator pentru Marinetti de a continua alături de fasciști. Ei au implicat diferite practici politice: futuriștii cultivau fervoarea morală și misticismul, în timp ce fasciștii au rămas atașați de realism; în extenso, dacă primii au fost atenți la nevoile cosmopolite ale societății noastre moderne, fasciștii aleg să evolueze prescriind accente naționaliste ale unei societăți alimentate de trecutul roman și de memoria glorioasă. Ialongo observă, însă, că Futurismul a continuat să fie asociat cu ocolurile politice, chiar și cu una dintre cele mai regretabile din istorie. Mai mult, ar trebui să acordăm atenție faptului că el a apărat arta italiană susținând că acuzele potrivit cărora arta e

²⁶ A se vedea G. Balla, F. Depero, G. Dottori, F.T. Marinetti, E. Prampolini, M. Somenzi & G. Tato, “Manifesto of Aeropainting”, 22 September 1929, în *Futurism, An Anthology* (eds.) L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, New Haven & London, Yale University Press, 2009, pp. 282–86.

²⁷ A se vedea Ernest Ialongo, “Filippo Tommaso Marinetti: The Futurist as Fascist, 1929–37”, *Journal of Modern Italian Studies*, 2013, 18:4, pp. 393–418.

²⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini, 1915–1921* (ed.) Alberto Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 511.

degenerată nu se susțin, deoarece niciunul dintre artiștii ei fondatori nu era evreu²⁹. În ciuda poziționării sale antihitleriste,

Marinetti a reușit chiar să uite dezgustul său de odinioară față de Hitler, când a declarat public după înfrângerea Franței că Hitler era de fapt un futurist, deoarece urmasa principiul futurist conform căruia războiul era *singura igienă a lumii*³⁰.

Dar la vremea aceea, aripa politică futuristă nu mai exista. Pentru ambițiile cele mai pertinente ale exegezei mai mari asupra Futurismului și politicii sale, precum și pentru obiectivele cele mai precise și restrânse ale cercetării mele actuale, alianța formală a lui Marinetti cu Mussolini are o importanță modestă. Ilustrative sunt convingerile sale „neechivoc proto-fasciste”³¹, care conduc la baza Futurismului și a retoricii sale revoluționare. Estetica vitezei și aeropictura au alimentat sau, cel puțin, au devenit contingente cu ambițiile aviației militare ale lui Mussolini: din această perspectivă, pretențiile estetice futuriste erau valabile în societatea italiană. Întâlnirea dintre Futurism și fascism a dezvoltat „La Guerra futura” ca un proiect de implicare a radicalismului politic și artistic în renașterea Italiei. Tendințele biografice ale lui Marinetti, care l-au dezvăluit mai degrabă un oportunist care și-a construit ideologia estetică în speranța că notorietatea ei este susținută politic, pot fi reciclate în ipoteze de lucru relevante, dar nu în argumente puternice pentru testarea incursiunilor politice ale validității estetice în termenii paradigmei futuriste.

Important este că, de la un anumit punct, fascismul a devenit un aparat de stat care a cucerit comunități care trebuiau să fie colonializate cultural de futuriști care răspândesc ambițiile imperiale ale unei patrii unitare. Pe măsură ce mașina războiului a evoluat, la fel au evoluat și concepțiile mecaniciste ale Futurismului. Pentru Ialongo, acest tandem trebuie să creeze trecerea de la „Marinetti Futuristul” la „Marinetti Fascistul”³². De fapt, adevărata bătălie este obținerea și demonstrarea unei ordini coerente între ele: succesul Futurismului, ca și eșecul acestuia, datorează fascismului întreaga dinamică istorică; conținutul său a fost valabil din punct de vedere estetic atâta timp cât păstrează afinitatea cu credințele vizionare ale fasciștilor. Această contingentă, care a făcut din Futurism o mișcare artistică supusă idealurilor fasciste de transformare a vieții prin violență, agresiune și război, ca mod imperativ de existență, explică în ce măsură realizările artistice – fie că sunt sau nu suspectate de intruziuni și contaminări politice – au rezistat atât timp cât societatea se aștepta să rămână valabile, adică au fost validate atâta timp cât au expus conținuturi adecvate unor perspective atât de radicale asupra vieții.

²⁹ Ialongo, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ *Ibidem*, p. 400.

³¹ *Ibidem*, p. 400.

³² *Ibidem*, p. 412.

