

CONCEPTUL DE STIL LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA: EXPLOZIE ȘI CRIZĂ

ERWIN KESSLER

Institutul de Filosofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru” al Academiei Române

Abstract. *The Concept of Style at the Beginning of the 20th century: explosion and crisis* is an overview of a series of transformations of the concept of style during the transition of the modernist art towards the avant-garde. Starting from the positive sense given to the concept of style throughout the second half of the 19th century, especially in the space of the German theory and philosophy of art (from Gottfried Semper to Alois Riegl), the research identifies the main triggers of the sceptical and even critical understanding of the functionality of the concept of style in both the artistic production, its aesthetic reception and the more specialized interpretation. The research starts from pointing out the unprecedented and wilful proliferation of artistic styles during the last decades of the 19th century and at the beginning of the 20th century, when many artistic trends appeared explicitly with the aspiration of introducing a „new style”. The intentional targeting of the style as an engine of artistic innovation was rapidly echoed in the aesthetics and the art theory of the time, that frequently replaced the concept of art (which appeared as dated) with the concept of art, such as in the cases of Wilhelm Worringer or Paul Signac. Based upon the understanding given by Stephen Toulmin to the typical, modernist myth of rationality, the powerful influence of the concept of style is framed as the outcome of the processes of pretended rationalization of the artistic production – consciously producing styles (and reflecting, with the artistic production, upon the very theoretical reflexion that made it possible) was assimilated with enhancing rationality in art. The assumed production of successive styles was also a vested way of accepting their historical status, their temporary and transient condition, but also their consumption-oriented ideology. This trend is presented through the examples of Jugendstil and early, German Expressionism of the group *Die Brücke*. The research uncovers a further theoretical (and even moral) dissatisfaction of some theorists faced with the pressing influence of style (and its collateral offspring, the stylization) onto the art and aesthetics of the time. From Georg Simmel to Maurice Denis, such theoretical standpoints are viewed as a pre-condition of the Futurist outburst of the avant-garde, and especially of its condemnation of everything related to style and stylization in art, followed by the series of conceptual cataclisms that completely changed the way artistic production and creativity were conceived – and are conceived, even today.

Keywords: rationality, style, modernism, myth, historicity, diversity.

INTRODUCERE

Pe fundalul unei proliferări fără precedent (în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea) a noțiunii de stil în abordările teoretice majore asupra artei întreprinse îndeosebi în spațiul cultural de limbă germană, se produce o superpozitivare metodologică a noțiunii de stil. Practic, noțiunea de stil este asimilată cu (și suprapusă peste) conceptul generic de artă, pe care îl și înlocuiește frecvent – stilul ca noțiune determinantă fiind extins, precum la Gottfried Semper sau Alois

Riegl, din cele mai vechi timpuri până la modernitate, ca un fel de universală „voință de stil”. Pe acest fundal de pozitivare terminologică și metodologică, Georg Simmel este primul teoretician care avansează o critică a stilului și se plasează pe o poziție nu doar sceptică asupra acestuia, ci pe una fundamental negativă, de-legitimizatoare.

Cel mai mare contrast poate fi constatat între super-pozitivarea noțiunii de stil în opera crucială și extrem de influentă a lui Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, și șarja negativistă la adresa stilului din opera la fel de importantă (dar mai puțin influentă în epocă) a lui Simmel, *Das Problem des Stiles*. Simptomatic, ambele opere datează din anul 1908. Dacă la Worringer este vorba despre primul său volum, fiind chiar publicarea tezei de doctorat, la Simmel este una dintre numeroasele sale opere de filozofie a culturii și de sociologie. Semnificativ, ambele opere apar după veritabila insurecție pe care o lansase în spațiul vizual german gruparea expresionistă berlineză *Die Brücke* (inițial coagulată și dezvoltată la Dresda, până în 1911), a cărei primă expoziție, însoțită de manifestul aferent, tipărit ca xilogravură (semn remarcabil al continuității stilistice cu tradiția culturală și artistică a gravurii germane, cu începuturile medievale ale xilogravurii) avusese loc în 1906. Faptul că *Die Brücke* conturase de timpuriu și profesia în acei ani un stil artistic foarte clar decupat formal și iconografic, o inovație stilistică (vizuală, cromatică, formală, iconografică, ideologică) patentă, nu se poate să fi scăpat celor doi filozofi germani. Reacțiile lor, chiar dacă se plasează la extreme opuse, vizează exact esența teoretică (și mai puțin determinațiile specific vizuale) ale inovației aduse de primul val expresionist german, respectiv nașterea unui stil, geneza asumată, dorită, chiar provocată (și provocatoare) a unei paradigme artistice pe care cei doi analiști ai fenomenului vizual au putut să o urmărească și să o analizeze pe viu, pe măsură ce aceasta se dezvoltă și afirmă, printr-un proces care, la prima vedere, diversifică oferta stilistică a vremii.

În paginile următoare vor fi conturate și trecute în revistă principalele direcții de cercetare care vizează reperele-cheie istorice și teoretice ale problemelor ridicate de stil și diversitate. Va fi trecut în revistă contextul și parcursul procesului prin care platforma teoretică generică pe care o constituise noțiunea de stil în deceniile anterioare este pusă în discuție de explozia avangardei (europene și apoi internaționale) în primele decenii ale secolului al XX-lea, a unei pleiade de stiluri noi, care fac ca noțiunea (dar mai ales practica) diversității să se impună în domeniul stilului, care aspira, tacit, la unitate, la impunerea cât mai largă a unei paradigme, a unui bloc artistic acoperitor geografic și estetic. Tensiunea irezolvabilă dintre proliferarea stilurilor și aspirația hegemonică a fiecărui stil a conturat o dialectică aparte și o dinamică uneori paradoxală a practicii și a teoriei estetice din prima jumătate a secolului al XX-lea. Apariția, în preajma celui de-al doilea război mondial, a unei teorii noi, care punea laolaltă și stilul, și diversitatea, într-un singur compus ideatic, respectiv teoria *diversității stilistice*, reprezintă un moment-cheie prin care paradoxul și tensiunea dintre stil și diversitate erau aparent stinse și aduse laolaltă, pentru o concluzie care (așa cum se va vedea) depășea de fapt cadrele esteticului și trecea către morală, conștiință și, în ultimă instanță, către politică, chiar către geo-politică (în momentul în care noțiunea de diversitate stilistică este instrumentată în competiția

culturală dintre regimurile democratice și cele autoritariste, în preajma, pe parcursul, dar mai ales după cel de-al doilea război mondial, îndeosebi în perioada războiului rece). Cercetarea este purtată nu doar la nivelul dezvoltării artei secolului al XX-lea, ci și la nivelul exploziei teoriei estetice asociate acesteia, nu doar în secolul al XX-lea, ci și în secolul al XXI-lea, când modernismul și avangarda continuă să reprezinte, fără răgaz – și extrem de simptomatic pentru cultura și mentalul colectiv global actual – materia primă (și adesea piatra de poticnire) a reflecțiilor și exegezelor din domeniul esteticii.

1. CRIZA CONCEPTUALĂ A STILULUI

Iruperea pe scena culturală a vremii a unei noi paradigme artistice clar decupată vizual și ideologic, prin expoziții ale unei grupări artistice care producea opere voite și vizibile înrudite stilistic, bazate pe un argument ideologic – manifestul din 1906 (general împărțit de membrii grupării, dar și de susținătorii acesteia, printre ei fiind faimosul eseist, publicist și activist politic, Herwarth Walden, editorul extrem de influent al revistei *Der Sturm*), a creat condițiile propice abordărilor teoretice contrastante ale lui Simmel și Worringer, chiar dacă nici unul nici altul nu fac referire explicită la lucrările grupului expresionist. Manifestul expresionist din 1906 este practic un lung enunț xilografat – în cea mai mare parte autorul enunțului a fost și cel care l-a gravat, Ernst Ludwig Kirchner, figura de proară a grupului nu doar la nivelul discursului teoretic, ci mai ales la nivelul producției artistice. Deloc surprinzător în contextul viziunii culturale organiciste și optimiste cognitive, caracteristică modernismului, manifestul expresionist, în ciuda dorinței de a marca o diferență față de tot eșafodajul cultural care îl precedă (dorință intrinsecă oricărui manifest), începe cu afirmarea continuității – „Cu încredere în evoluția continuă și într-o nouă generație de creatori și admiratori, noi chemăm împreună toată tinerimea. Și, ca tineri care poartă viitorul, noi căutăm să obținem libertate de mișcare și de viață în opoziție cu vechile puteri consacrate. Oricine redă în chip direct și autentic propriile impulsuri creatoare, este unul dintre ai noștri.”¹

