

Calamitățile artei

written by Iarina Albu | October 2, 2020



Un articol de Roger Kimball pentru The New Criterion

Despre autodistrugerea produsă de tendințele dadaiste ale artei contemporane.

„Pasiunea frenetică pentru artă este un cancer care consumă totul din jur; și, având în vedere că absența absolută a ceea ce e potrivit și adevărat în artă este echivalent cu absența artei, omul se estompează cu totul; cultivarea excesivă a unei singure facultăți nu duce nicăieri [...] Nebunia artei este înfrățită cu abuzul minții. Crearea uneia sau a alteia dintre aceste forme de supremație dă naștere prostiei, abrutizării, și mândriei și egoismului fără limite.”

–Baudelaire, *L'Art romantique*

„Există într-adevăr multe lucruri clasificate ca fiind «retrograde» [...] și care pot fi punctul de plecare al unui adevărat progres interior.”

–Hans Sedlmayr, *Art in Crisis*

Printre multele ciudățenii care afectează viața culturală din zilele noastre, probabil că niciuna nu este mai funestă pentru practicarea și uzul artei decât faptul că practic orice poate fi prezentat și *acceptat* ca fiind o operă de artă. „Practic” orice? Cu siguranță o precauție inutilă. Lăsați-vă imaginația să zburde liberă: orice idee grotescă reușiți să evocați – de la ceva incredibil de banal și uzual până la ceva repulsiv patologic – puteți fi sigur că a fost admirată și îmbrățișată cu entuziasm ca fiind artă. Și dacă, printr-o întâmplare, ați numit ceva care nu și-a făcut încă datoria de operă de artă – nicio problemă: este doar o scăpare care va fi corectată în următorul sezon expozițional.

Nu că această situație ar fi inedită. Într-adevăr, trăim consecințele ideii amețitoare că orice poate reprezenta artă deja de mulți ani: încă din 1960, cu siguranță, și probabil chiar dinainte de anii '20, când pionierul dadaist Marcel Duchamp a dezvăluit „readymade”-urile sale și le-a oferit publicului.

Dar există câteva diferențe notabile între atunci și acum. O diferență este faptul că farsele lui Duchamp – precum, de exemplu, expunerea unui suport

normal pentru sticle (banalul) sau a unui urinal (șocantul, la un moment dat) ca fiind opere de artă – au fost considerate scandaloase de publicul larg. În plus, Duchamp a intenționat ca acestea să fie șocante. Uităm uneori că scopul mărturisit al dadaismului a fost nu de a extinde, ci de a arunca în aer categoria „artă”. Dar s-a întâmplat ceva. „Am aruncat suportul de sticle și urinalul în fața lor ca pe niște provocări”, a afirmat cu dispreț după câțiva ani Duchamp, „iar acum le admiră pentru estetica lor.” „Ei” nu au fost publicul – nu încă – ci cei care dictau moda și care erau membrii cu drept decizional ai acelei comunități în continuă creștere numită „lumea artei”.

Motivațiile lui Duchamp erau, pentru a o spune politicos, contradictorii. Dar exasperarea sa este de înțeles. **Privind înapoi la drama în desfășurare a culturii avangardiste din acest secol, vedem că ce apare ca remarcabil nu a fost de fapt fenomenul dadaist – unul dintre multele forme de expresie romantică târzie a Weltschmerz-ului nihilist – ci mai degrabă rapidă sa legitimizare.** Cine ar fi crezut așa ceva posibil? Și totuși dadaismul este acum un subiect academic și muzeologic cu tradiție impresionantă, subiect al expozițiilor, monografiilor și dizertațiilor de doctorat.

Un precedent de rău-augur. Printre altele, demonstrează nivelul la care ceea ce este șocant a devenit instituționalizat: asimilat în ciclul previzibil al expozițiilor muzeale, protecției curatorilor și comentariului critic. Pentru a fi siguri, un Robert Mapplethorpe sau un Andres Serrano vor apărea din când în când pentru a provoca un frison de anxietate și nefericire. Dar, de fapt, ce este cel mai frapant la aceste figuri nu este cât de „controversate” sunt – sau au fost –, ci cât de repede sunt etichetate și arhivate ca exemple validate de artă contemporană – sau chiar artă contemporană „importantă”, dacă e să ne încredem în elogiile unor critici notabili.