3. O TEORIE POLITICĂ A VALIDITĂȚII ESTETICE: ÎMPOTRIVA UNEI PARADIGME „UNITARE” A ARTEI CONTEMPORANE. DADA, SUPRAREALISMUL ȘI SITUAȚIONISMUL, ALTERNATIVE LA RECONSTRUCȚIA STRUCTURII REVOLUȚIILOR ESTETICE DUPĂ MODEL KUHNIAN

Formalizările ulterioare ale validității estetice, având în vedere contingenta dintre practicile artistice și politice din cadrul avangardelor ca revoluții culturale, completează încercarea mai largă a cercetării mele de a demonstra și explica comutabilitatea structurii revoluțiilor științifice în estetică și artă. Pentru a obține acest rezultat, nu este suficient să recunoaștem contrastele discreționare dintre conținuturile estetice și cele artistice și nici să identificăm mecanisme de justificare ale tiparului structural al revoluțiilor științifice, reduse compozițional la paradigme dominante, paradigme revoluționare și schimbări de paradigmă intervenite într-un etos cultural care favorizează condiții de saturare sau epuizare a problemelor relevante pentru o anumită societate și reflectate de aceste paradigme. O astfel de cercetare critică este posibilă atâta timp cât analizăm în mod corespunzător pertinenta asemănării dintre dinamica istoriei științei, pe de o parte, și cea întruchipată de istoria esteticii și istoria artei, pe de altă parte. Dacă premisa kuhniană este că prima operează cumulativ, angajând paradigme incomensurabile care se schimbă pentru a asigura progresul cunoașterii științifice, ultimele două evoluează noncumulativ, sub ipoteza că paradigmele estetice și regimurile artistice de vizibilitate sunt capabile să coexiste istoric. Prin urmare, trebuie să identificăm clar în ce măsură astfel de elemente pot coexista în mod legitim în estetică și arte. Teza mea se poate reduce la următoarele afirmații axiomatice:

(1) Din punct de vedere structural, mecanismul schimbării paradigmatelor în estetică este identic cu cel angajat în știință, dar natura progresului în estetică, ciclică, și nu liniară, este cea care determină discrepanțele dintre istoria științei și istoria esteticii;

(2) Revoluțiile artistice sunt expresii și efecte ale revoluțiilor estetice;

(3) Practicile artistice și politice sunt contingente și contribuie la impunerea unei paradigme drept dominantă, prescriind conținuturi „valide din punct de vedere estetic”;

(4) Pretențiile de validitate estetică și funcțiile sale pragmatice sunt modelate politic, influențate și modificate.

Cu toate acestea, o teorie politică a validității estetice se confruntă în mod inerent cu o problemă majoră în ceea ce privește întruchiparea a ceea ce putem recunoaște drept două „reflexe politico-culturale”: unul totalitar, dominant, represiv, transferat destinului fascist al Futurismului, și unul extrem de liberal, chiar anarhist, precum *pedigree*-ul situaționist al mișcării lettriste. Acolo, din punct de vedere istoric, contingenta dintre artă și politică a evoluat fie spre atitudini propagandistice, fie spre expresii revizioniste, să spunem, contrarevoluționare. Cât de corecte, echilibrate sau exacte sunt astfel de perspective asupra raționalității politice investite în ridicarea paradigmatelor estetice dominante și a autorității lor triumfale atât din punct de vedere epistemologic, cât și temporal?

În prezent, arta contemporană este atribuită formelor de exprimare și reprezentare democratizate, născute din accesele deconstructive ale protoavangardelor și continuate prin mișcări culturale democratice precum Capitalismul Realist, Arta Pop, Arte Povera, care au impus autonomia operelor de artă ca efect al autonomiei artistului, dematerializarea și de-estetizarea operelor, generate ca reacții împotriva intuițiilor și tendințelor capitaliste de producție, distribuție și consum cultural. Cum s-a ajuns însă de la cea mai radicală raționalitate de stânga a teoriei critice a societății moderne, inspirată din viziuni marxiste, la cele mai democratice expresii ale artei și culturii contemporane?

Este important de observat că avangardele au menținut în general partizanatul cu tendințele de stânga, în principal datorită rădăcinilor lor marxiste. Cu toate acestea, o parte dintre ele au crescut și s-au răspândit în teritorii democratice, cu accente liberale, mai degrabă, decât în țări cu regimuri totalitare. Dacă luăm cazul Dada, vom observa că acesta a apărut nu doar ca un program cultural destinat slăbirii logicii, a suveranității rațiunii asupra imaginației și a esteticii burgheze, ci și ca o reacție la Primul Război Mondial, descurajând violența, agresiunea și traiectoriile extremei naționaliste. Cabaret Voltaire s-a născut la Zürich, într-o perioadă în care Elveția era preferată pentru neutralitatea sa în prima conflagrație mondială: limbajul formal abstracționist și perspectivele antinaționaliste ale Dada au fost angajate cu succes în acest mediu cultural, fertil pentru conceperea unei „tabula rasa” menită să redefină în linii mari „bunul simț, opinia publică, bunul gust”³³, adică politica, experiențele instituționale și monopolurile culturii, libertății de exprimare și de exprimare.