„Încrederea în evoluție continuă” (*Glauben an Entwicklung*, în original) practic aneantizează intenția radicală a manifestului. Ea emite dintr-un început acea aspirație la plasarea noii grupări și a noului stil pe raftul consacrat al istoriei artei, devenită, din a doua jumătate a secolului, cel puțin în spațiul cultural german, o istorie a stilurilor succesive. Prin acest enunț, expresionismul se conturează ca fiind conștient de condiția sa de stil istoric, de condiția sa de adăos la panoplia stilurilor istorice. Este, prin chiar această afirmare a continuității, o auto-condamnare la istoricitate, la perimare chiar. Mai mult, insistența asupra noii generații căreia i se adresează noua grupare nu este un pas înainte, ci (deși pare paradoxal) unul înapoi, cel puțin la nivelul retoricii, căci adresarea către tineret, către noua generație era deja de mult timp un loc comun al insinuării istorice a stilurilor artistice în canonul occidental.

¹ Ernst Scheyer, *German Expressionist Prints, Drawings and Watercolors*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts”, volume 45, nos. 3–4, 1966, pp. 43–44.

Exemplul cel mai elocvent era chiar stilul precedent care dominase și încă domina lumea culturală austriacă și germană (pe urmele celei franceze, sub titulatura Art Nouveau), și care a alimentat profund expresionismul, intitulat chiar *Jugendstil*. Iar introducerea în ecuația noului, alături de artist (și odată cu el) a publicului de cunoscători și amatori de artă (*Der Geniessenden*, în original) demonstrează cu claritate vocația timpurie a expresionismului de a fi doar (încă) un stil pe piața bunurilor simbolice, încă un producător de bunuri de consum cultural pentru cei care și le permiteau.

Atașamentul față de paradigma burgheză și consumistă a artei moderne este decisiv, strident și oarecum dezarmant în cazul expresionismului, al cărui manifest este mai degrabă o cerere de a obține atenția și permisiunea lumii artei timpului de a se înscrie în protocoalele, așteptările și mai ales în statica culturală a societății burgheze, pe care o epata cu ambiția de a depăși ceea ce era reclamat drept vechi și de a accede spre ceea ce era proclamat drept nou. Numai că depășirea a ceea ce era reclamat drept vechi și accederea spre ceea ce era proclamat drept nou era, în sine, un standard de acțiune culturală, nicidecum o revoluție mentală. Grupul Wiener Sezession, cel care va promova *Jugendstil* la finele secolului al XIX-lea, a ales să-și întruchipeze manifestul în *Sezession Haus*, clădirea care și la ora actuală este fanionul mondial al acestui stil, și pe al cărei frontispiciu figurează enunțul-manifest al grupării – „*Der Zeit ihr Kunst – Der Kunst ihr Freiheit*” (Fiecărei epoci arta sa, fiecărei arte libertatea sa). Enunțul secesionist de la 1897, așezat pe clădirea *Sezession Haus* precum un slogan pe o pancartă la o demonstrație, făcea ecou în estetică, prin caracterul său concis și prin aerul său imperativ-revoluționar, tezelor marxiste din Critica programului de la Gotha (1875) – *Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen!*² (de la fiecare după capacități, fiecăruia după muncă). Semnificativ, Marx introduce și recomandă această formulă în mod voit și militant drept un slogan care trebuie să apară scris pe pancartele care să agite societatea burgheză – „*die Gesellschaft auf ihrer Fahnen schreiben.*”³

Chiar dacă enunțul secesionist avea o țintă strict estetică, aparent departe de spațiul acțiunii politice ca atare, în realitate secesionismul prelua și conținea nu doar tonul imperativ al sloganurilor comuniste, marxiste, ci manifesta deja o acută aspirație spre un anumit tip de egalitarism, bazat pe viziunea manufacturieră și totodată eliberatoare a unei ghilde artistice de tip sindical. Caracteristica productivistă a secesionismului este creația în ateliere – genul Wiener Werkstätte, pilotat din 1903 de pictorul și designerul Koloman Moser și de arhitectul Josef Hoffmann, care aspira spre „reformarea fiecărui aspect al vieții cotidiene prin excelență manufacturieră și design perfecționist.”⁴ Colectivismul în creație și egalitarismul producătorilor culturali/artizanalii se îmbinau în secesionism într-un mod paradoxal cu caracterul elitist al produselor, cu perfecționismul formal, cu funcționalismul și tehnologismul manifest, dar mai ales cu fuziunea (de scurtă durată istorică) a acestui tip de artă

² Karl Marx, *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei*, Herausgegeben von Karl Korsch, VIVA (Frankes Verlag), Berlin – Leipzig, 1922, p. 27.

³ Idem.

⁴ Heather Hess, *The Wiener Werkstätte and the Reform Impulse*, în Regina Lee Blaszczyk, editor, *Producing Fashion*, University of Philadelphia Press, Philadelphia 2008, p. 111.

„reformistă” cu utilitarismul și pragmatismul capitalist. Secesionismul aduce laolaltă stilul și industria, libertatea și consumismul și le împachetează sub funda unui stil care este de fapt un brand vizual reprodus cu perseverență de o comunitate artistică care nu mai este preocupată de originalitatea individuală riscantă, ci de progresul spre confort și bunăstare al unei elite artistice care se aliniază unei elite sociale pe care o epatează și o servește, printre altele, cu chiar forma cea mai domesticită (și perfectă formal) a emancipării estetice, printr-un stil artistic modernist, perfecționist, la suprafață reformist și totodată convențional, neproblematic, străin de revoltă. Aceasta este exact înțelesul (sau mai precis reprezentarea) asupra stilului ca noțiune retrogradă în accepțiunea lui Georg Simmel și exact acest sens dat stilului va alimenta grupările caracteristice modernismului artistic de la începutul secolului al XX-lea, precum expresionismul.

Producția de serie a obiectelor de artă, cu mijloace tehnice industriale și cu aspirații funcționaliste, dar dinamizată de operarea unui protocol stilistic consecvent estetizant și a unei platforme politice progresiste caracterizează deja modernitatea secesionistă și va marca profund viitoarea paradigmă avangardistă. Așa cum perora creatorul Bauhaus, Walter Gropius, încă din 1919, mișcarea avangardistă dorea: „Să creăm o gildă nouă de meșteșugari, fără diferențele de clasă care ridică bariere arogante între meșteri și artiști!”⁵ Proximitatea acestor teze față de secesionism este evidentă, dar este la fel de evidentă escaladarea spre egalitarism, în dauna libertății, clamate de către enunțul-slogan inscripționat pe Sezession Haus. Secesionismul se înscria într-un șir lung de calibrări și reglaje spre social-democrație și, treptat, spre comunism, ale lumii artistice progresiste europene. Alături de ideea de echilibru între epocă, artă și libertate, enunțul secesionist conține deja aceeași referire la timp și istoricitate, la ideea că fiecare perioadă istorică își găsește (sau își făurește) stilul propriu, aflat în continuitate (paradoxal, tocmai prin discontinuitate formală) cu evoluția stilistică permanentă, idee pe care o conținea și pe care de fapt se baza tacit și manifestul expresionist de la 1906.

Secesionismul introducea perfecțiunea formal-funcțională ca mijloc, confortul ca rezultat și libertatea ca ideal. Avangarda introduce ulterior provocarea ca mijloc, revolta ca rezultat și egalitatea ca ideal. Unei social-democrații temperate prin estetism îi urmează o radicalizare anarhistă, propulsată de comunismul care a proliferat în cercurile artistice după primul război mondial. Revenind la primul deceniu al secolului al XX-lea, realitatea efectiv artistică a fost că expresionismul, prin cei mai buni reprezentanți ai săi (printre ei remarcabil fiind chiar autorul manifestului, Ernst Ludwig Kirchner) chiar a adus un val de noutate, de autenticitate și de calitate artistică. Dar problema expresionismului, ca prim stil artistic care, cronologic vorbind, își propunea la 1906 să devină stilul secolului al XX-lea, nu rezida în calitatea operelor, ci în caracterul minor (chiar datat) al pretențiilor ideologice ale manifestului. Ambițiile ideologice ale expresionismului erau mai degrabă regresive ca mentalitate, în ciuda faptului că au condus la opere progresiste din punct de vedere formal și vizual.