Această situație – o situație în care orice obiect sau activitate pot fi numite artă – face dificilă orientarea în spațiul cultural. Familiaritatea poate să nu genereze mereu dispreț, într-adevăr; dar tinde să inspire un anumit grad de complacere. **Suntem tentați să trecem cu vederea, să luăm de bun ceea ce a devenit în mod foarte evident familiar, indiferent de cât de ciudat este.** Putem să privim și să notăm prezența a ceva fără a-l vedea sau înțelege cu adevărat. Ar merita deci să ne oprim pentru a ne reaminti cât de mult s-a schimbat înțelesul cuvântului „artă” pe parcursul acestui secol. Cuvinte precum „libertate”, „inovație” și „originalitate” au acompaniat în general acest proces de schimbare. **Este clar că, pentru mulți, expansiunea artei a fost sinonimică cu o promisiune imperativă de eliberare: nu doar eliberare estetică, ci și politică și chiar, se pare, ceea ce am putea numi eliberare metafizică.**

Dar aici, precum peste tot în problemele umane, a existat în general o falie între promisiune și îndeplinire. Privind prin prisma anilor '90, ceea ce părea a fi libertate poate părea un pretext pentru iresponsabilitate; ce unora li se părea ca fiind inovator și inteligent poate părea acum doar bizar. De exemplu: nu este ciudat faptul că, în multe locuri, „arta” a degenerat într-un fel de titlu onorific care este acordat sau nu după criterii care nu au nimic de a face cu calitatea sau realizarea estetică? Ce reprezintă – ca să luăm un exemplu contemporan – ca cineva să își poată împacheta fecalele și apoi să distribuie rezultatul ca fiind o operă de artă?

Sau că cineva poate să se filmeze în timp ce suferă o serie de operații estetice desfigurante și pe baza acestui fapt să fie considerată o „performance artist” desăvârșită? Sau că cineva care este bolnav își poate desemna cu succes camera de spital ca fiind o operă de artă? Exemple precum cele de mai sus pot fi multiplicare la nesfârșit, după cum știe prea bine oricine a vizitat o galerie sau un muzeu de artă contemporană.

Adevărul este că situația dominantă este una benefică pentru agenții culturale de marketing, dar rea pentru artă – și pentru artiști. Este distructivă în mod special pentru artiștii tineri, care nu și-au făcut încă un renume și care se luptă pentru recunoaștere într-o atmosferă în care ultimul lucru care contează este meritul artistic. Într-un fel, fenomenul la care am fost martori până acum este aplicarea principiului acțiunii afirmative în domeniul culturii. Arta conferă prestigiu, celebritate, bogăție; este o binecuvântare socială și economică; așadar, avantajele ei trebuie să fie disponibile tuturor, indiferent de talent sau realizări. Logica este impecabilă: doar premisa și consecințele sunt dezastruoase. Dacă orice poate fi o operă de artă, atunci rezultă că oricine poate fi artist. Aceste idei nu sunt marginale. Sunt, într-o anumită măsură, mărci ale prejudecății prestabilite. Ni-l amintim pe domnul John Hightower, un funcționar Rockefeller care a fost pentru puțin timp directorul Muzeului de Artă Modernă la sfârșitul anilor '60. În cadrul unei perorații memorabile, domnul Hightower s-a declarat public a fi de părere că „toată lumea este artistă.”