Dar Dada a fost adusă în Elveția de artiști români și evrei, care și-au părăsit țara imediat după renunțarea la neutralitate. Este important de observat, totuși, că în 1916, România era o monarhie constituțională cu guvernare liberală, dar intrarea în război a descurajat orice alte practici dadaiste care erau, prin ele însele, împotriva violenței coordonate și a deflagrațiilor. Dada își alege un destin paradoxal: *pedigree*-ul european liberal, democratic, care alege spații culturale determinate de neutralitate în mijlocul unui război mondial, a fost continuat de propagarea Dada în cercurile reprezentate de simpatiiile comuniste. La sfârșitul anului 1918, la Berlin a avut loc primul discurs Dada, pregătind terenul pentru așa-numitul *The First International Dada Fair*³⁴, doi ani mai târziu. Pe măsură ce aceste contraste culturale de accente liberale și ingrediente comuniste construiau puzzle-ul Dada-ului european, cercurile dadaiste din New York au provocat operele lui Duchamp ca o reacție ironică și critică împotriva artei instituționalizate și industrializate, pledând pentru autonomia artiștilor prin intermediul Societății Artiștilor Independenți, care mai târziu a găsit

³³ Tristan Tzara, *Dada Manifesto (1918)*, versiunea în limba engleză, disponibilă la <http://www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#WzT-09UzbIU>, accesată ultima dată la 28 iunie 2018.

³⁴ Wieland Herzfelde, Brigid Doherty, “Introduction to the First International Dada Fair”, *October*, The MIT Press, Vol. 105, 2003, p. 103.

un echivalent în Salonul parizian al independenților³⁵. Franța a îmbrățișat Dada nu numai în lumina tradiției sale democratice. Moștenirea impresionistă a făcut ca sfera publică să fie mai reactivă și mai entuziasmată de tehnicile fragmentare ridicate de dadaști, de la colaj la fotomontaj. Practicile manifestelor, demonstrațiilor și discursurilor culturale rostite într-o tendință revoluționară au pregătit Franța pentru tendințele situaționiste și individualiste de mai târziu, proiectate prin elanul evenimentelor de la Mai '68. Intenția mea este să dezvălui în acești termeni faptul că Dada, ca avangardă paradigmatică, a fost răspândită fie datorită tendințelor sale de stânga exprimate în medii culturale neutre, fără impuls spre violență, război și naționalism, fie datorită capacității sale de a coagula, prin mijloace artistice, practici sociale și politice de transformare a vieții, care erau deja înrădăcinate în statele democratice. Aceste două moduri alternative de a ridica și a răspândi credințele dadaiste în jurul societăților moderne europene și americane spun ceva despre strategia de a furniza conținut dadaist ca elemente valide din punct de vedere estetic pentru astfel de medii culturale vizate.

„Starea de excepție”, dacă am prelua terminologia biopolitică a lui Agamben în domeniul artelor, a fost oferită de grupul de la Berlin, care i-a dat Dadei un alt destin: după cum a observat Hopkins, dacă grupurile dadaiste franceze și americane „au devenit deziluzionate de politica de partid și, în general, s-au înclinat spre idei anarhiste sau anarho-sindicalism în concordanță cu pozițiile lor puternic individualiste”³⁶, mișcările dadaiste berlineze au devenit din ce în ce mai seduse de utopii precum „grupul New Life, care privea la Evul Mediu pentru curajul de a aboli distincțiile de arte și meșteșuguri, așa cum făceau deja Arp și Taeuber”³⁷. Din punct de vedere politic, comunismul reflecta idealuri la modă pentru „o nebunie frumoasă”³⁸, după spusele lui Hausmann³⁹, în timp ce în plan social, valorile egalității în materie de diferențe de gen trebuiau restaurate, făcând mai mult spațiu pentru afirmarea femeii prin „deconstruirea simultană a masculinității”⁴⁰. Dada germană a rămas empatică față de regimul anarhic și comunist; grupul francez a ales o cale destul de diferită: a început să alimenteze mișcarea suprarealistă, care va înfățișa mai corect astfel de accese comuniste. Dintr-un anumit punct de vedere, Dada franceză a rămas „curată”, neautentică în plan comunist. Automatismul psihic al lui Breton a trezit dorințele revoluționare inconștiente ale societăților moderne și le-a investit în lupta anarhistă pentru eliberarea individului, aducând o rădăcină dadaistă programului său suprarealist.

³⁵ A se consulta Hélène Delacour, Bernard Leca, “The Decline and Fall of the Paris Salon: a Study of the Deinstitutionalization Process of a Field Configuring Event in the Cultural Activities”, *M@n@gement*, Vol. 14, No. 1, 2011, pp. 436–466.