⁵ Judith A. Barter, *Designing for Democracy: Modernism and Its Utopias*, Art Institute of Chicago Museum Studies, volume 27, no. 2, Chicago, 2001, p. 7.

Pentru Simmel, conectat la toate mișcările culturale ale timpului, la dinamica practicilor și mentalităților artistice (inclusiv a modei!), nu conținutul efectiv artistic al noului stil (expresionist, în cazul de față) erade interes. Simmel nu era interesat de calitățile aparte ale unui stil sau altul, de compararea cu stilurile anterioare, pentru a invoca superioritatea unui stil sau altul mai mult sau mai puțin „nou” asupra celor declarate (abuziv, cel mai frecvent) drept „vechi” sau învechite, reacționare, captive ale unor formule culturale retrograde (aspecte ce îi interesau și îi motivau în mod principal pe expresioniști). Pentru Simmel, apariția unui grup artistic ce profesa un stil consecvent, produs în mod asumt de către un colectiv artistic încheat, aducea în prim-plan cel mai grav aspect legat de stil, problema fundamentală a acestuia, care rezidă în faptul că stilul reflectă sau încorporează o generalitate, în condițiile în care opera de artă reflectă și încorporează o singularitate, iar aceasta face ca opera de artă să alunece spre categoria artei aplicate: „Din această temă generală – aceea că stilul este un principiu de generalitate care ori se amestecă cu principiul individualității, ori îl înlocuiește ori îl reprezintă – decurg toate trăsăturile stilului ca realitate psihică și artistică. Esența operei de artă aplicată este... utilitatea acesteia... împărtășită de mai mulți oameni. Esența unei opere de artă este însă unicitatea. O operă de artă și copia sa sînt cu totul diferite de un model și realizarea acestuia... Ceea ce este manufacturat fără a distinge de un model unic, este un simbol al faptului că toate aceste lucruri își au legea în afara lor însele. Fiecare astfel de obiect este doar exemplul întâmplător pentru ceva general, pe scurt sensul său formal este stilul și nu singularitatea cu care un psihic se exprimă potrivit unicității sale în mod precis într-un singur obiect.”⁶

Dacă pentru Simmel apariția unui stil nou este prilejul perfect pentru a deconstrui și a delegitima filozofic noțiunea de stil, pentru Worringer, apariția unui stil nou este prilejul pentru a prelungi, pentru a exalta și cimentă fixația stilistică a teoriei estetice germane, dominantă deja din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe care o deschide dinspre domeniul formalismului spre acela al psihologiei creației. Contrar lui Simmel, pentru Worringer noțiunea de stil era complet pozitivată, era un loc comun pentru eșafodajul său estetic (care era eșafodajul estetic al culturii teoretice germane a timpului), într-o măsură așa de mare încît conceptul de stil practic substituise pe acela de artă – încă din primele pagini ale volumului său poate fi constatată această tacită sau explicită substituție. Atunci când vorbește despre criteriile judecăților estetice asupra reproducerii organicului, el invocă „Conceptele noastre de stil și de frumusețe estetică...”⁷, fiind evident că noțiunea de stil în acest context pur și simplu a subminat și a înlocuit noțiunea de artă. Ceva mai departe, Worringer arată și modalitatea în care se produce această substituție, motivul fiind aducerea la zi a (la modernitatea terminologică a zilei, care făcea vizibilă o modificare a mentalităților) a discursului estetic: „Nici o psihologie a nevoii de artă – în termenii perspectivei moderne: a nevoii de stil – nu a fost încă scrisă.”⁸

⁶ Georg Simmel, *Das Problem des Stiles*, p. 65.

⁷ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, cu o introducere de Hilton Kramer, Elephant Paperbacks, Chicago, 1997 (prima ediție este din 1948), p. 10.

⁸ *Idem*, p. 13.

Introducerea noțiunii de nevoie de stil (sau mai degrabă de voință de stil, cu o manifestă tentă de extracție schopenhaueriană) de către Worringer era, foarte probabil rodul acelei generice (dar tacite) înclinații teoretice a vremii, prin care stilul devenise un sinonim (mai bun, mai modern) al conceptului de artă. Pentru Worringer, stilul este un bun terminologic comun indiscutabil, inatacabil, cu valoare euristică în construirea unei teorii estetice noi. Preferința sa explicită pentru noțiunea de stil în dauna aceleia de artă este justificată nu doar de preferința istoricilor, teoreticienilor și filozofilor artei (de la Semper la Riegl sau Worringer) pentru stil, ci și (poate chiar mai ales) de proliferarea stilistică efectivă din arta ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea. Atunci, spre deosebire de secolele și chiar de deceniile anterioare, producția de entități stilistice pe unitatea de timp crește exponențial. Dacă în secolul al XIX-lea se poate vorbi despre o alternanță clasicism-romantism, cu o precipitare spre realism și apoi impresionism în ultimele decenii, spre începutul secolului al XX-lea, într-un interval extrem de scurt pur și simplu explodează un întreg arsenal terminologic și formalist, stilistic – de la post-impresionism și neo-impresionism, pointilism, simbolism, divizionism, fauvism, nabism, secesionism (Art Nouveau, Jugendstil), la expresionism și cubism. Producția de stiluri noi devine o fixație aparte a lumii artistice occidentale, o căutare febrilă a noului, a interesantului, a neobișnuitului, a diferenței față de predecesori, chiar dacă, în unele cazuri (deloc rare) predecesorii erau colegii de generație sau chiar propria carieră, parcursă într-un ritm alert, cu o mișcare de tip brownian aproape – este cazul, printre alții, al lui Picasso, cu evoluția sa rapidă de la formulele din primii ani ai secolului al XX-lea – inițial realiste, apoi simboliste, cu tente expresioniste (perioada roz și perioada albastră, de la 1901 la 1906), urmate, brusc, de radicalizarea sa (și a celor din preajma sa, precum Braque) spre cubism (odată cu *Domnișoarele din Avignon*, din 1907), cel care va prefața avangarda.

Explozia și proliferarea terminologică prin inventarea noilor noțiuni stilistice semnalizează nu doar o stare de ebulițiune creativă, ci și o veritabilă criză nu doar a conceptului de artă, ci a instituției artei timpului, o criză pe care avangarda o va duce la paroxism nu peste mult timp. Worringer însă, confruntat cu dinamica profund realistă a primului expresionism german, construiește o teorie a psihologiei colective abisale în care stilul joacă un rol cheie într-o sui generis competiție evoluționară a istoriei artei – pentru Worringer stilul realist deschis empatiei este (ca și noțiunea de artă, pe care o substituie cu aceea de stil) mai puțin modern în comparație cu ceea ce el întrevide ca fiind modernitatea mai radicală și totodată mai arhaică, arhetipală, primară, aceea a abstracției, pe care o descoperă, ca aspirație, nu doar la culturile societăților primitive, ci și în cultura medievală europeană, pretutindeni descoperind acea aspirație spirituală care se manifestă în subtextul abstragerii sau alergiei formale la realismul tautologic, și care definește abstracția ca stil: „Stilul cel mai perfect în regularitatea lui, stilul abstracției duse la

extrem, cel mai strict în excluderea vieții, este izbitor la popoarele cu un nivel cultural primitiv. Trebuie să existe așadar o legătură cauzală între culturile primitive și puritatea abstractă superioară, a formelor regulate. Și enunțul care derivă poate fi acesta: cu cât umanitatea a reușit, prin cunoașterea ei spirituală, să intre într-o relație de încredere amicală cu aparența lumii exterioare, cu atât mai puternica a fost dinamica care a condus spre aspirația către cea mai înaltă frumusețe abstractă.”⁹

