



În continuare, vom încheia discuția noastră analizând alte manifestări ale Revoluției și chiliasmului, care reprezintă tema centrală a modernității. Unii autori germani au analizat în profunzime acest subiect. Vom explora declinul artei, care trece de la umanism la subuman.

Hans Sedlmayr, un istoric de artă austriac, descrie istoria artei moderne, în special ultimele două secole, ca aducând un fenomen cu totul nou în arta și cultura apuseană, despre a cărui semnificație va vorbi pe larg.

Potrivit lui Sedlmayr, secolul al XIX-lea nu a avut niciun stil dominant, deși stilurile noi păreau să apară la fiecare una sau două decade. Absența unui stil, el o pune pe seama faptului că a dispărut o credință comună care să unească societatea. Nu mai există un singur obiect spre care arta să se îndrepte, cum se întâmpla în Evul Mediu, când arta era orientată spre catedrale.

Sedlmayr discută apoi problema arhitecturii și arată cum, exact înainte de Revoluția Franceză, a apărut un arhitect (Nicolas) Ledoux, care propune un model pentru o clădire perfect sferică, gândită nu doar ca monument, ci ca locuință în care să trăiască un om, mai precis un prefect. Arhitectul conferă astfel unui obiect obișnuit o formă total neobișnuită. Ulterior, această idee sucombă, deoarece nu poate fi pusă în practică, însă doar pentru a apărea din nou înainte și în timpul Revoluției Ruse, în secolul al XX-lea. Ideea dominantă este de a depăși senzația de legătură cu pământul, ceea ce în sine reprezintă tot o idee chiliastă.

Arhitectura devine, de asemenea, instabilă și nu mai apare tipul de figură ordonată care răsare din pământ și se ridică spre cer. Mai degrabă, clădirile par dezechilibrate ca și cum ar urma să se prăbușească.

În fine, apare ideea casei ca mașină. O casă reprezintă în opinia moderniştilor de secol XX o mașină de locuit, la fel cum un scaun este o mașină de șezut. Le Corbusier, unul din așa-ziii mari arhitecți ai vremurilor noastre, care a construit chiar o mănăstire pe baza acestor principii, cu o înfățișare înfiorătoare, declara: „Inima vechilor noastre orașe, cu clopotnițele și catedralele lor, trebuie făcută bucăți și înlocuită cu zgârie-nori”. Tocmai aceasta este lumea în care trăim astăzi noi cei de la oraș. Vedem astfel că nu doar revoluția filosofică și politică ne afectează, ci și revoluția artistică și arhitecturală.

În al doilea rând, Sedlmayr vorbește despre torso, folosit pentru prima dată ca obiect artistic la mijlocul secolului al XIX-lea de către sculptorul Rodin – care, apropo, are multe sculpturi în San Francisco la Legiunea de Onoare. Înainte de Rodin, torsoul era doar un fel de schiță, însă acum acest fragment, acest obiect absolut fragmentar, se transformă într-o operă de artă. Această tendință demonstrează că scopul înalt al artei s-a pierdut complet.

Ajungem acum la domeniul stupefiant al picturii. Istoricii austriaci îl analizează pe Goya, care a fost contemporan cu Napoleon, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea:

„Cu cât studiem mai mult opera lui Goya, cu atât mai tare ni se întărește convingerea că, la fel ca Ledoux în arhitectură și Kant în filosofie, el este una dintre marile forțe distructive și nimicitoare care scot la iveală o nouă epocă. În arta lui Goya anumite forțe caracteristice ies la suprafață, fiind simptome ale ceea ce vor deveni tendințele dominante ale picturii moderne, deși la el se găsesc mult mai multe decât atât.”

„Deși a fost un pictor de curte și a lucrat în mod oficial pentru rege, la fel cum Ledoux a lucrat pentru Vechiul Regim și și-a dedicat marile opere arhitectonice în onoarea a doi regi, cu toate acestea Goya este încarnarea noului tip de artist «expus» în sensul discutat mai sus. Elementul nou din arta sa nu are nicio legătură cu sfera publică, ci își are originea într-o sferă complet subiectivă a experienței, adică în vis.”

Pentru prima oară în istorie, un artist își găsește refugiul nu în travesti, nici în pretext, ci dând formă vizibilă iraționalului. Cele două serii numite „Suenos” („Vise”) și „Disparates” (Proverbele) reprezintă cheile de a înțelege nu doar opera pictorului spaniol, ci și cel mai important lucru din arta modernă. Seria „Disparates” împodobește, de asemenea, pereții casei sale, deci nu era doar o simplă serie de picturi.

„Pentru prima oară un artist s-a gândit să pună pe pânză ceva ce vine direct din adâncimile lumii visurilor și iraționalului. Nimic nu ar putea fi mai greșit decât a presupune că aceste serii au fost construite pentru a îmbunătăți sau educa lumea sau pentru a eticheta un politician. Puterea stihilor din aceste viziuni nu ar putea fi niciodată înțeleasă în termenii unei explicații atât de nevinovate și idealiste...”