³⁶ David Hopkins, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 139.

³⁷ *Ibidem*, p. 139.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Raoul Hausmann, „Dada in Europe”, trad. Jean Boase-Beier, *The Dada Reader: A Critical Anthology* (ed.) Dawn Ades, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

⁴⁰ Hopkins, *op. cit.*, p. 128.

Cultura sa proletară s-a „organizat instituțional” în cadrul *Biroului de Cercetări Suprarealiste* și a început să se angajeze politic abia ulterior, asumându-și mai întâi caracterul revoluționar, pentru ca mai târziu să se angajeze în revoluții proletare, treptat experimentând afinități troțkiste, prin elaborarea de manifeste⁴¹ consemnate de Breton și Troțki; a existat, așadar, incipient, un partizanat față de extrema stângă, prin sprijinirea Partidului Comunist Francez pentru a substitui viziunile imperialiste asupra războiului cu perspective civile; alternând cu tendințele anticoloniale descrise de așa-numitele deschideri către „suprarealismul negru”.

Odată dezvoltată „Afacerea Aragon”, Hopkins observă că tendințele originale suprarealiste au fost înlocuite de experiențe artistice și culturale propagandiste, care erau departe de gustul suprarealist. Suprarealismul s-a împărțit între un grup conservator, care i-a susținut pe Dali și Breton în fața atacurilor comuniste, și o direcție aragoniană care s-a angajat comunismului internațional și a transformat cultura proletară în „realism socialist”. Pe scurt, Suprarealismul a devenit, în ultimii săi ani, plasat într-o „poziție anormală, fiind virulent antifascist, dar suspicios față de înclinațiile naționaliste de stânga”⁴². Din punct de vedere psihologic și psihanalitic, Suprarealismul s-a încheiat ca o mișcare culturală frustra(n)tă – ceea ce este ironic pentru constituția sa inițială. Perspectivele asupra vieții și politicii care s-au născut automat din rutina obișnuită au fost determinate de tendințele totalitare crescute vertiginos de stalinism și fascism; manifestul din 1938, „Spre o artă revoluționară liberă” – în mod interesant refuzat a fi semnat și de către Diego Rivera –, a reprezentat o încercare de rezistență pe care Suprarealismul a creat-o integrând în cadrul său ideologic „o doctrină a inviolabilității artistice în slujba marxismului: Independența artei – pentru revoluție. Revoluția – pentru independența artei”⁴³. Suprarealismul a devenit o ideologie culturală falimentară și a dispărut, după cum a observat Tzara, din inima revoluționarilor. Ecourile acestui colaps i-au afectat pe situaționiștii francezi de mai târziu, care considerau praxisul social al vieții cotidiene un instrument de includere a elementelor suprarealiste precum dorințele inconștiente, visele, accente culturale anarhice și așa-numita negociere a spațiului urban în nucleul revoluției. De fapt, Situaționismul poate fi considerat o paradigmă estetică care explică, prin aceste reacții care vizează reînnoirea ingredientelor suprarealiste, de ce Suprarealismul a eșuat sau, cu alte cuvinte, cum a devenit invalidat cultural și politic.

Spre deosebire de manifestele oferite de alte avangarde, „Primul Manifest suprarealist” al lui Breton a fost profund implicat într-o chestiune de legitimare a principiilor validității estetice prin care agenda culturală și politică a Suprarealismului ar fi fost dezvoltată, recunoscută și implementată. Breton discută în mod explicit „validitatea” nebuniei, elogiind puterea imaginației de a prescrie experiențe plăcute și concrete ale vieții umane. Mai mult decât atât, adoptarea deliberată a

⁴¹ Mă refer cu precădere la manifestul publicat în 1938, „pentru o artă revoluționară liberă”.

⁴² Hopkins, *op. cit.*, pp. 144–145.

⁴³ *Ibidem*, p. 143.

„Suprarealismului” ca nume propriu pentru această avangardă este explicată de Breton ca un omagiu adus lui Apollinaire și altor prospectori suprarealiști, precum de Nerval și Carlyle, pentru care Suprarealismul va ajunge îndeaproape la baza unei viziuni „supra-naturaliste”⁴⁴; Suprarealismul dă „o idee teoretică validă despre el”⁴⁵, prescriind „o conștiință poetică a obiectelor”⁴⁶ unei experiențe „suprareale” a timpului. Breton a înțeles că trebuie să existe „forme de limbaj suprarealist” angajate care să fie „nerestricționate”, „să devină valabile pentru totdeauna”⁴⁷, adaptabile la toate circumstanțele vieții, atât lucide, cât și iluzorii. În special problema validității estetice este, cel puțin pentru Breton, o chestiune de prioritate temporală și culturală în fața anchetelor politice și artistice.