Foarte probabil în contracurent cu noul stil artistic în ultimă instanță realist (chiar dacă este vorba despre o realitate transfigurată emoțional) al grupării expresioniste *Die Brücke*, Wilhelm Worringer a pus bazele teoretice, prin publicarea timpurie a tezei sale de doctorat, a noii ideologii care va propulsa, după 1911, apariția celui de-al doilea val expresionist german, purtat de o altă grupare, *Der Blaue Reiter*. Aflată sub influența explicită a lui Worringer, gruparea muncheneză a făcut ceea ce gruparea berlineză s-a opus mereu să facă – a întreprins trecerea spre abstracționism, îndeosebi prin opera liderului informal al grupului, Wassily Kandinsky, unul dintre fondatorii abstracționismului. Kandinsky a preluat nu doar perspectiva formală, purist-abstractă, a lui Worringer, ci și planul spiritualist pe care îl anagaja aceasta. Și a întreprins această suprapunere nu doar în opera sa artistică, ci și în contribuțiile sale teoretice, precum *Despre spiritual în artă* (1911) sau *Punct, linie pe suprafață* (1926), care au stat la baza dezvoltării unor generații întregi de artiști abstracți, nu numai în preajma și după primul război mondial, ci și pe parcursul perioadei interbelice și chiar mult după cel de-al doilea război mondial, în epoca neo-avangardistă. Din această perspectivă, legat strict de istoria artei, Worringer a avut o contribuție timpurie și decisivă la apariția unei grupări artistice și a unui stil nou. Dar el a rămas astfel perfect închis în aprecierea convențională, consacrată, a noțiunii de stil, și în consolidarea perspectivei evolutive conformiste asupra istoriei artei, văzută de modernitate drept o succesiune previzibilă de stiluri, captive într-o definiție de fapt statică și auto-limitantă a instituției artei.

De aceea, în mod oarecum surprinzător, chiar dacă a fost un înaintemergător din punctul de vedere al istoriei artei, Worringer se vedește a fi un conservator la nivelul reflecției teoretice asupra arsenalului conceptual și asupra cadrului instituțional al artei. Iar acestea, ca și întreaga cultură occidentală a timpului, se aflau într-o criză acută, pe care avangarda o va face rapid vizibilă. Din acest punct de vedere, Georg Simmel, chiar dacă nu face istoriei artei nici un serviciu comparabil aceluia făcut de Worringer, este mult mai atent și mult mai profund în aprecierea veritabilelor probleme și crize ale teoriei artei, care mocneau chiar în perioada în care aparent arta înflorea în climatul terminologic tradițional sau re-calibrat modernist. Simmel este practic teoreticianul (chiar singurul!) care constată, la 1908, că noțiunea de stil, care părusese să relanseze teoria estetică încă din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, are o serie de deficiențe și de inadecvări pe care modernitatea nu le putea ascunde, aceasta intrând în criză instituțională.

⁹ *Idem*, p. 17.

2. STIL ȘI ISTORICITATE

Sucesiunea asumată a stilurilor, ca oglindă a istoricității voite a modernismului (extrasă din, dar diferită de perspectiva retroactivă –arheologică – asupra vechilor stiluri, deja perimate, care caracteriza discursul teoriei artei de tip Semper-Riegl) face manifestă vocația modernității de a produce „brand”-uri artistice în serie, pe de-o parte ca materializare a aspirației spre progres fără oprire, iar pe de altă parte ca inerentă și acerbă competiție (quasi-capitalistă) pentru piața de interese estetice și simbolice ale culturii occidentale. Convingerea că stilurile succesive derivă necesarmente unele din altele și că succesiunea lor ține de un veritabil darwinism (organicism) cultural trimite, în subsidiar, la o filozofie a istoriei. Acest fapt devine tot mai evident pe măsură ce apare și se dezvoltă un tip de viziune diagramatică a istoriei artei (chiar a aceluși timp), o viziune în care succesiunea se face „de la...” (numele unui stil mai vechi) „... la...” (numele unui stil mai nou, care este legitimat astfel prin proclamata derivare stilistică). Exemplară în acest sens este viziunea lui Paul Signac, din *De la Delacroix la neo-impressionism* (1899). Signac punctează un parcurs istoric care pare să pornească dinspre reperele compoziționale, formale și cromatice ale romantismului lui Delacroix și să meargă, inexorabil, rațional și inteligibil, spre neo-impressionismul lui Seurat și Signac, ca într-o demonstrație sau într-un experiment științific. Convingerea că fiecare generație de artiști adaugă ceva la un fel de cunoaștere și experiență generică, de breaslă (ca în biologie, chimie, fizică etc.), mereu progresivă era extrem de profundă – performanțele lui Delacroix apar drept condiții care pun bazele „progresului ce trebuia realizat de o altă generație: aceea a impresioniștilor.”¹⁰ Mai mult, viziunea istoricistă evocată și mai sus este formulată cu precizie de către Signac – „Totul este concomitent legat de și dezvoltat din epoca respectivă: ceea ce unii complică, ceilalți simplifică. Dacă impresioniștii au simplificat paleta, dacă au obținut culori mai intense și luminozitate, este grație investigațiilor maestrului romantic și confruntărilor sale cu o paletă complicată.”¹¹ Nu este de mirare că pentru Signac marea întreprindere impresionistă în artă este raționalistă, căci odată cu ei „apar pentru prima dată lucrări cu culori pure, separate și echilibrate, juxtapuse optic potrivit unei metode raționale.”¹² Divizionismul tipic neo-impressionist este dealtfel declarat peremptoriu drept „riguros... O metodă științifică și precisă...”¹³

Una dintre cele mai interesante încercări din spațiul francez al teoriei artei, de a combina această perspectivă raționalistă cu voluntarismul afectiv de sorginte germană, poate fi regăsită în textul despre Cezanne publicat de Maurice Denis în 1907, după moartea maestrului din Aix-la-Provence (1906). Demersul lui Maurice Denis îl propune pe Cezanne drept cel care s-a dedicat „efortului către o justă combinație între stil și sensibilitate.”¹⁴ Pentru Maurice Denis stilul, deja în 1907,

¹⁰ Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Editions de la Revue Blanche, Paris, 1899, p. 74.

¹¹ Idem, p. 75.

¹² Idem, p. 89.

¹³ Idem, p. 92.

¹⁴ Maurice Denis, *Cezanne* (initial publicat în Occident, Paris 1907), tradus de Roger Fry, în Burlington Magazine, XVI, Londra, 1910, p. 276.

este „imitarea vechilor maeștri, disciplina pe care Cezanne o căuta în operele timpurii”.¹⁵ Stilul este un dat generic, un criteriu de calitate extras din opera marilor maeștri de altădată, o disciplină datată istoricește și care poate fi copiată ca atare. Nu este o propunere nouă, nu este un resort pentru noutate, așa cum dorea, exact în aceeași perioadă, expresionismul german. Ca să fie clar asupra felului (negativ, ca la Simmel, dar nu la fel de consecvent teoretic ca acesta) în care noțiunea de stil era utilizată, Maurice Denis precizează că în cazul lui Cezanne nu este vorba despre „impunerea stilului asupra unei schițe, așa cum făcea Puvis de Chavannes.”¹⁶

Pentru Maurice Denis deja, stilul era asimilat stilizării, respectiv copierea și suprapunerea unor mărci exterioare ale unui stil istoric peste o producție artistică a timpului său. Stilul este, din această perspectivă, avansată cu exact un an înaintea publicării studiului despre stil al lui Simmel, tocmai reversul originalității (ca la Simmel!), căci, folosind pentru contrast tot conceptul de genialitate folosit de Simmel, Maurice Denis consideră că Cezanne, respectiv „conformația lui spirituală, geniul lui, nu l-au lăsat să profite direct de vechii maeștri...”¹⁷ Dar tot Maurice Denis, prin recursul pe care îl face la un citat despre Cezanne atribuit lui Paul Serusier, proclamă că Cezanne este „pictorul pur. Stilul său este stil pur, poezia sa este poezia pictorului.”¹⁸ În acest punct, Maurice Denis reabilitează (cu vocea altcuiva) stilul ca anti-stilizare, stilul ca paradigmă a originalității, stilul propriu unui artist, cel care îi definește originalitatea, acela care de fapt nu poate fi transmis, copiat, stilizat. Mai precis (și aici rezidă diferența față de delegitimarea consecventă a stilului de către Simmel), pentru Maurice Denis aspirația fiecărui artist către stilul propriu (respectiv către originalitatea proprie, către acel „brand” artistic pe care îl va patenta modernitatea) este esențială, căci el apreciază faptul că în operele lui Cezanne este vizibil „efortul lui către stil, pasiunea lui pentru natură”.¹⁹

Din poziționările teoretice ale lui Paul Signac și Maurice Denis se desprinde cu claritate o direcție deja prezentă în modernismele de la începutul secolului al XX-lea, aceea de demontare teoretică a stilizării asociate tradiției clasice și, în contrast, de propagare a unei definiții a originalității ca destabilizare a canonului clasic, fie și prin ceea ce Maurice Denis (ca și alți contemporani) va constata că definea demersul lui Cezanne, respectiv o anumită naivitate, o „stângăcie” perseverentă, așa cum o definește Maurice Denis, respectiv o punere în evidență de către artist, (ca reper central al genialității și originalității sale) a unei inaderențe a acestuia la tehnicile, cadrajele, formatele și perspectivele practice ale exercitării propriei profesii potrivit datelor general acceptate de către ceilalți artiști. Căderea sau ieșirea (voită) în afara canonului ajunge să devină criteriul major al genialității, nicidecum inserarea zeloasă în interiorul acestuia, așa cum cereau normele curente. Nimic nu putea să întruchipeze mai bine această nouă perspectivă decât avangarda, respectiv primul val radical al acesteia, futurismul, apărut, și el, exact în acei ani de fertilă dezbateră teroetică în jurul limitelor stilului.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem, p. 277.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem, 278.