„Cândva iadul era în mod clar definit ca o provincie a lumii de dedesubt. Toate născocirile groznice ale imaginației prin care mintea umană putea fi chinuită au fost exilate în tablouri-reprezentări ale aceluși loc și au fost în felul acesta obiectivate. Eruptia iadului în lumea aceasta a fost ceva real și extern, iar în felul acesta pictorul o va înfățișa în tablourile privind ispitirea sfinților și a acelor ființe dezumanizate care l-au batjocorit și chinuit pe Domnul Nostru.”

„În celălalt caz, însă, cel pe care îl avem acum în față, această lume monstruoasă a devenit parte din lumea interioară a omului. Există în interiorul omului însuși și astfel ajungem la o nouă concepție a omului, în măsura în care omul însuși devine demonic. Nu este vorba doar de apariția sa exterioară, ci faptul că omul însuși și toată lumea sa au fost cucerite de imperiul demonic. Omul bate în retragere. Iadul este cel care are puterea copleșitoare, iar forțele pe care omul i le poate opune sunt slabe și demoralizate.”

„În viziunile onirice («Suenos») și așa-zisele proverbe («Proverbios») vedem toate desfigurările prin care omul poate fi făcut groznic și toate ispitele prin care demnitatea sa poate fi atacată. Vedem demoni în formă umană, iar pe lângă ei creaturi vrăjite de toate felurile, monstruoșități, stafii, vrăjitoare, uriași, bestii, lemuri și vampiri. «Chronos care își devorează copiii» pare ca un coșmar personificat când îl vedem cum stă pe vine, un gigant dezbrăcat pe marginea unei lumi asuprite, dar chiar și în condițiile date, acest iad de duhuri necurate are un fel de vitalitate

furioasă. Nu sunt creaturi ieșite dintr-o fantezie artistică, ci sunt realități sângeroase care au fost trăite la nivel personal.”

„Seria de picturi «Visele» («Suenos»), dintre care cele amintite mai sus reprezintă doar câteva exemple, a apărut în 1792, la apogeul Revoluției Franceze. În acel moment, Goya trecea printr-o boală gravă, despre care nu știm foarte multe. Aceia sunt anii în care mulți artiști par posedați de puteri demonice. Sculptorul Messerschmidt își face mod repetat portretul ca o față cu strâmbături hidoase, în timp ce în Germania arta glaciară a lui Füssli indică fără greș semnele unei halucinații. Aceasta este epoca în care Flaxman a văzut o figură diavolească pe care a numit-o dintr-un motiv insondabil «Fantoma puricelui». Este, de asemenea, epoca lui Mesmer (1733-1815), în care ocultismul devine o modă. Era ca și cum în om s-ar fi deschis o ușă care duce la lumea subumană – lumea care îi amenință cu demența pe cei care au văzut prea mult din ea.”

Sedlmayr mai discută despre un artist aflat oarecum la polul opus, dar care reflectă aceleași tendințe. Este vorba despre (Caspar David) Friedrich, un pictor german al aceleiași perioade.

„Căldura umană a dispărut din relația omului cu lucrurile create. Luna, ea însăși un corp mort, oglindind rece lumina soarelui care a apus, acoperind lumea într-un lințoliu, reprezintă simbolul principal al acestui nou sentiment pe care îl trăiește omul față de lucruri. Omul însuși se simte părăsit de Dumnezeu. Este la fel de singur și străin de Dumnezeu, precum crucifixul din tabloul lui Friedrich, care stă în tăcerea uriașă și impersonală a munților.”

Al treilea aspect discutat, foarte simptomatic pentru epoca modernă, îl reprezintă caricatura.

„Caricatura nu era complet necunoscută în epocile anterioare, însă doar de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, începând din Anglia, caricatura s-a răspândit și a devenit un domeniu bine definit al artei. A trebuit să vină secolul al XIX-lea, o dată cu opera lui Daumier (artistul francez) ca ea să devină obiectul principal de activitate al unui artist de prim rang. În concluzie, nu caricatura ca atare reprezintă un eveniment istoric relevant, ci ridicarea ei la statutul de artă respectată și relevantă.”

„După 1830 a apărut o publicație periodică „La Caricature» cu un scop politic clar. Paul Valéry a numit-o «Walpurgisnacht» («Noaptea valpurgică»), un pandemonium, o comedie satanică, turbulentă până la desfrâu. Acum se ocupa cu caraghislăcurile, acum era avidă de patima sângelui.”

Această descriere ne oferă o privire scurtă, dar pătrunzătoare în paternitatea spirituală a caricaturii. Esența acestei ocupații artistice o reprezintă o strâmbare a umanului, deși întâmplător face mai mult. Uneori pune pe seama naturii umane caracteristicile iadului, deoarece stă în firea iadului să creeze imagini prin care natura noastră umană este batjocorită și negată. Această distorsiune poate fi dintre cele mai diverse. Omul, de pildă, poate fi strâmbat într-o mască și este relevant că opera de caricaturist a lui Daumier a început cu așa ceva.