„Metodele suprarealiste ar cere, în plus, să fie auzite.”⁴⁸ Valabilitatea estetică a devenit operabilă de suprarealiști ca o chestiune de legitimare a „imaginației”, „prețioasă facultate freudiană”⁴⁹, ridicând o nouă „conștientizare” cu privire la mijloacele artistice. Cumva, suprarealiștii recunosc că reprezentările artistice devin expresii ale credințelor și principiilor estetice.

În abordarea lipsei de disciplină și puritate în care aceste eforturi elementare s-au prăbușit într-o oarecare măsură, intenționez să subliniez pe deplin ceea ce, în prezent, este contaminat prin ceea ce trece, prin mult prea multe lucrări, ca expresie valabilă a suprarealismului.⁵⁰

Această preocupare delicată pentru validitatea estetică, mărturisită clar de situaționiștii timpurii, a devenit mistificată de situaționiștii târzii, în manifestările lor ulterioare. Dacă inițial, letrismul și Internaționala Situaționistă, conduse de Debord, au recunoscut caracterul dublu al Dada și al Suprarealismului de a suprima arta pentru a afirma viața, prin aceasta inspirându-și propria luptă și directivă spectaculoasă, situaționiștii târzii au respins avangardele pentru structura lor, acuzând un reflex capricios al impunerii unor criterii specifice și ideologizate pentru constituirea paradigmatelor estetice. În opinia mea, înainte de a proclama Situaționismul drept una dintre cele mai puternice și politizate avangarde ale secolului XX, emblematică pentru întorsăturile sale anarhice, ar trebui să revizuim cu atenție un manifest situaționist mai puțin popular, „Avangarda este indezirabilă”, scris de un grup de partizani dintre care Sturm, Fischer și Zimmer erau mai vocali pentru societatea modernă din 1961. Ei susțin că nevoile culturale ale societății lor contemporane pot fi îndeplinite printr-o „pseudo-avangardă”, întrucât nicio formă estetică nu a reușit

⁴⁴ André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trad. Richard Seaver, Helen R. Lane, Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1972, p. 25.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 164.

să ofere un praxis durabil de transformare a vieții și a societății într-o simultaneitate naturală. Redăm aici două puncte din manifest care exprimă mai pronunțat acest aspect:

3. Resturile estetice ale avangardei (fotografii, film, poezie etc.) au devenit atât dezirabile, cât și ineficiente. Ceea ce este de nedorit este reorganizarea completă a condițiilor de viață, astfel încât baza societății să fie modificată.

11. Avangarda de ieri este o pălărie veche. Problema cu stânga artistică, politică, de astăzi, este una a adevărului: Un adevăr trăiește doar până la zece ani (Ibsen)⁵¹.

Din punct de vedere structural, avangardele se confruntă cu moartea, în termeni situaționiști. Sunt copleșite de o retorică revoluționară care a fost capabilă să angajeze noutatea în societatea modernă, dar nu a reușit să o transforme în sensul unei categorii culturale revoluționare. Într-o scrisoare pe care Debord a trimis-o în 1963 către Robert Estivals, avangardele par a fi revizuite atât ca „interpretări limitate, cât și generalizate”. Debord observă că, dacă în sens restrâns avangardele prescriu activități care antrenează schimbări în fiecare sector cultural al vieții noastre publice, în general, ele trebuiau să ofere o construcție critică care să adune toate aceste realități sociale într-un tot coerent și sistematic. Debord tinde să recreeze structura avangardelor genealogic, distingând un val „cultural”, care a aparținut secolului al XIX-lea și s-a dezvoltat „în paralel cu existența avangardelor politice”, de un al doilea val, care a solidarizat aceste procese duble într-un mod unic de formare „artistică unică” a avangardelor, pentru care „astăzi suntem în punctul în care avangarda culturală nu se poate defini decât prin alăturarea (și astfel suprimând ca atare) avangardei politice reale”⁵².

În acest fel, istoria avangardelor a început cu „formula avangardei însăși”, care nu a făcut nicio concesie față de convenționalismul, tradiția și ordinele canonice ale culturii. Ele rezistă ca manifestări „valide” pentru că „realizarea” lor învinge mistificările ideologice, concentrându-se pe „operele” originale. Această obsesie pentru obiectualitate, fie orchestrată și prin aceasta descurajată, așa cum s-a întâmplat în cazul operelor de artă capitaliste supuse logicii burgheze, fie eliberate și reînnoite, în sens situaționist, arată că avangardele vor eșua la nesfârșit într-o „criză finală”, care determină „dispariția” lor: pentru că, de fiecare dată, noi avangarde se vor ridica din denunțarea „inflației organizate a falselor noutăți ale

⁵¹ Grupul Spur (Sturm, Prem, Fischer, Kunzelmann, Zimmer), secțiunea scandinavă (Larsson, Jorn, Nash, Lindell) și cea belgiană (Wyckaert), “The Avant-Garde is Undesirable!”, ianuarie 1931, extras publicat în *Internationale Situationniste* #6 (August 1961), p. 39. Trad. *NOT BORED!* (Iunie 2005 din versiunea franceză publicată în *Archives Situationnistes: Volume 1: Documents traduits 1958–1970*). Disponibil online <<http://www.notbored.org/spur-manifesto.html>>, ultima dată accesat la 28 iunie 2018.