¹⁹ Idem, p. 279.

3. MANIFESTUL FUTURIST – ANTI-MODERNISM ȘI ANTI-STILISM

Nu fără justificare se poate afirma că geneza și acțiunea expresionismului, pe fondul modernismului tardiv, constituie nu doar o provocare majoră în raport cu noile date socio-culturale ale civilizației occidentale de la începutul secolului al XX-lea, ci și contextul de criză cel mai propice pentru radicalizarea unei reacții la acesta. Se va observa ulterior rolul (negativ, regresiv, retrograd) acordat expresionismului în mai toate manifestele avangardiste de după anul 1909, atunci când Filippo Tommaso Marinetti publică, în februarie, în *Le Figaro*, Manifestul Futurist – primul act al avangardei europene radicale. Este demn de remarcat faptul că acest act se produce la mai puțin de doi ani de la publicarea *Manifestului expresionist* al grupului Die Brücke, și la mai puțin de un an de la prima expoziție a acestui grup, de la Dresda (1906), dar și la mai puțin de un an de la publicarea celor două volume contrastante în tratamentul pe care îl rezervau stilului – *Das Problem des Stiles de Georg Simmel și Abstraktion und Einfühlung*, de Wilhelm Worringer (ambele apărute în 1908). În raport cu enunțurile manifestului expresionist și cu tezele dezvoltate de Simmel sau de Worringer, tiradele manifestului futurist arată cu pregnanță că, din acel moment, din 1909, se intra într-o cu totul altă (și nu doar nouă!) etapă a artei universale, căci futuriștii nu doar refuzau să elaboreze (doar) un stil nou și nu se distingeau doar de arta predecesorilor, ci se opuneau întregului sistem tradițional al artei, se opuneau chiar instituției artei ca atare, organizațiilor, organismelor și instituțiilor consacrate ca atare, de-a lungul timpului (și mai ales pe parcursul modernității) drept mecanisme ale consacării artistice – contra acestora, futuriștii voiau să „demoleze muzeele și bibliotecile, să înfrunte moralitatea”, să „cînte marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere și revoltă.”²⁰

Proliferarea stilistică (în termeni foarte concreți, apariția încă a unui -ism în panoplia stilurilor artistice cu aspirații globale), pe care a făcut-o vizibilă și vexantă (pentru unii) apariția expresionismului, pare să fi acționat ca o capsă care a detonat explozibilul mental care deja se acumulase în cultura europeană a începutului de secol al XX-lea. Manifestul lui Marinetti, tocmai prin caracterul său excesiv, impracticabil, delirant și inacceptabil, arăta că istoricizarea stilistică, adăugarea pacifică de -isme succesive la evoluția monoton ascendentă a artei moderne cere un răspuns care să nu nege doar un stil sau altul, ci care să nege istoricizarea îngustă a artei prin înscrierea ei într-un model intelectual guvernat de estetismul autonomist de tip burghez.

Prin susținerea teoretică pe care Worringer a acordat-o apariției și dezvoltării unui stil artistic anume, el a rămas captiv în interiorul dialecticii istorice tipice modernității, în spatele căreia se afla un model standard și general de raționalizare cognitivă a lumii. Substituirea perseverentă a noțiunii de artă, considerată – în chip tacit sau explicit – prea laxă și imprecisă, inadecvată la ceea ce era considerat drept caracterul tot mai științific al experiențelor artistice tipic moderniste (nu trebuie uitat că și cel mai „impresionist” curent modernist, impresionismul, își construisese

²⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, *Le Figaro*, 20 februarie 1909, p. 1.

un eșafodaj teoretic, științific, prin invocarea și recurgerea uneori sistematică, indiscriminată și abuzivă la teoriile despre lumină, culoare, armonie și viziune ale chimistului Michel Chevreul²¹) a reprezentat, la nivelul terminologic al teoriei estetice și a hermeneuticii, echivalentul exact al aspirației spre raționalitate similitudină științifică a creației artistice moderniste. Cele două dinamici complementare (aceea a creației marcate de scientism și aceea a interpretării marcate de scientism) se încadrau de fapt în ceea ce Stephen Toulmin numește mitul fundamental al modernității, cel pe care se bazează „modelul standard al Modernității”, respectiv „mitul geamăn al *Modernității raționale* și al *Raționalității moderne*.”²²

Impulsul științific, derivat dintr-o tipologie arheologică și pe alocuri aproape paleontologică, absorbită de impulsul de a distinge, de a analiza formal, de a identifica, de a caracteriza, de a clasifica, de a deriva și de a inventaria evolutiv corpul până atunci generic și universal, dar multiform și divers al „Artei”, în corpuscului ideologice, formali, iconografici și hermeneutici bine conturați intelectual, constituie resortul major al prelucrării materialului artistic al istoriei universale în grupe și subgrupe frumos aliniată pe o scală istorică. Iar acest lucru a fost inițial (în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, de la Gottfried Semper la Alois Riegl) dependent strict de un demers tipic arheologic și etnologic, aplicat ulterior materialului artistic viu, al contemporaneității sau, dimpotrivă (în cazul lui Worringer), aplicat materialului artistic viitor, al unui stil emergent, dorit, așteptat, considerat drept necesar tocmai prin derivarea intelectuală a acestuia din modele evolutive cu ambiții științifice. Svetlana Alpers consideră de altfel că în spatele aspirației de a clasifica arta în stiluri și sub-stiluri tot mai distincte nu stă neapărat un scrupul formalist, ci unul istoric, chiar istoricist: „Stilul, așa cum a fost acesta abordat în studiile de istoria artei, a avut mereu o înclinație radical istorică. Acest lucru a impresionat și a avut o influență nefericită asupra disciplinelor umaniste învecinate. Muzicologii, istoricii și teoreticienii literari, urmărind modelul trasat de istoricii artei, au avut impresia că nominalizarea perioadelor, a stilurilor și a sub-stilurilor este o activitate mai onorabilă (pentru că este mai științifică) decât aprecierea critică și interpretarea operelor individuale.”²³

Istoricizarea artei prin aplicarea grilei stilistice, apoi substituirea conceptului generic de artă cu acela de stil și înlocuirea aprecierii critice a operelor de artă cu studierea aparent formalistă (dar esențialmente istoricistă) a aspectelor formale definitorii pentru caracterizarea diferitelor stiluri și a relațiilor (de obicei de filiație sau de disjuncție) dintre acestea a reprezentat, la începutul secolului al XX-lea, modelul standard (și totodată canonul teoretic și interpretativ larg împărtășit) de înțelegere nu doar a creației artistice, ci și a locului acesteia în societate, în civilizațiile locale (cărora le erau atribuite stilurile „descoperite” și analizate). Modelul acesta intelectual a acaparat conștiințele într-o asemenea măsură încât și o

²¹ Michel Eugene Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

²² Stephen Toulmin, *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 13.

²³ Svetlana Alpers, *Style is what Yo Make it*, în Berel Lang, editor, *The Concept of Style*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1979, p. 95.

bună parte dintre artiști s-au considerat un fel de operatori practici ai unor teze, experimente și proceduri cu certe fundamente științifice și cu indubitabile foloase intelectuale. Mitul raționalității moderniste a făcut ca însași subiectivitatea perceptivă (aflată de fapt în centrul demersului impresionist, de pildă) să pălească în fața pretenției experimentale, simili-scientiste.