„În mare, însă, există două metode pe care le folosește acest proces de desfigurare: unul pozitiv și altul negativ. Metoda negativă îi răpește omului demnitatea și forma sa, îl arată ca urât, diform, prăpădit și ridicol. Omul, coroana creației, este devalorizat și detronat, dar cu toate acestea își păstrează umanitatea sa.

Metoda pozitivă de desfigurare face din om o cu totul altă creatură, ceva subuman. Pentru a realiza acest lucru, se folosește de toate mijloacele utilizate de cei care au descris iadul în arta occidentală. Înșușirile omului devin o schimonoseală, este transformat într-o monstruoasă, un ciudat, un animal, o bestie, un schelet, o vedenie, un idol, o păpușă, un sac de pânză, un

robot. Omul arată urât, este o apariție care îți trezește presimțiri rele, o creatură neformată, un obiect grotesc și obscen. Acțiunile sale poartă amprenta nonsensului, a absurdului, a nesincerității, a comicului, a brutalului și demonicului.”

„Impulsul fundamental care se ascunde în spate îl reprezintă îndoiala sau disperarea în ceea ce îl privește pe om ca atare, o negare a bunătății și frumuseții naturii umane. Forma convențională a caricaturii este doar un pretext sub care această viziune asupra omului se poate desfășura liber.

În cazul lui Daumier, bineînțeles – și asta îl distinge de caricaturistii mult mai sălbatici și cinici de la începutul secolului al XX-lea – lipsa de încredere în om este contrabalansată de recunoașterea măreției sale. Daumier a văzut grandoarea omului cum au văzut-o puțini alți artiști din secolul al XIX-lea. Grandoarea și absurditatea se unesc în el, astfel încât nasc tragicomicul.

La începutul secolului al XX-lea, totuși, acest echilibru salvator a dispărut. Va înflori un nou tip dominant de caricatură nemiloasă, în centrul căreia se găsea o viziune fără niciun fel de speranță în privința omului; această imagine strâmbată a omului, care a început să pună stăpânire cu o putere ineluctabilă pe mintea artistului, se va revela fără niciun fel de mască în tipurile umane produse de arta timpului, tipuri care îl izbesc pe omul simplu ca și cum ar fi cele mai înfricoșătoare caricaturi și care într-adevăr pornesc din aceleași caverne întunecate ale sufletului ca și caricatura însăși.”

Înainte de acest episod, în secolul al XVIII-lea, încă exista ideea normală, obișnuită a omului. Pictorul picta portrete. Cineva, de regulă nobilitatea, îl plătea pe pictor, iar pictorul realiza tabloul, pentru care exista un scop, chiar dacă acesta nu era nici religios, nici foarte profund. Rămânea artă, avea un loc bine stabilit și o funcție. Puteai recunoaște ființa umană, iar adeseori era bine realizat. Există un simț al celor trei dimensiuni, iar în felul ei această artă era perfectă. Acum, toate aceste trăsături se dizolvă prin fenomene ale căror manifestări sunt apariția torsoului, a demonicului, a caricaturii, a glaciariului. Toate distrug însăși ideea de pictură ca fiind ceva legat de ființa umană.

Sedlmayr discută apoi pe scurt pictura lui Cézanne și influența exercitată asupra picturii moderne:

„Arta lui Cézanne reprezintă un punct de cotitură. Este acea graniță îngustă dintre impresionism și expresionism, care în tăcerea ei nenaturală pregătește erupția extra umanului.

Ea conduce la ideea că omul – din nou împotriva tuturor experiențelor naturale – este pus pe același nivel cu toate celelalte lucruri. La scurtă vreme după Cézanne, Seurat va înfățișa omul ca și cum ar fi o păpușă de lemn, o figură de lut, o mașină, iar un pic mai târziu, o dată cu Matisse, forma umană nu va avea o semnificație mai profundă decât un model de pe tapet, în timp ce pentru cubiști omul va fi degradat la nivelul unui model ingineresc.”

Pictura lui Cézanne era „pictură pură”. Cu alte cuvinte, impresioniștii ajungeau într-un loc și cumva dizolvau lucrurile în ceea ce era pentru ei clipa. Nu mai exista niciun fel de idee cu privire la felul în care ar trebui să fie lucrurile sau dacă există ceva mai profund dincolo de ele. Conta doar felul în care apar lucrurile (în ochii pictorului).

Când caii galopează, se pot vedea 20 de picioare diferite în loc de patru picioare. Impresioniștii doresc să prindă exact acest moment. Fotografia i-a influențat prin aceea că reduce arta doar la un moment anume.

Unele lucrări sunt foarte fermecătoare, dar se simte deja că realitatea începe să se dizolve. Cézanne a afirmat că vrea să facă din impresionism o artă clasică. Tot Cézanne susținea că arta sa este genul de lucru pe care îl vezi când abia îți deschizi ochii și ești pe jumătate adormit. Însă aceasta nu este artă (clasică), ci ceva tranzitoriu, în schimb foarte periculos pentru arta clasică. Peisajele sale, de pildă, nu mai sunt peisaje propriu-zise, ci apare ceva ciudat, ceva ce pare făcut geometric, pentru că îl tenta ideea de a face un lucru geometric.