Desigur, domnul Hightower reprezintă un caz întrucâtva special: nu ne este dat prea des să întâlnim fatuitate atât de delicios de simplă și evidentă. Dar ce este important este măsura în care domnul Hightower a fost un îndrumător. Probabil puțini oameni aflați în poziția lui ar fi fost atât de lipsiți de prudență; cu siguranță majoritatea directorilor de muzeu s-ar fi gândit că oferirea fără discernământ a titlului de „artist” ar putea avea consecințe nedorite asupra statutului colecțiilor pe care le îngrijesc. Însă domnul Hightower a articulat o presupunere care, la un anumit nivel, influențează gândirea contemporană asupra artei și culturii. Este o presupunere tipică anilor '60 – existau multe discuții idilice despre „dezlănțuirea creativității” pe atunci – dar nu este o presupunere exclusivă anilor '60. Continuă să rezoneze. Ironia face că este o presupunere care contribuie la privarea artistului de lucrurile care ar trebui să îi fie de căpătâi: talentul și arta lui.

Sunt și alte ironii. Sunt mai mulți artiști pe metru pătrat în societatea noastră decât oricând altcândva. Muzeele și galeriile de artă contemporană au răsărit ca ciupercile după ploaie în toată țara. La toate colțurile vedem îndemnuri de a „susține artele”. Și totuși, și totuși...nu există și o stare generală de stagnare, futilitate, deziluzionare? Și nu are această stare de a face cu natura artei celebre contemporane – „art-world art”, arta care este expusă în cadrul expoziției bienale la Muzeul American de Artă Whitney și care este discutată în publicații precum *Artforum*?

Când analizăm arta contemporană, ne lovim nu doar de natura ei promiscuă – de faptul că este o ilustrație vie a afirmației că orice constituie artă în zilele noastre –, ci și de anumite simptome tipice. În primul rând, este

vorba de obsesia noutății. Prima întrebare pe care trebuie să și-o pună aceia care se confruntă cu imperativele lumii artei nu este dacă o anumită operă este valoroasă, ci dacă reprezintă ceva nou sau diferit. Desigur, căutarea noutății a condamnat demult devotații ei urmăritori la poziția nedemnă de a reutiliza naiv variate clișee: cât de puțin au adăugat cu adevărat artiștii „de ultimă generație” la strategiile dadaistilor, ale futuriștilor, ale suprarealiștilor. **Dar apetitul pentru noutate – chiar dacă rezultatul este doar iluzia noutății – este aparent mai puternic decât pasiunea pentru cunoașterea de sine din perspectivă istorică.** Nici nu mai spunem că această căutare a noutății este în sine una dintre manevrele mult uzate ale modernității: pentru sufletele susceptibile, cântecul ei de sireună este irezistibil.

În parte pentru a compensa această inutilitate invazivă, **cel de-al treilea simptom, dorința de a îmbina politica și arta, a devenit o caracteristică proeminentă a artei contemporane.** Când semnificația artistică este la minimum, politica se grăbește să umple spațiul gol. De la alegoriile simpliste ale lui Leon Golub sau Hans Haacke până la producția de slogane feminine a lui Jenny Holzer, Karen Finley, sau Cindy Sherman, mult din ceea ce este supranumit artă în zilele noastre este de neînțeles fără referința la conținutul ei politic. Într-adevăr, în multe cazuri ceea ce vedem nu sunt decât niște gesturi politice care acaparează prestigiul artei pentru a-și spori autoritatea. Un alt cuvânt pentru această activitate este propagandă, deși, într-un moment în care atât de mult din artă este dedicată propagandei, cuvântul pare inadecvat. Este de la sine înțeles că politica în cauză este foarte previzibilă. Nu e vorba doar de articole standard pe altarul stângii politice, ci și de versiuni caricaturale ale acestora. Este versiunea politică a picturilor după numere: SIDA, oamenii fără adăpost, „politica de gen”, Lumea a Treia și lupta pentru mediul înconjurător se aliniază de partea binelui, pe când capitalismul, patriarhatul, Statele Unite și moralitatea tradițională și religia se reunesc de partea răului.