Accentul pus pe stil, împreună cu viziunea pacifistă asupra artei ca o succesiune firească, istorică și mecanică de stiluri care se completează unele pe altele, preocuparea formalistă pentru determinarea trăsăturilor analizabile științific ale producțiilor artistice („stilistice”), realizate în perimetrul suveran și autonom al artei, constituie, fiecare în parte, dar mai ales împreună și reunite, trăsăturile definiții majore ale modelului raționalității moderniste în domeniul artei. Este un model care corespunde concomitent scientismului raționalist modernist și autonomismului apolitic și amoral tipic estetismului din perioada Belle Epoque. Preocuparea pentru delimitarea unui teritoriu specific al artei (similar teritoriului specific fiecărei ramuri a cunoașterii umane, similar aceluia al biologiei, chimiei sau astronomiei), autonom față de practica socială, este caracterizată de Peter Bürger drept chintesența perspectivei burgheze asupra artei, care a marcat modernitatea. „Pe scurt: autonomia artei este o categorie a societății burgheze. Ea permite descrierea detașării artei de contextul vieții practice drept o evoluție istorică a membrilor acelei clase care, cel puțin în anumite perioade, au fost liberi de presiunea nevoilor de supraviețuire, iar sensibilitatea s-a dezvoltat într-o direcție care nu mai făcea parte din binomul mijloace-scopuri.”²⁴

Astfel a proliferat iluzia că arta ocupă un loc de frunte în edificiul cognitiv al lumii moderne, doar pentru că ea este terenul suveran și pur de confruntare intelectuală și creativă, uzina culturală în care se nasc stilurile noi, care se află într-o competiție cu evoluție ascendentă, dar care se desfășoară într-un fel de glob de sticlă strict artistic („stilistic”), autonom în raport cu experiența socială a artiștilor și a publicului. Competiția sau confruntarea dintre stiluri este una de tip istoricist, reprezentările cele mai numeroase asupra acestora fiind bazate în parte pe diverse formule de darwinism cultural. Caracterul iluzoriu al acestor reprezentări fost suficient pentru a aliena arta de dezvoltarea corpului social îndeosebi occidental, de la începutul secolului XX, marcat de o dezvoltare fără precedent a conștiinței politice a maselor, însoțită automat de un activism exacerbat (de la cel sindical la cel politic propriu-zis).

4. MODERNITATEA CA SCINDARE

Așa cum s-a observat mai sus, începuturile avangardei radicale, prin Manifestul futurist, pun pentru prima dată în istorie în prim plan nu competiția dintre stiluri (dintre stilurile învechite și un stil nou, care se ridică contra acestora, doar pentru a li se adăuga în catalogul infinit al evoluției istoriei artei, precum în cazul expresionismului), ci pun în discuție întregul ansamblu al instituțiilor lumii artei, de la producția artistică la muzeele care o adăpostesc și la bibliotecile care reunesc volumele care glosează asupra artei. Insurecția avangardistă nu vizează (într-o

²⁴ Peter Bürger, *The Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, 1984, p. 46.

primă instanță, aceea pură și dură a debutului) penetrarea pieței artei, așa cum viza Manifestul expresionist, care condamnă arta veche, dar curta amatorii de artă. Manifestul futurist nu spune nimic despre amatorii de artă, despre public, ci strict despre artiști și despre sarcina lor de a „cânta”, de a elogia, a avea ca subiecte, „frumusețea vitezei. Un automobil de curse... este mai frumos decât Victoria din Samothrace” și viza ca loc de desfășurare a activităților artistice nu cercurile înguste de cunoscători de artă, ci „marile mulțimi de oameni agitate de muncă, de plăcere și de revoltă”.²⁵

Intens populist și profund anti-intelectualist (nu este de mirare că ulterior futurismul a alunecat treptat spre fascism, pe care, cultural vorbind, l-a nutrit, cultivat și exaltat, după primul război mondial), manifestul futurist impune o legătură brutală și directă, deloc rațională, cu exact produsul raționalității profunde a modernității – mașina și viteza, imaginea iconică a progresului, a industrializării. Unirea abruptă a celor două extreme aduce sub lumina reflectoarelor scindarea dintre raționalitatea producției industriale guvernată de legile capitalismului și iraționalitatea producției artistice guvernată de rebeliune, anarhie și creativitate fără frontiere stilistice. Pactul tipic modernist care presupunea o concomitentă raționalitate a lumii și a artei și care permitea, prin analiza formală a stilurilor, asimilarea creației artistice cu procedurile cognitive specifice științei, este acum (aparent) definitiv rupt.

Arta modernistă „clasică”, abordată teoretic și de Simmel și de Worringer, dar mai ales apreciată în chip general potrivit reperelor „stilistice” de calitate formală dezvoltate de către tradiția *Semper-Riegl*, deși era concepută – uneori – chiar de către artiști în cheia unui demers creator rațional, de tip cognitiv-scientist (precum în cazul reperelor în cercetările de chimie, cromatică și optică ale lui Chevreul pe care și le-a oferit impresionismul), nu intra niciodată în joncțiune cu produsul direct al științei, cu tehnologia. Aflată într-o dezvoltare fără precedent la începutul secolului al XX-lea, tehnologia pare să fie de fapt într-un total paralelism cu arta timpului, cu arta Belle époque, care se pretindea la fel de rațională ca și ea, dar care, de la subiectivismul delectabil al impresionismului unor Monet, Daubigny, Renoir, Pissarro etc. la exotismul decorativ-misterios al secesionismului unor Klimt ori Schiele nu împărtășeau, la nivelul suprafeței strict plastice, absolut nimic din pretinsa raționalitate de fundal.

Scindarea modernistă de fundal este izbitoare – deși pornesc de la teorii științifice, deși dezvoltă un mare interes pentru planul cognitiv al artei, pentru experiment, pentru cercetare și inovare, artiștii moderniști se abțin, sistematic, de la transformarea acestora în materie, subiect sau mijloc explicit al artei lor. Pentru impresionisti, deși erau captivați de cercetările asupra luminii și culorii, știința și tehnologia practic nu există ca subiecte – cu excepția rarelor locomotive pictate de către Monet în seria *Gara Saint-Lazare* (ele fiind acolo doar pentru că produceau aburii tipici, care filtrau lumina și făceau culorile și reflexele să explodeze), teme industriale, tehnologia propriu-zisă și mai ales producția industrială ca atare nu există ca subiecte proprii, autentice, necesare și semnificative. Impresioniștii, neo-impresioniștii și post-impresioniștii se concentrează asupra florilor, peisajelor,

²⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, Le Figaro, 20 februarie 1909, p. 1.

portretelor, nudurilor, baletului, cafenelelor, parcurilor și balurilor, asupra lumii circului și divertismentului.

Fabricile, muncitorii, uneltele și mașinile, procesele de producție și tehnologia avansată a vremii lipsesc cu desăvârșire din portofoliul lor de subiecte preferate, ca și cum concepția de fond a tipului lor de artă era complet desprinsă de suprafața intereselor ei vizibile. Era ca și cum artiștii adorau știința ca subiect al reflecției de adâncime, dar ignorau efectele acesteia prezente în viața de zi cu zi. Perspectiva teoretică a estetismului de tip autonomist, care glorifica autonomia artei doar pentru a o face utilizabilă în contextul producției industriale, ca pură suprafață decorativă, ține tot de această scindare tacită dintre resorturile (cognitive) de profunzime ale artei și impactul real al produselor sale. Cu totul identică este situația curentelor secesioniste, Jugenstil sau Art Nouveau, pentru care alianța extrem de profitabilă făcută cu industria decorațiilor interioare (de la modele de textile la modele de mobilier, bijuterii sau sticlărie, de la Josef Hoffmann și Koloman Moser la Rene Lalique), a cărei aspirație spre rigoarea formelor industriale era pas cu pas tot mai pregnantă, dar peste care artiștii-decoratori aruncau un văl țesut din exotisme tenebroase, în care elementul erotic și sexual era frecvent supra-reprezentat.