Cubiștii au încercat pur și simplu să ia realitatea și să o ciopârțească în bucăți, iar apoi să privească la bucățile dezmembrate. În loc de a avea o față întreagă, ei iau fața și o descompun după care lipesc componentele la un loc împreună. Arată extrem de ciudat, ca și cum ai descompune realitatea și apoi ai reconstrui-o doar parțial.

În realitate, arta se împarte în două categorii. Pe de o parte avem arta foarte raționalistă, care se ocupă de fragmente, dezmembrează lucrurile și abia dacă le pune la loc. Pe de altă parte, este arta expresionistă în care cineva prinde o idee și o distorsionează maniacal pentru a-și expune ideea. În cele din urmă, totul se sfârșește cu cineva ca Jackson Pollock care stă în fața pânzei și aruncă vopsea la întâmplare, primind pentru asta 10.000 de dolari. Uneori dacă te uiți cu atenție se poate distinge un anumit model. Artistul are un soi de inspirație, pentru că lumea în sine are ordine. Cineva interesat cu adevărat de artă, poate că reușește să dea un fel de formă.

Am cunoscut cândva un pictor religios, cred că acum este celebru. Am mers la facultate împreună și el susținea că vrea să picteze subiecte religioase. În acest scop se uita la răstignire, prindea ideea iar apoi arunca diverse lucruri asupra tabloului. Ceea ce rezulta era o deformare înfiorătoare a lui Hristos pe cruce.

„Ajunși în acest punct, comportamentul acestor așa-zisi pictori „puri” se învecinează cu patologicul. Încep să sufere de acea boală al cărei simptom principal este incapacitatea minții de a se proiecta pe sine în mintea altora sau în cea a lumii exterioare. Când se instalează această stare, totul le pare mort și străin, iar oamenii nu mai pot vedea decât aparența lucrurilor, nemaifiind conștienți de viața umană din ceilalți.”

„Tot în acest moment întreaga lume devine instabilă, deoarece atunci când lucrurile sunt doar fenomene ele nu mai au niciun fel de înțeles inerent în ele; astfel, ele încep să fie percepute ca lucruri fără stabilitate, care plutesc, oscilante, fără corp și nedeterminate. Nu mai sunt lucruri solide. Aceasta ar putea explica de ce aceia care doresc să vadă o lume în mișcare sunt mânați automat spre pictura absolută, acea pictură dezbrăcată complet de orice înțeles.”



„Acest tip de pictură care a debutat în jur de 1900 și a dominat anii 1920 nu este doar contemporan cu arhitectura «modernă» tehnicizată, nu este doar precedată, ca aceasta din urmă, de un fel de preludiu pe la 1800, ci are o legătură puternică cu ea, iar peste tot în Europa și dincolo a fost favorizată și propagată de exact aceleași grupuri, adică de cele care duceau mai departe «spiritul lui 1789». Cele două merg împreună, în pofida faptului că noua arhitectură este atât de rece și obiectivă iar noua pictură este atât de sălbatică și irațională. Una o oglindește pe cealaltă, în pofida faptului că pictura și arhitectura au fost complet separate una de alta.”

O pictură nu mai are scopul de a da formă și personalitate unui anumit spațiu, precum mai încerca fresca decorativă a art nouveauului, ci a devenit ceva care își aparține în întregime sieși. Nu mai este nici măcar o cârpitură tranzitorie pe perete. Mai degrabă are însușirea unei cărți pe care o deschidem și o dăm la o parte din nou. Le Corbusier, teoreticianul noilor doctrine, a afirmat că toate tablourile ar trebui ținute în dulapuri și ar trebui atârdate pe pereți doar pentru câteva ore, după cum ne vine cheful. Pentru el, un tablou stabil era ceva intolerabil.

„Acest tip de pictură a fost pentru multă vreme un subiect de controverse aprinse, ceea ce face foarte dificilă o apreciere echidistantă. Totuși, verdictul celor mai înfocați critici nu este atât de dur pe cât o interpretare pur istorică, deoarece aceasta ne scoate la iveală, prin simpla lor descriere, caracterul îndoielnic al acestor eforturi.”

„Legătura intimă dintre acest tip de pictură și clădirea «modernă» de mai ieri se arată în primul și primul rând în dorința lor comună de a distruge vechile rânduieli. Așa cum există astăzi clădiri în care susul și josul nu mai pot fi distinse în mod limpede, în același fel apar tablouri în care susul și josul pot fi confundate. Acesta este desigur doar un simptom extern, dar cu toate acestea este foarte elocvent. Mai mult, este ceva nemaiîntâlnit în istoria picturii, nemaiîntâlnit nici măcar în cele mai îndrăznețe aberații și este un indiciu al extraumanului, al caracterului inuman pe care îl are această formă de artă. Afirmând acest lucru avem cu adevărat cheia pentru a înțelege arta modernistă în toate fazele sale, pentru că singurul lucru care diferă sunt mijloacele folosite.”