Trinitatea politicii, a noutății și a extremului face pași mari spre a descrie complexitatea lumii artei contemporane: impertinența sa, recurgerea constantă la imagini sexuale și violente, tendința de a substitui politici grosolane cu ambiții artistice. Ajută, de asemenea, la punerea în perspectivă a unora dintre schimbările care au avut loc vizavi de scopurile și simbolurile artei pe parcursul ultimei sute de ani. **În strânsă legătură cu căutarea noutății este schimbarea centrului atenției de la frumusețe ca finalitate a artei.** Încă de pe vremea cubismului, cel puțin, majoritatea artei „avansate” (care nu este în mod necesar sinonimică cu arta „bună”) a căutat nu frumosul, ci alte calități mai eliptice: mai presus de toate, probabil, *interesantul*, care în multe privințe a uzurpat frumusețea ca primă categorie a delectării estetice. (Cititorii operei *Either/Or* a lui Kirkegaard vor fi fost deja familiarizați cu consecințele elevării interesantului de la un deziderat estetic la un imperativ moral.)

În același timp, majoritatea artiștilor avangardiști autodeclarați au arătat mai puțin interes în încercarea de a plăcea sau de a încânta privitorii decât în a-i surprinde, șoca, sau chiar a le provoca repulsie. Nu degeaba „provocator” și „transgresiv” sunt unii dintre cei mai populari termeni de

critică pozitivă din ziua de azi. Ideea este, desigur, că prin lepădarea frumuseții și refuzul de a plăcea, artistul este mai capabil să se confrunte cu realități mai profunde, mai autentice, mai dureroase. Și poate că așa e. Dar nu trebuie să se treacă cu vederea peste elementul de epatare care acompaniază adesea asemenea divagații existențiale. Nici nu ar trebui să fie uitate multe contraexemple și contratendințe. Într-o faimoasă declarație din 1908, pe când avea aproape 40 de ani, Henri Matisse a scris că el visează la „o artă a echilibrului, a purității și a serenității, lipsită de subiecte tulburătoare sau deprimante, o artă care ar putea fi potrivită atât pentru orice intelectual, pentru omul de afaceri, cât și pentru filolog...ceva ca un fotoliu bun care oferă relaxare după epuizare fizică”. Matisse a fost unul dintre cei mai mari și pictori inovatori ai secolului douăzeci. Oare această viziune a echilibrului și a serenității îi diminuează realizarea?

Într-o mare măsură, calamitățile artei din ziua de azi sunt o consecință a avangardei, a tuturor acelor gesturi, poziții, ambiții și tactici „contradictorii” care au apărut și au fost legitimate în anii 1880 și 1890, au înflorit în prima jumătate a acestui secol și acum trăiesc un fel de existență postumă în amurgul frenetic al postmodernismului.

În parte, situația noastră actuală, precum însăși avangarda, este o complicație (pentru a nu spune o perversiune) a moștenirii noastre romantice. Elevarea artei de la o ocupație didactică la o resursă spirituală primă, sondarea conștientă de sine a formelor moștenite și a restricțiilor artistice, imaginea artistului torturat, o figură opozițională: toate obțin o primă maturitate în Romantism. Aceste teme au fost exacerbate când avangarda a evoluat dintr-un impuls într-o mișcare și, în sfârșit, într-o tradiție de sine stătătoare.

Criticul francez Albert Thibaudet a rezumat câteva dintre trăsăturile principale ale acestei tradiții înfloritoare în reflecțiile sale asupra mișcării simboliste în literatură. Scriind în 1936, Thibaudet remarcă faptul că simbolismul a „obișnuit literatura cu ideea de revoluție nedefinită” și a inaugurat un „nou climat” în literatura franceză: un climat caracterizat de „avangardismul cronic al poeziei, de întrebarea «Ce este nou?» a publicului «informat», proliferarea școlilor și a manifestelor,” și ambiția de a „ocupa punctul extrem, de a obține pentru o oră acea creastă a valului din marea zbuciumată.” Revoluția simbolistă, a concluzionat Thibaudet, „e probabil să fie ultima, pentru că încorporează tema revoluției cronice în condiția firească a literaturii.” Comentând acest pasaj în eseuul său din 1972 *Vârsta avangardei*, Hilton Kramer a observat că „noul climat” al anului 1885 a devenit cu adevărat „condiția firească” nu doar a literaturii, ci și a altor domenii. A devenit baza întregii noastre vieți culturale. „Ce e nou?”-ul lui Thibaudet nu mai este posesia exclusivă a unui public limitat și „informat”. Este acum preocuparea zilnică a vastelor întreprinderi birocratice a căror prosperitate depinde de furnizarea, la întrebarea dată, a unui flux constant de răspunsuri convingătoare, dar efemere.