⁵² Guy Debord, “Letter for For Estivals, in response to his book, *The Parisian Cultural Avant-Garde since 1945*”, 15 March 1963, în Guy Debord, *Correspondence*, Vol. 2, 1960–1964, May 2005, disponibil online la <<http://www.notbored.org/debord-15March1963.html>>, ultima dată accesat la 27 iunie 2018.

avangardelor trecute”⁵³ și, în această mișcare dialectică, vom renunța la autenticitatea și originalitatea vremurilor noastre. Al doilea val este reprezentat de adevăratele avangarde, precum Situaționismul, care înțelege că avem nevoie de mai mult decât suprimarea dominației și a autorității – fie economice, fie politice – asupra expresiei artistice. A crea condiții istorice pentru o creație eliberată înseamnă a spori avangardele cu un capital de creare a unei realități pentru schimbări care nu se nasc din manipulări sociologice ale politiciii „bunului gust”, lucru pe care, potrivit lui Debord, doar Situaționismul a reușit să-l evite.

Așadar, ne confruntăm cu diferite proiecții asupra validității estetice, uneori explicite, cum a fost cazul Suprarealismului, altele implicite, așa cum am văzut în ceea ce privește Futurismul, Dada sau chiar Situaționismul. Contingența istorică dintre artă și politică la acest nivel reflectă faptul că paradigmele estetice din spatele fiecărei avangarde au fost schimbate în cadrul unor comunități sau societăți specifice, care au impus mecanisme diferite pentru aceste deturnări în funcție de reflexele lor autocratice sau democratice. Întrebarea principală este în ce măsură „relația dintre ordinele politice și stilurile de artă nu este infinit variabilă”⁵⁴?

Din punct de vedere structural sau, în cuvintele lui Kavolis, în ceea ce privește „modelele generalizate de preferință selectivă care pot fi deslușite”⁵⁵, putem diferenția între stilurile de artă democratice și cele autocratice, validate în cadrul unei paradigme estetice. În ceea ce privește expresiile democratice ale stilurilor artistice, taxonomia lui Thomas Munro este destul de relevantă și cumva completă: el leagă realismul, informalismul, iluzionismul, subiectivitatea de o preferință pentru culoare față de linie, naturalism și impresionism, pentru care „pare posibilă ipoteza că, în general, sistemele democratice tind să favorizeze stilurile de artă caracterizate prin spontaneitate informală și lipsa de tendințe spre glorificarea subiectului”⁵⁶. Reflexele politice autocratice se traduc în limbajul artistic formal al regimurilor de vizibilitate angajate sub lupa totalitarismului ca „stilizare geometrică”, „convenționalizare rigidă”, „simbolism stereotip”, „monumentalitate”, „frontalitate”⁵⁷, deci expresii rigide. Tradițiile despotice cultivă, însă, pentru a-și dezvălui viziunile absolutiste, arta clasică și barocă, marcate de opulență, stilizare mai profundă sau, după spusele lui Spencer, figuri elaborate⁵⁸. Urmând observațiile lui Read și Hauser, Kavolis concluzionează că, din punct de vedere axiomatic, putem accepta teza potrivit căreia „sistemele autocratice favorizează stilurile de artă caracterizate prin rigiditate formală și tendințe spre glorificarea unor tipuri de subiecte variabile (transculturale), alături de monumentalism ca aspect al glorificării”⁵⁹.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Vytautas Kavolis, “Political Determinants of Artistic Style”, *Social Research* 32, (2), 1965, p. 180.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 180–181.

⁵⁸ A se vedea Thomas Munro, “Evolution and Progress in the Arts: A Reappraisal of Herbert Spencer’s Theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1960, 18 (3):294–315, p. 306.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 182.