„Toate metodele noi de a privi lumea pe care le aduce arta modernistă în siajul ei sunt în mod fundamental extraumane, chiar și într-un sens superficial și material. De pildă, fotografia, chiar și în anii douăzeci, este marcată de o tendință de evitare a perspectivei «normale» a personalității umane și se mărginește la câteva formule mecanice. Privilegiază pozele făcute de deasupra sau de dedesubt și din unghiuri neobișnuite, cu efecte de lumină care fracturează subiectul și distorsiuni precum cele dintr-o oglindă distorsionantă.”

În film are loc, bineînțeles, același fenomen. Tot felul de experimente pentru a vedea cum se poate fragmenta imaginea sau arăta imagini diferite una lângă alta pentru a realiza un tip de efect șocant.

„Prin aceasta nu face altceva decât să meargă alături de tendința extra-umană din pictură care oferă o expresie limpede a atitudinii sale spirituale. Fiecare artă, desigur, într-o măsură mai mare sau mică, ia lumea pe care o găsește și se îndepărtează în manieră proprie de experiența normală pentru a o crea din nou, dar arta modernistă este condusă de un impuls nestăvilat de a trece de limitele «doar umanului»”.

Aceasta explică de ce temele normale ale picturii de la jumătatea secolului al XIX-lea iau un aspect aproape extrem, în care omul pare că își predă umanitatea sa esențială și începe să vadă lucruri pe care cineva le vede în delir sau în coșmar, sub influența drogurilor, sau la începutul nebuniei ori al terorii extreme, iar aceste „stări aflate pe marginea nebuniei” produc viziuni uluitoare. Lumea vizibilă, lumea formelor concrete din portretistică, peisaj, natură moartă și toate celelalte tipuri de pictură, chiar și în cele care se pretind a fi în continuare religioase, devine ceva străin, distorsionat și înfiorător. Felul în care sunt ordonate devine instabil și se pulverizează în fragmente; forma se dezintegrează devenind fluidă și haotică. În unele cazuri, omul și lumea sa sunt schimbați de rigiditatea morții; lucrurile familiare devin ciudate, iar natura vie se transformă în natură moartă.

„S-a spus despre arta greacă că a fost înhămată între două mari puteri care se aflau mereu lângă ea și cu care a trebuit să se lupte în permanență pentru a se impune într-o oarecare măsură. Aceste două puteri erau haosul și moartea. Noua pictură, din dorința maniacală de a se scutura de piedicile prea omenescului, a primit aceste puteri în artă – și acestea două au primit-o și pe a treia, pe care grecii nu o cunoșteau și pe care Evul Mediu a adus-o în viețile noastre. Această putere este iadul. Toate acestea – haosul, moartea și iadul – sunt antitipuri ale umanității. Reprezentarea unei lumi pe care aceste trei puteri au schimonosit-o reprezintă subiectul fundamental al noii picturi.”

„Apropierea artei de moarte și înrudirea sa cu atmosfera morții, acea atmosferă care face toate lucrurile să fie reci și rigide, este ceva nu fără precedent în istoria artei, ceva care este prins doar superficial în termenii «romantic» și «mișcarea romantică». În această etapă se ițește din străfundurile omului o viziune nocturnă exaltată a vieții, a naturii și antichității. Dar cu toate acestea, demnitatea omului a fost păstrată. Apropierea de moarte în mișcarea romantică germană, așa cum reiese din Beethoven, [Kleist,] Holderlin, Novalis, Runge și Friedrich este tragică, dar rămâne în continuare umană. În capitularea sa în artă, în fața acum inabordabilei stări a lucrurilor, omul își impune legea sa contra haosului care pentru el reprezintă o realitate cunoscută îndeajuns.”

„În faza modernă însăși se combină conștiința morții (care se ivește sub o mie de forme din spatele tuturor lucrurilor vii și își face simțită prezența groaznică într-o floare ofilită, într-o cameră goală – și da, chiar, în natura moartă) și o îndoială terorizantă cu privire la demnitatea și chiar la natura omului.

Această îndoială se poate transforma într-o acceptare agonizantă a negării sau se poate îndrepta către o schimonosire pozitivă sau cinică a ființei sale. Acum, apropierea morții nu mai este tragică, ci este ceva infernal, o afirmare a haosului, și este cu atât mai îngrozitoare deoarece nu există niciun domeniu al vieții complet imun la această izbucnire a lumii de jos.”

„Cândva iadul era clar circumscris ca un domeniu aflat în antiteză cu un univers care avea sens și rațiune. Dar printr-o aberație aproape similară cu aceea care îi făcea pe oamenii din secolul al XIX-lea să vadă sclipirea raiului în „lumina naturală” care se revărsa asupra tuturor lucrurilor,