Fuziunea dintre arta, tehnologia și piața culturală a timpului era realizată fie sub semnul alipirii creației artistice la speculații intelectuale, teoretice, asupra luminii și culorii (ca în cazul impresionismului), fie prin alipirea decorativului misterios secesionist pe un tip de producție de decorațiuni interioare (precum cele realizate de faimosul Wiener Werkstätte, care a diseminat formele Jugenstil pretutindeni în Europa și în lumea occidentală) care aveau și prezentau structuri, procedee tehnice și uneori chiar și un aspect extrem de modernist (cu nuanțe de funcționalism și de regularitate abstractă), dar care erau învăluite în materiale textile sau erau decorate cu modele prelucrate manual, profund îndatorate luxuriantei, exotismului și aceluși amestec de decorativ misterios, care evoca obscuritatea și uneori pornografia, specific creațiilor iconice ale unui Gustav Klimt. Se ajungea astfel, în cazul unor astfel de producții, la sudura (aparent) improbabilă dintre o structură de fond raționalistă (industrialistă, produsă în serie, funcționalistă, puristă ca forme) și un înveliș decorativ profund stilizat, cu clare atașamente iraționaliste.

Această aparentă contradicție în termeni reprezenta modalitatea de a face un pod peste raționalitatea conținută în tehnologie și iraționalitatea cultivată de către artă. Era o modalitate impresionantă de a conține și de a exhiba –și de a face, prin asta, acceptabilă – scindarea de fond a conștiinței moderniste, care construia proceduri și protocoale raționale pentru a acomoda pulsioni și nevoi iraționale. Exista o singură instanță în care cele două extreme sudate împreună se atingeau în mod veritabil – iar aceea era dictatul producției și al pieței, care făcea ca fuziunea dintre raționalitatea structurală și iraționalitatea formală să consacre, totuși, raționalitatea pieței și a producției industriale. Perspectiva teoretică care punea în prim plan stilul (analiza stilistică, derivarea și evoluția stilurilor, arheologia și futurologia acestora etc.) era, de fapt, o modalitate de a pune laolaltă, în chip interpretativ-rațional, fragmentele sparte ale acestei unități. Iar vectorul practic care mobiliza această activitate intelectuală de re-unire a elementelor dispartate, cu

liantul unei preținse raționalități formale, stilistice, era tot raționalitatea pieței, care avea nevoie permanent de bunuri culturale a căror asimilare socială să fie predictibilă. Derivarea și evoluția stilistică asigurau (inventau, în fapt) tocmai această predictibilitate, o făceau accesibilă mental. Numai că, în contextul creșterii exponențiale a conștiinței politice a maselor și mai ales a activismului social al acestora, faptul că singura platformă de reunire a raționalității producției și a iraționalității formale era piața, consumul, este receptată tot mai mult drept o inadecvare de fond care creează foarte de timpuriu un disconfort, o opoziție cu nuanțe inițial morale, iar apoi direct politice.

5. AVANGARDA CONTRA STILULUI

Caracterul politic și apocaliptic al *Manifestului futurist* pare deplasat doar dacă este situat în mediul său imediat, în raport cu care stridența rebelunii sale a fost, evident, izbitoare. Dar dacă este privit din perspectiva artei deceniilor anterioare și a artei deceniilor care i-au urmat, tonul eschatologic este cu totul justificat. Așa cum spune chiar Manifestul lui Marinetti „Timpul și Spațiul au murit ieri. Noi trăim deja în absolut, din moment ce am creat etern omniprezenta viteză.”²⁶ Simptomatic, în întregul *Manifest futurist*, referirea la lume, la societate, la un fel de filozofie a istoriei, la politică (prin sloganurile agresiv militariste – „Vrem să glorificăm războiul – singura vindecare a lumii – militarismul, patriotismul, gesturile distrugătoare ale anarhiștilor...”²⁷) depășește cu mult rarele și mereu negativele referiri la artă. Problema artistică fundamentală a avangardei, odată cu futurismul deja, se dovedește a nu mai fi arta (mai ales determinațiile ei formale și tehnice, precum lumina, culoarea, compoziția, forma, legile perspectivei, armonia etc.), ci societatea, istoria.

Dar mult mai semnificativă este dialectica aparent paradoxală care face ca, prin futurism (și mai ales prin continuatorii acestuia, de la cubo-futuriști la constructiviști), arta de avangardă să fie practic reversul modernității – dacă modernitatea avea (preținse) resorturi cognitive, raționalist-științifice și experimentale de profunzime, dar avea o suprafață vizibilă pur delectabilă, autonomist estetică, frecvent loisiristă și anti-tehnologică, în care resortul științific inițial devine practic indiscernabil dacă nu chiar invizibil, avangarda este, dimpotrivă, explicit și fervent tehnologică, acaparată retoric de viteză, de industrie, de structuri pure și abstracte, de industrie și de progres dar se plasează, concomitent, pe o poziție iraționalistă de profunzime în ceea ce privește scopurile acestora. Așa cum arată *Manifestul futurist*, scopurile urmărite țin de revoltă, de anarhie, de militarism și distrugere, de subminarea sau chiar demolarea instituțiilor și de anihilare practică a ordinii sociale date. Din această perspectivă se poate considera că avangarda este, punct cu punct și pas cu pas, inversul modernității, nu doar o consecință critică a acesteia.

Pactul cognitiv și totodată distractiv al artei moderniste cu consumatorul de artă este spulberat, în folosul unui pact activist și totodată distructiv cu masele. Este

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

spulberată concomitent și platforma fragilă a stilului, prin care modernitatea sudase laolaltă raționalitatea formei cu iraționalitatea subiectivității, în produse culturale compacte care camuflau/ignorau/sublimau scindarea dintre vocația cognitiv-rațională și impulsul irațional către erotic, exotic, thanatic. Prin futurism, avangarda iese din monotona istoricizare stilistică și din istoricitatea teoretică și pătrunde zgomotos în istorie, ba chiar aspiră să treacă dincolo de aceasta, în trans-istoric, în eternitate, prin anularea istoricității consacrate a stilurilor artistice.

Abolirea istoricității stilistice și punerea între paranteze a convergenței cognitive tipic moderniste dintre artă, știință și creație/producție face ca arta să părăsească concomitent și istoricizarea și tranzacționarea, dar să se și sustragă pieței de artă, din moment ce produsele sale, neformulabile ca atare (formalist, stilistic) nu vizează consumul, ci activismul politic, chiar anarhia. Ieșirea din istoricizare și intrarea în istorie, împreună cu retragerea de pe piață și înaintarea pe stradă, chiar spre lupta de stradă, caracterizează în cel mai înalt grad avangarda. Nu este de mirare că cea mai activistă orientare avangardistă, mișcarea cubo-futuristă rusă, cu diversele ei denumiri (de la suprematism la rayonism sau, chiar mai explicit, productivismul rus, cu explicite scopuri propagandistice, agitatorice) a cunoscut și cea mai radicală formă de implicare politică în societate, respectiv în politica culturală a Uniunii Sovietice (oglundită nu peste mult timp și în implicarea politică a avangardiștilor maghiari în Republica Sfaturilor a lui Bela Kun, din 1919).

Dacă Stephen Toulmin consideră că mitul fondator al modelului interpretativ al modernității este mitul raționalității moderne și al modernismului rațional, se poate spune că la o diferență de nici două decenii, mitul fondator al modelului interpretativ al avangardei este mitul activismului avangardist și al avangardei ca activitate. Dacă, pe fundamentul mitului raționalității, modernitatea aducea în prim-plan opera și operarea simili-științifică în realizarea unui produs destinat (în chip asumat, iar uneori intențional chiar) tranzacționării pe piața bunurilor și consumării neproblematică în interiorul schemei capitaliste industriale, dar care bun părea să ignore lumea tehnologismului și a producției de serie capitaliste (atât prin subiect, cât și prin aparența exterioară), se poate spune că, similar, pe fundamentul mitului activismului, avangarda aduce în prim-plan nu opera, ci evenimentul, operarea revoluționară și anarhistă în realizarea unei activități care neagă și se opune tranzacționismului și consumului capitalist, dar care, atât ca substanță, cât și ca suprafață perceptivă este profund îndatorat mecanismelor, tehnologiilor și structurilor dezvoltate de producția industrială tipic capitalistă.