Problema, după cum remarcă domnul Kramer, este că avangarda a devenit o victimă a propriului succes. Câștigând bătălie după bătălie, a transformat gradual o cultură burgheză recalitrantă într-un colaborator dispus să o susțină în raidurile împotriva gustului normativ. Dar în această victorie

stau semințele propriei irelevanțe, căci, fără o rezistență credibilă, gesturile sale opoziționale au degenerat într-un fel de bufonerie estetică. În acest sens, instituționalizarea avangardei – ceea ce Clement Grenberg a numit „avanguardism” – anunță moartea, sau măcar senilitatea, avangardei.

Calea spre senilitate – ce am putea numi o senilitate juvenilă – chiar începe cu mișcarea dadaistă „anti-artă”. Căci odată cu dadaismul, „revoluția cronică” despre care vorbea Thibaudet s-a revoluționat pe sine, s-a transformat în exact opusul a ceea ce era. În acest sens, dadaismul nu a căutat să aducă un răspuns proaspăt întrebării „Ce e nou?”. Din contră, dadaismul a căutat să submineze întregul context în care întrebarea a căpătat importanță prioritară. Strategiile extreme ale dadaismului au fost de asemenea încorporate rapid ca fiind parte a acelei „revoluții cronice”, sugerând că este posibil ca Thibaudet să fi avut dreptate în identificarea revoluției simboliste ca fiind „în mod cert ultima”. Din această perspectivă, dadaismul, precum și toate inovațiile care au urmat, apar prin definiție ca fiind variațiuni pe aceeași temă deja definită: o anti-temă, de fapt, a cărei negativitate oferă un context pentru jocul constant în căutarea inovației. Dar de fapt, încorporarea dadaismului în avangardă a avut consecințe. În primul rând, dadaismul a alterat *tenorul* avangardei: **nihilismul ferm al dadaismului a facilitat scurtcircuitarea seriozității esențiale artei**. Dadaismul poate încerca să ocupe puncte extreme, dar face asta dintr-o contrarietate sistematică: nu avea o ambiție „de a atinge pentru o oră acea creastă a valului din marea tulburată”, deoarece renunțase la ideea artei ca fiind o căutare spirituală. Într-adevăr, dadaismul a fost o formă de artă care a renunțat la artă.

În acest sens, cel puțin, **dadaismul a apărut ca un fel de precursor al Pop Art**, etapa următoare în istoria artei moderne. Arhitectul Philip Johnson a observat la un moment dat că postmodernismul a instituit „chicotul” în arhitectură. A avut dreptate în legătură cu asta, același lucru putând fi spus despre Pop Art: a instituit chicotitul în artă. Dacă a existat o anumită austeritate privind indiferența dadaismului, Pop Art s-a specializat în refacerea artei după chipul mișcării Camp[1]. Pop art a fost o formă ușoară a dadaismului: la fel de cinică, dar fără scrupulele intelectuale care, de exemplu, l-au condus pe Duchamp la abandonarea artei în favoarea șahului. Pop Art a fost o formă comică a nihilismului, o artă ale cărei trăsături se compun într-un rictus de disperare narcisică, în timp ce practicanții săi se bucură nerăbdători de celebritatea artistică și succesul comercial.

Multe dintre aceste elemente s-au reunit în acel asalt prelungit asupra culturii pe care îl rezumăm în epitetul „anii '60”. Atunci a devenit senilitatea avangardei generală: în momentul în care un ethos liberaționist generalizat și o atitudine anti-sistem a infiltrat instituțiile noastre culturale majore și a început să formeze o componentă predominantă a gustului consacrat.