astfel încât până și o căpiță de fân era transfigurată de ea, ... acum izbucnesc în realitate cele mai terifiante imagini din anticamera iadului și a cercurilor dimprejurul său. Apariția acestor viziuni era ceva necunoscut celor care le-au invocat, dar ele au venit și nimic nu este imun în fața influenței lor. Orice aparține de groază și de nocturn, de boală, de moarte și decădere, orice este vulgar, obscen, pervers, orice este mecanic și o negare a spiritului – toate aceste moduri, motive și aspecte ale inumanului pun stăpânire pe om și pe lumea sa familiară. Fac din om o ruină, o mașină, o mască, o fantomă. Decade la nivelul unui păduche, al unei insecte. În diversele curente ale picturii moderne întotdeauna este subliniată una sau alta dintre aceste variații ale atributelor antiumane. Cubismul accentuează moartea, expresionismul haosul clocotitor, suprarealismul demonismul rece ale ultimelor regiuni înghețate din iad. Chiar dacă tablourile s-ar pierde, titlurile alese pentru ele de cei care le-au pictat ar fi suficiente pentru a le dezvălui reședința spirituală: „frică”, „orașul bolnav”, „muribunzii”, „portretul meu ca schelet”, „molimă deasupra, molimă dedesubt, molimă peste tot”, „gluma a cucerit suferința”, „grămada de bălegar”, „înapoi la nimic.”

„Această interpretare pe care o propunem poate părea la prima vedere extravagantă. Totuși, dacă privim obiectiv problema, vom descoperi că face exact ceea ce ar trebui să facă o teorie, adică explică o mulțime de informații pe care până acum am încercat să le înțelegem una câte una, ne permite să recunoaștem toate diversele „isme”, de la futurism la suprarealism – toate fiind într-o formă sau alta o evadare din realitatea superioară – ca expresii (care diferă doar în aparență) ale aceluiași puteri fundamentale, deși natura umană în toate manifestările sale este în mod esențial una, negările sale sunt multiple. Pe scurt, o astfel de teorie ne permite să vedem dincolo de toate diferențele și detaliile ne semnificative.”

„În termeni pur artistici, există o artă naturală a infernalului și a îngrozitorului; de asemenea, nu ar trebui sub nicio formă negată cea mai periculoasă potențialitate artistică. Și-a făcut simțită prezența de la bun început în arta nordică, acolo apărând imaginea lui Hristos desfigurată în moarte, ceva necunoscut artei creștin răsăritene. Tot arta nordică a dat imaginea iadului. Bosch, Bruegel și Grünewald au ridicat arta monstruosului la același nivel pe care l-a atins în cele mai transfigurate și înalte forme, în timp ce Goya i-a lărgit scopul fără să părească vreun moment tărâmul artistic. Într-adevăr, găsim la granița acestei noi arte a morții interioare și a iadului un număr de artiști, Ensor, Munch, Kubin, Schiele sunt doar câteva exemple, a căror forță artistică naturală nu poate fi negată.”

„Van Gogh, Munch (al cărui «Țipăt» l-am văzut – notă P.S.R.), Seurat, toți născuți în 1860, sunt primii pictori în care se relevă această tendință deși nu i s-au abandonat cu totul. Abia la Ensor, de asemenea, născut în 1860, ea devine dominantă. Pentru cei născuți după 1860 ea devine destin. Cu mult înainte de Primul Război Mondial, ea demonstra coșmarul care bântuia marile orașe europene. După război s-a instalat un declin artistic clar, iar acum apar simptomele degenerării extreme. Prin «noua obiectivitate» se ajunge la cea mai banală și moartă formă. Din

punct de vedere politic, arta aceasta cea mai nouă și de ultimă oră se aliază cu anahia. Din punct de vedere psihologic este expresia unei frici uriașe și a unei uri față de rasa umană, care i-a făcut pe oameni să se îndrepte împotriva propriilor lor persoane. Cea mai profundă explicație a acestor avortoni artistici care apar în lumea fenomenală a fost deja oferită de Goya, care a scris sub titlul colecției sale de picturi «Visurile»: «somnul rațiunii naște monștri».

Vedem astfel că, atunci când rațiunea ajunge la finalul drumului iluminist, în viața umană explodează forțe iraționale, care vin de la demoni... În fapt, citatul complet din Goya sună așa: „El sueño de la razón produce monstruos.” (Visul rațiunii naște monștri.)

Sedlmayr discută, în cele din urmă și despre suprarealism.

„Tema de căpătâi a suprarealismului este haosul absolut. Acest curent se concentrează pe tema haosului indiferent de locul în care poate fi întâlnit: în regiunile întunecate ale lumii visurilor, în halucinații, în caracterul alienat și irațional al vieții obișnuite, în domeniul realității în care lucrurile nu au nicio legătură unul cu altul, fiind aduse laolaltă într-o manieră întâmplătoare, fără sens și fragmentară, în confuzia unui oraș mare sau în cea a războiului total ori în cea a unui magazin cu lucruri vechi – «comorile» acestuia părănd a-i umple de un entuziasm special pe suprarealiști. Tema lor poate fi definită în sens larg ca fiind «haosul decăderii totale», nu haosul potențialităților creative, ci acela al finalității, nu haosul lucrurilor care iau naștere, ci acela al lucrurilor terminate și epuizate, nu haosul naturii roditoare, ci acela al nenaturalului, un haos din care, pentru a folosi cuvintele lui Goethe, chiar și duhul lui Dumnezeu Însuși ar putea cu greu să creeze o lume.»