Correspondența dintre valorile politice ale unei națiuni și standardele artistice ale unui regim vizual de reprezentare este evidentă, dar nu funcționează univoc. Legarea creativității artistice de structurile politice nu a fost întotdeauna o tranziție implicită și, în plus, nu a fost niciodată o relație cu consecințe abolibile sau posibil de ocolit. Valorile culturale care constituie un model paideic pentru o anumită comunitate afectează reprezentările artistice așteptate de un regim politic: sovieticul autocratic s-a bucurat de o spontaneitate mai mare în artă, așa cum Italia fascistă a devenit mai deschisă la reprezentările democratice și tendințele artei contemporane. Prin urmare, valorile culturale au „primatul asupra factorilor politici ca determinanți ai stilului artistic”⁶⁰, așa cum a susținut Kavolis. În acest argument sunt implicate în egală măsură criteriile antropologice și sociologice care relevă perspective autocratice și democratice ale stilurilor artistice aderente orientărilor politice: se consideră că regimurile autoritare sunt mai convenabile zonelor rurale pentru care simplitatea, omogenitatea și reprezentările geometrice funcționează în termeni de artă țărănească, în timp ce expresionismul și realitatea abstractă sunt patronate de arta feudală.

Populațiile urbane sunt probabil atașate de reflexe politice liberale care cultivă naturalismul, în mare parte rezultat din combinarea culorilor îndrăznețe⁶¹. Dar lumea artei contemporane nu poate fi evaluată prin orientări relevante din punct de vedere politic, atâta timp cât concepem stilul ca expresie a unei alegeri individuale determinate de alegerea rațională și estetică a artiștilor, și nu de o preocupare politică universală care ghidează judecățile de gust și afectele din interior într-o anumită societate. Kavolis atrage atenția asupra faptului că, dacă angajăm o perspectivă istorică asupra relației reflexive dintre sistemele și stilurile politice, putem observa că „într-o oarecare măsură, un anumit stil în artă este o imagine proiectată subconștient unei ordini politice”⁶², dar că „nu poate exista nicio garanție, mai ales în vremuri de schimbare rapidă, că o anumită ordine politică va genera sau atrage stiluri de artă care sunt congruente din punct de vedere psihologic cu modul său de funcționare”⁶³.

4. CONCLUZII

Prin urmare, putem concluziona că arta stabilizează practicile politice sau induce crize în cadrul unui regim politic prin intensificarea sau neutralizarea conflictelor, tensiunilor axiologice sau acțiunilor de orientare socială. Prin aceasta, o teorie politică a validității estetice transpune ca fiind un discurs normativ care consideră practicile artistice corespunzătoare credințelor, principiilor și valorilor estetice, capabile fie să normalizeze stabilitatea unui regim politic, fie să inducă crizele sale interioare, sub premisa că contingența istorică dintre artă și politică variază de la forme democratice la forme de cultură autocratice. Factorul politic

⁶⁰ *Ibidem*, p. 183.

⁶¹ *Ibidem*, p. 185.

⁶² *Ibidem*, p. 190.

⁶³ *Ibidem*, p. 191.

impactează conceptul de validitate estetică în sensul că implică forme de reprezentare fie propagandistice, fie contra-culturale și, prin aceasta, incomensurabilitatea dintre un stil artistic și altul este determinată politic. Din punct de vedere estetic, paradigmele se schimbă, sunt mutual comprehensibile, dar pot coexista, dat fiind faptul că istoria esteticii și a artei se comportă noncumulativ, spre deosebire de istoria științei. Cu alte cuvinte, doar orientările politice fac loc unui gradient de incomensurabilitate kuhniană între stiluri care modelează istoria artei ca element corespondent paradigmatelor implicate în istoria artei.

BIBLIOGRAFIE

- Anderson, Perry, *In the Tracks of Historical Materialism*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Balla, G.; Depero, F.; Dottori, G.; Marinetti, F.T.; Prampolini, E.; Somenzi, M.; Tato, "Manifesto of Aeropainting", *Futurism, An Anthology*, (eds.) L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, New Haven & London, Yale University Press, 1929, pp. 282–86.
- Berghaus, Günter, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, Oxford, Providence, Berghahn Books, 1996.
- Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Penguin Books, 1988.
- Boccioni, U., "The Technical Manifesto of Futurist Sculpture", 1910, disponibil online, <<https://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html>>, ultima dată accesat la 26 iunie 2018.
- Boccioni, U; Carrà, C.; Russolo, L.; Balla, G; Severini, G., "Manifesto of the Futurist Painters", *Futurism: An Anthology*, (eds.) L. Rainey, Ch. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, 2009, pp. 62–64.
- Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, trad. Richard Seaver, Helen R. Lane, Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1972.
- Debord, Guy, "Letter for For Estivals, in response to his book, *The Parisian Cultural Avant-Garde since 1945*", 15 March 1963, în Guy Debord, *Correspondence, Vol 2, 1960–1964*, May 2005, disponibil online la <<http://www.notbored.org/debord-15March1963.html>>, ultima dată accesat la 27 iunie 2018.
- Delacour, Hélène; Leca, Bernard, "The Decline and Fall of the Paris Salon: a Study of the Deinstitutionalization Process of a Field Configuring Event in the Cultural Activities", *M@n@gement*, Vol. 14, No. 1, 2011, pp. 436–466.
- Erjavec, Aleš, "Art and Aesthetics: Three Recent Perspectives", *SAJ*, Vol 4, No 2, 2012, pp. 142–159.
- Erjavec, Aleš, "Revolutions and Avant-Gardes", *Filozofski vestnik*, Letnik XXXVII, Številka, 2016, pp. 179–199.
- Erjavec, Aleš, *Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Gardes Movements*, Durham, London, Duke University Press, 2015.
- Geis, Terri, "Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic", *Miranda*, No. 14, 2017, disponibil online la <<http://journals.openedition.org/miranda/9847>>, ultima dată accesat la 28 iunie 2018.
- Hafner, E.M., "The New Reality in Art and Science", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on Cultural Innovation (Oct., 1969), pp. 385–397.
- Hausmann, Raoul, "Dada in Europe," trad. Jean Boase-Beier, *The Dada Reader: A Critical Anthology*, (ed.) Dawn Ades, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Herzfelde, Wieland & Doherty, Brigid, "Introduction to the First International Dada Fair", *October*, The MIT Press, Vol. 105, 2003, pp. 93–104.
- Hopkins, David, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