6. AVANGARDA CONTRA DIVERSITĂȚII

Modernismul, ca și realismul sau naturalismul de la mijlocul secolului al XIX-lea respectau diversitatea, profuziunea lumii de lumini și culori, de subiecte și de trăiri umane. Chiar și faptul că, prin stilizare, modernismul acoperea tacit scindarea dintre nivelul de profunzime al cercetării raționale și suprafața iraționalistă a pulsionilor irepresibile, arată că modernismul aspira spre armonizarea extremelor prin proliferarea (diversitatea) stilistică. Dar avangarda viza nu cercetarea analitică a lumii (luminii, culorii etc.), ci unificarea teoretică a experienței artistice într-un

sistem ideologic cu priză socială – de aceea ei aduceau diversitatea (futurismul, dadaismul, constructivismul etc.), dar aspirau spre monotonie ideologic-artistică.

Modernitatea este cea care aduce diversitatea, printre altele și prin fixația sa într-un exotism exploatare. Modernitatea aduce în prim-plan chinoiseria, japonismul, arta neagră și din Oceania, dar și folclorismul autohton european (medievalizat uneori). Fără japonism, fără influența stampej japoneze ukio-e, o bună parte dintre realizările impresionismului, post-impresionismului și neo-impresionismului nu ar fi fost posibile, de la pictura lui Manet sau Bonnard la afișele lui Toulouse-Lautrec. Exploatarea formală a exotismului în scopul diversificării stilistice arată că modernismul consuna (la nivelul mentalităților de profunzime) cu colonialismul capitalist occidental, cu utilitarismul și cu apropiationismul instrumental și frecvent amoral al acestuia.

Dimpotrivă însă, avangarda, militaristă și distructivă, cum se înfățișa, contesta colonialismul, la pachet cu contestarea funcționalismului și utilitarismului capitalist. Prin respingerea colonialismului capitalist, avangarda însă devine extrem de europo-centrică (nu este de mirare că și la nivelul retoricii politice internaționalismul avangardei este o formă de imperialism – nu de colonialism ! – prin care modelul avangardist pur și dur este diseminat la nivel global). Prin respingerea autonomismului estetizant tipic modernismului, avangarda se desprinsese de obsesia pentru stil a acestuia, de decorațiune, de stilizare, de consumism. Concomitent însă, prin respingerea colonialismului, avangarda se desprinde și de diversitate și de diversificare, de asimilarea, de integrarea, de cunoașterea, de aprecierea și de deschiderea (fie ea și utilitarist-asimilaționistă) față de ceea ce era non-european.

În canonul modernității, exotismul (reziduu romantic de fapt) ocupa un loc important – iar asta aducea diversitate și diversificare și inclusivitate. Exclusivismul și purismul avangardei este însă opus inclusivității moderniste. În canonul avangardei, exotismul dispare treptat, fiind înlocuit cu un dogmatism formal și ideologic occidentalcentric. Impunerea abstractului (de la cubism la constructivism), cu metafizica occidentală de rigoare și cu morfologia puristă inerentă, dar și cu aspirația progresistă (științifică, intelectuală, socială dar mai ales politică) subiacentă, scoate în prim plan emergența unui idiom pur occidental. În noul idiom, cultura strict europeană, loisirul și producția în serie americană, progresismul occidental și purismul intelectual european fac corp comun într-o producție vizuală și ideologică extrem de coerentă în caracterul ei elită, exclusivist și combativ. Ea se distingea pregnant în raport cu restul culturii vizuale care era déjà mai toată modernistă, dar și în raport cu culturile vizuale folclorice, exotice, pe care nu le mai integrează, ci le formatează imperialist, prin rețelele de diseminare a dogmei avangardiste occidentale pe întreg globule.

Apar astfel rețele și centre de iradiere avangardiste din America Latină în Japonia și din Islanda în Australia. Se vor regăsi pe toate aceste meridiane abstracționiști, constructiviști, suprarealiști, dadaști locali. Dar ei vor operaționaliza paradigma internațională a avangardei, idiomul vizual global, și doar rareori (și lipsit de consecvență și relevanță) vor insera elemente locale. Astfel, abstracționismul grupului MAVO, din Japonia, are mai mult în comun cu De Stijl și Mondrian decât cu Utamaro și ukio-e, fiind de fapt o simplă aplicație locală (fără vreun aport cu

vector etnic) al modelelor europene. Dimpotrivă, modernitatea unui Toulouse-Lautrec are mai mult de-a face cu Utamaro și ukio-e decât cu contemporanul său european Gustave Courbet. Anti-colonialismul (venit din anti-capitalismul) ideologic al avangardei se manifestă prin abținerea de la asimilarea exotismului, dar, continuator al raționalismului radical umanist și meliorist, acționează efectiv colonialist, prin impunerea canonului morfo-ideologic avangardist la scară globală, prin practica extinsă și expansivă a networkingului, care nu crește diversitatea, ci crește consecvența replicării modelului (strict occidental).

Antimoderismul avangardei se regăsește nu doar în marginalizarea și, în ultimă instanță eradicarea practică din discursul exegezei estetice a noțiunii de stil, care lasă iarăși locul – strict pentru demonizare și negativare – noțiunii de artă, asimilată tot mai mult nu operării artistice în scopul realizării unor opere ca obiecte de artă, ci în sensul unei instituții tradiționale, a unei lumi a artei conservatoare, care este constant țintită și demascată de către avangardă. Antimodernismul avangardei, pe lângă anti-stilismul ei, se regăsește în primul rînd în anti-diversitatea ei, în obsesiva defînire și redefinire agresivă a canonului, a dogmei avangardiste tot mai pure, tot mai riguros specializată, tot mai exclusivistă.

Probabil simptomul cel mai clar al acestei dinamici dinspre diversitate spre discursul monocord al canonului, al dogmei avangardiste îl constituie publicarea, la începutul lui 1925, a faimosului volum produs de El Lissitzky și Hans Arp și intitulat *Kunstismen 1924*.²⁸ Volumul este practic un atlas („exhaustiv”, adică exclusivist) al tuturor mișcărilor avangardiste „recunoscute” de establishmentul avangardei europene (cu o solidă finanțare și cu un presupus impuls sovietic). Volumul este nu doar un compendiu, ci este o dogmă. Cele 16 „isme” prezentate în paginile sale în versiuni trilingve (germană, franceză, engleză, puse pe coloane verticale în exact această ordine, care, și ea, constituie o tacită ierarhie a vizibilității lingvistice a discursului artelor vizuale) alcătuiesc o cronologie inversată a avangardei.

La rădăcina acesteia se află Expressionismus, Futurismus și Kubismus, iar în vârful ierarhiei se află cele mai recente (și cele mai tehnologizate și politizate) orientări avangardiste (unele dintre ele nefiind practic curente ci fiind tendințe artistic-ideologice pe care mașina propagandistică sovietică le promovau la nivel internațional): Verismus, Konstruktivismus și Filmismus (curent care de fapt nu a existat niciodată, dar care reflecta poziția de frunte a cinematografului în ansamblul propagandist al perioadei interbelice). Ceea ce arată, fără să vrea, acest volum care constituie cheia de boltă și totodată piatra de cavou a avangardei, este faptul că restrîngerea dogmei la o serie bine controlată de orientări avangardiste acceptate conduce spre re-inventarea clasificărilor stilistice pe care hulita modernitate le impusese.

Chiar dacă ceea ce leagă curente prezentate în *Kunstismen* este mai degrabă unitatea lor monolitică la nivel ideologic, distincțiile (diversitatea) lor, oricît de redusă, relansează conceptele moderniste pe care hiper-activismul avangardist din preajma primului război mondial părea că le anihilase, în favoarea evenimentelor

²⁸ El Lissitzky, Hans Arp, *Kunstismen 1924*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zurich, Munchen und Leipzig, 1925.

pure, cu rol social destabilizator. Prin *Kunstismen* este propus, la nivel conștient, un atlas al avangardei canonice. Dar la nivel inconștient *Kunstismen* este totodată un ghid turistic sau de consum, un Baedeker pentru amatorii de artă, un instrument care să îi ajute să navigheze și să consume, să colecționeze și să expună în muzeele pe care avangarda le voia demolate exact acele lucrări avangardiste (mai mult sau mai puțin efemere) care propovăduiseră ieșirea din piața de artă și intrarea în lupta de stradă. Această situație aporetică, prin care avangarda, demolatoare a modernismului, devine, prin propria istoricizare, împlinirea și chiar absolutizarea dogmatică a acestuia, va defini, la nivel macro-istoric, crizele de identitate ale artei internaționale și în perioada contemporană.