Nu poate fi subestimată puterea acestui curent al suprarealismului. Dintre toate tendințele secolului al XIX-lea și al XX-lea, cu excepția noii arhitecturi, doar două au reușit să

supraviețuiescă celui de-al Doilea Război Mondial – realismul pozitiv și suprarealismul în pictură. Există deja multe organizații suprarealiste în țări europene, și nu doar acolo. Prin comparație, expresioniștii reprezintă o minoritate cu totul neglijabilă.

Nu câștigăm nimic dacă minimizăm acest fenomen, nici nu ne poate mulțumi gândul că e vorba doar de extravagante, nebunii sau forme ale unui triumf spiritual straniu. Încă de foarte devreme, din 1860, Dostoievski, recunoștea în mod profetic în ai săi Oameni ai Abisului că astfel de tipuri, pe care suprarealismul le-a dus la deplina dezvoltare, au apărut deja – „date fiind circumstanțele în care a evoluat societatea noastră”. În ultimă instanță, suprarealismul nu reprezintă altceva decât fuga finală a omului și artei spre prăpastie, acea fugă de care Nietzsche era conștient în 1881 când a scris:

„Nu cădem oare continuu? – în spate, în lateral, în toate direcțiile? Se mai păstrează susul și josul? Nu rătăcim oare prin nimicul infinit? Nu răsuflă în fața noastră spațiul gol? Nu a devenit mai frig?”

Observăm aici legătură intimă dintre filosofie, politică și artă.

Sedlmayr ajunge la următoarele concluzii:

„Diagnosticul pe care l-am pus artei moderne este confirmat în plus de faptul indiscutabil că aceasta nu are nicio dificultate în a înfățișa demonicul și omul devenit demonic, dar îi vine aproape imposibil să-l arate pe om ca pe o ființă umană și eșuează complet când trebuie să-L arate pe Dumnezeu-om și pe sfânt.”

Legat de arta modernă el mai afirmă:

„Atracția exercitată asupra artistului de extraomenesc și extranatural, de întuneric, de irealitate și subconștient, de haos și nimic are toate caracteristicile unei vrăji... Potrivit lui Paul Klee, inima noastră palpitând ne împinge tot mai departe spre tărâmul ultim al lucrurilor.”

„Tulburarea produsă de arta modernă se repercutează asupra tuturor aspectelor și relațiilor diferite ale omului. Avem tulburarea relației omului cu Dumnezeu. În domeniul artei, acest lucru este mai vizibil decât în oricare altă parte, prin natura sarcinii care acum absoarbe energia creativă – o energie care înainte vreme a fost absorbită de templu, de biserică și de imaginea sfântă. Noii zei ai omului sunt Natura, Arta, Mașina, Universul, Haosul și Neantul”.

Sedlmayr discută apoi în mare despre întreaga atmosferă intelectuală de la Iluminism și până în zilele noastre.

„În panteismul și deismul secolului al XVIII-lea s-a deschis un hău între om și Dumnezeu. La început ideea de Dumnezeu părea mult mai pură decât aceea a unui Dumnezeu personal. Conceptul nostru de Dumnezeu s-a eliberat de ceea ce părea un element antropomorfic, în același timp în care același element era eliminat din arhitectură. Însă ceea ce s-a petrecut a fost faptul că acest Dumnezeu al filosofilor s-a evaporat în natură și a dispărut. În vremea în care se

Întâmpla acest lucru, se mai schimba ceva în ideea de om, care era dezbărat de elementul teomorfic, în timp ce Dumnezeu era dezbărat de cel antropomorfic. Consecința a fost foarte diferită de ceea ce s-a intenționat, deoarece prin acest proces omul a fost redus la nivelul unui automat, asta când nu este redus la nivelul unui demon.”

„Pierderea lui Dumnezeu ca realitate distruge sensul originar al realității ca întreg. O dată pierdut acest simț, omul se transformă într-un anti-realist, într-un idealist, într-o ființă care trăiește prin fantasme”, ceea ce deschide poarta demonilor.

Pr. G: Imaginația.

Pr. S: „În forma radicală a deismului, divorțul dintre Dumnezeu și om apare din faptul că Dumnezeu este retrogradat într-un loc îndepărtat, astfel încât Dumnezeu și lumea încep să fie văzute ca lucruri în întregime distincte și separate. Dumnezeu este „Dumnezeul absent”, care a creat marele ceasornic reprezentat de lumină, pe care l-a învățat cum trebuie. Ceasornicul acum continuă să meargă după mecanismele sale interne, ceea ce înseamnă că lumea se dezvăluie pe sine în mod automat. Astfel este exclusă orice posibilitate de relație personală cu Dumnezeu. Toată taina a fost eliminată și, într-adevăr, una din operele principale ale unuia din protagoniștii deismului, Toland, se numește «Creștinismul fără taine»”, după cum am văzut deja

„Peste tot, relațiile spirituale se răcesc. Locul lor este luat de relațiile glaciale ale rațiunii. Îndoiala joacă un rol tot mai important și tot ceea ce este atins de răceala sa este transformat: lumea devine o mașină – omul, un robot”



Un autor contemporan cu Voltaire a scris că „statul va deveni un stat mașină”. Apoi, Ledoux, arhitectul care dorea să facă imobile rotunde și sferice, se întreba în timp ce contempla pământul: „Nu este sublimă această mașină rotundă?”