- Ialongo, Ernest, "Filippo Tommaso Marinetti: The Futurist as Fascist, 1929–37", *Journal of Modern Italian Studies*, 18:4, 2013, pp. 393–418.
- Kavolis, Vytautas, "Political Determinants of Artistic Style", *Social Research* 32, (2), 1965, pp. 180–92.
- Kouvelakis, Statis, *Philosophy and Revolution*, Verso Books, 2018.
- Kubler, George, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Heaven, London, Yale University Press, 1962.
- Kuhn, Thomas S., "Comment on the Relations of Science and Art", *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Traditions and Change*, Chicago, The University of Chicago Press, 1969/1977, pp. 340–351.
- Kuhn, Thomas S., "The Road Since Structure", *The Road since Structure*, James Conant & John Haugeland (eds.), Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 90–104.
- Kuhn, Thomas S., "The Relations Between History and History of Science", *Daedalus* 100, no. 2, 1971, pp. 271–304.
- Kuhn, Thomas S., „Comentariu asupra relației dintre știință și artă”, *Tensiunea esențială*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, pp. 381–394.
- Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Humanitas, 2008.
- Marinetti, F.T., "The Futurist Manifesto", *Critical Writings: New Edition*, trad. D. Thompson, ed. by G. Berghaus, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006, pp. 11–19.
- Munro, Thomas, "Art and Scientific Technology", *Philosophy and Phenomenological Research* 19 (3), 1958, pp. 399–401.
- Munro, Thomas, "Do the Arts Progress?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (2), 1955, pp. 175–190.
- Munro, Thomas, "Evolution and Progress in the Arts: A Reappraisal of Herbert Spencer's Theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18 (3), 1960, pp. 294–315.
- Munro, Thomas, "The Verification of Standards of Value", *Journal of Philosophy* 19 (11), 1922, pp. 294–301.
- Munro, Thomas, *Scientific Method in Aesthetics*, New York, W.W. Norton & Company, 1928.
- Rainey, Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura, *Futurism. An Anthology*, Yale University Press, 2009.
- Șerban, O., *After Thomas Kuhn. The Structure of Aesthetic Revolutions*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2022.
- The Spur Group (Sturm, Prem, Fischer, Kunzelmann, Zimmer), the Scandinavian section (Larsson, Jorn, Nash, Lindell) & the Belgian section (Wyckaert) (1961). "The Avant-Garde is Undesirable!", January 1931, Extract published in *Internationale Situationniste* #6 (August), p. 39. Translated by *NOT BORED!* (June 2005 from the French version published in *Archives Situationnistes: Volume 1: Documents traduits 1958–1970*). Disponibil online <<http://www.notbored.org/spur-manifesto.html>>, ultima dată accesat la 28 iunie 2018.
- Tzara, Tristan, "The Dada Manifesto", *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell, Cambridge/Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.
- Tzara, Tristan, *Dada Manifesto*, 1918, publicat la 23 martie, disponibil la <http://www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#.WzT-09UzblU>, ultima dată accesat la 28 iunie 2018.

Arhive online

1. The Futurist Archive, disponibilă online la <<https://www.unknown.nu/futurism/>>, ultima dată accesat la 7 iulie 2018.
2. The International Dada Archive, disponibilă online la <<https://www.lib.uiowa.edu/dada/>>, ultima dată accesată la 7 iulie 2018.
3. The Marxist Internet Archive, disponibilă online la <<https://www.marxists.org/>>, ultima dată accesată la 7 iulie 2018.
4. The Situationist International Archive, disponibilă online la <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/situ.html>>, ultima dată accesată la 7 iulie 2018.