„Omul devine acum la fel de străin de semenii săi pe cât este față de Dumnezeu, și la fel de străin față de natură. După cum afirmă Ledoux, este străin peste tot. Suntem nevoiți să tragem concluzia că la originea acestor fenomene variate caracterizate de o tendință către inorganic stă deismul. Efectul său este peste tot ucigător, făcându-i pe oameni străini de Dumnezeu și unul de altul.”

Așadar, această artă are un fundal religios, în primul rând în deism. După deism apare panteismul, iar Sedlmayr discută acest curent în opera lui Holderlin, poetul de la începutul secolului al XIX-lea.

„Figurile individuale, în parte oameni, în parte zei,” pe care Holderlin le glorifică „divinul, fiind anume Hristos, Hercule și Dionisos – se transformă în ceva nebulos, care este, ca să spunem așa, predivin sau superdivin.”

„Acest aspect devine cu atât mai clar o dată cu trecerea timpului, când Holderlin se adresează naturii cu «Sfintei». Se roagă pentru ceva ce îi pare mai venerabil și mai sfânt decât figurile zeilor personali. «Marele lucru sfânt» pe care Holderlin îl recunoaște în natură nu este nimic apropiat sau familiar omului. Nu poate să-l simtă ca pe ceva apropiat, nu se poate regăsi în el, nici nu poate, așa cum se întâmpla în epocile trecute, să privească la natură ca la o rudă sau ca la un prieten. «Marele lucru sfânt» nu este nimic din toate acestea, mai degrabă este ceva căruia îi lipsește în întregime un caracter uman, ba chiar un caracter organic; este ceva ce nu are nici personalitate, nici destin. Este ceva complet opus naturii omului, este ceva universal,

ceva infinit ce nu poate fi simțit. Lui Holderlin îi place cel mai mult să caracterizeze Natura ca fiind «stille» («tăcută» sau « silențioasă») punând-o în antiteză cu ocupațiile active ale omului. Pentru a se apropia de ea, omul trebuie mai întâi să se distrugă pe sine, trebuie să meargă spre moartea sa.”

În final, Sedlmayr oferă un fel de descriere-rezumat a acestor forțe întunecate și distructive care au străbătut arta apuseană. Deși era un iubitor al artei dinainte de Revoluție, adică dinainte de secolul al XVIII-lea, în această scurtă istorie a sa demonstrează foarte argumentat cum influențele demolatoare apar în trecut exact în momentul pe care noi l-am identificat ca fiind începutul apostaziei: secolul al XII-lea.

În opinia lui Sedlmayr, prima apariție a acestor elemente demonice survine în stilul romanic târziu.

„În această fază lumea sacră este investită într-o măsură de-a dreptul înfiorătoare cu un caracter demonic. Astfel, pe ușile unor catedrale figurile sfinte au înfățișarea unor cadavre și fantome, un fapt care nu poate fi explicat de o anumită îndepărtare de umanitate, care marchează arta Evului Mediu târziu. Uneori Hristos se aseamănă unui idol sau despot asiatic. Fiarele din Apocalipsă și îngerii sunt transformați de această însușire demonică. Acest fenomen straniu nu poate fi explicat în termenii unei intenții duale care poate fi sesizată în mare parte din arta medievală, unde scopul este de a șoca întrucâtva privitorul și, în același timp, cu ajutorul absurdității clare a simbolurilor vizibile, să-i împingă mintea spre contemplarea pur spirituală; și asta pentru că imediat lângă personajele sfinte, ba chiar în mijlocul lor, ba chiar cu greu de distins în mijlocul lor, sunt imagini ale demonilor și ale fiarelor și himerelor demonice care invadează interiorul bisericii.”

„În același timp, personajele înseși încep să dobândească o remarcabilă și fără precedent instabilitate. Cele aflate pe marea arcadă de deasupra ușii catedralei de la Vezelay par să se clatine serios și arată ca și cum ar urma să se prăbușească dintr-un moment în altul de pe marea curbă pe care stau atât de periculos. Aceasta este epoca în care figurile încep să fie

fixate tangențial de cadrul marilor uși și tot în această perioadă își face apariție marea Roată a Norocului care îl ridică pe om și ineluctabil îl coboară; tot în această perioadă apar pentru dată forme arhitecturale care stau cu capul în jos.”

„Toate acestea reprezintă expresia vizibilă a acelei instabilități a treburilor omenești, a faptului că oamenii au început dintr-odată să simtă cu o intensitate specială și dureroasă. În fapt, este simbolul vizibil al stării oamenilor, al sentimentelor pe care le nutresc cu privire la viață și lume.”

„În religie, emoția dominantă este frica, iar tema principală este Ziua Judecății, înfățișată astfel încât să exprime cel mai mare potențial posibil de teroare. În atmosfera sumbră de mormânt a bisericii putem vedea credincioșii stând „cu frică și cu cutremur înaintea lui Dumnezeu”. Nici când nu a reușit un misterium tremendum să aibă o asemenea putere asupra minților oamenilor.”