Pentru a înțelege conturul gustului devenit normă în ziua de azi, putem consulta un articol de pe prima pagină a secției de artă și agrement a *New York Times*, „Testând limitele într-o cultură a excesului”, de Vicki Goldberg. Nu că acest articol ar fi fost important în sine; într-adevăr, ideea sa principală, anume că „sectorul comercial a preluat conducerea de la artă în

ceea ce privește încălcarea regulilor, abolirea tabuurilor, depășirea limitelor”, nici măcar nu este corectă. Oricare ar fi excesele lipsite de gust ale lui Calvin Klein, sunt precum Pollyanna[2] comparate cu elementele grafic pornografice și blasfematoare pe care lumea artei se dezvoltă în general. Nu, motivul pentru care citez acest articol din *Times* este faptul că reprezintă perfect nedumeririle înțelepciunii dobândite – dacă „înțelepciune” este cuvântul potrivit – și face acest lucru într-un mediu influent, care s-a identificat în ultimul timp cu tot ceea ce este la modă, efemer și amăgitor în cultura noastră.

Într-un anumit sens, articolul domnișoarei Goldberg este pur și simplu o catalogare a clișeele actuale din artă: „a fost și este o prerogativă a artei să exploreze regiuni desemnate ca fiind interzise”; încercarea de a „încălca limitele a ceea ce este acceptabil” a fost „domeniul artei”; „explorările de acest fel au fost adesea transgresive și uneori șocante”, deoarece „arta, desigur, contestă regulile societății la toate nivelurile”. Da. Desigur. Ca și orice alt campion al acestei viziuni asupra artei, domnișoara Golberg aduce ca exemplu pentru susținerea cauzei sale scandalul provocat de *Olympio* al lui Manet (1865) și alte *causes célèbres*.

Și totuși, deși sărbătorește rolul „provocator”, „transgresiv” al artei, este de asemenea clar că are anumite rețineri. „Pare”, meditează ea, „că odată ce barierele represive și ipocrite au fost dărâmate, rezultatul a fost mai puțină eliberare și mai mult exces. Am atins un năucitor triumf al excesului”. Este un lucru bun sau rău? Domnișoara Goldberg pare indecisă. Pe de o parte, „eliberarea sexuală a imaginilor are un încorporat un imperativ de expansiune”, care, sugerează ea, ar putea fi un motiv de îngrijorare. Pe de altă parte, „Fără îndoială ne-a făcut și ceva bine pe parcurs”. Chiar? Domnișoara Goldberg explică: „S-ar putea ca toate manevrele din dormitor prezentate în emisiunile contemporane televizate și în filme să fi ajutat mulți oameni la îmbunătățirea vieții lor sexuale”. Este patetic sau pur și simplu naiv? Dificil de spus. Domnișoara Goldberg este tulburată de faptul că orgia de „eliberare” pe care o evocă a rezultat mai puțin în „hedonism”, și mai degrabă în „stări nedefinite de anxietate și depresie”. Măcar dacă ar fi câștigat hedonismul! „Într-un fel”, concluzionează ea, „vrem ca imagistica populară să substituie viețile pe care nu le putem trăi noi înșine”. Dar problema, „reversul medaliei”, este faptul că „majoritatea vieților nu pot atinge” asemenea „plăcere și entuziasm fără oprire”.

Hedonismul dezamăgit și radicalismul cultural reflexiv al domnișoarei Goldberg sunt semne ale timpurilor noastre. Deși mustește de retorică a „transgresiei”, poziția ei este de fapt o sumă a prejudecăților prestabilite. Un comentariu trist al *establishmentului*, s-ar putea crede. Dar considerând-o a fi un avertisment, are anumite lecții folositoare de oferit. Dându-ne un pas înapoi și luând în considerare imaginea artei pe care și-o însușește, putem începe să conturăm un răspuns la calamitățile artei la care asistăm. În primul rând, este timpul să recunoaștem că arta nu trebuie să fie conflictuală sau „transgresivă” pentru a fi bună sau importantă. În acest context, este important să remarcăm că au fost provocate mari daune – în primul rând față de artiști, dar și față de gustul publicului – prin romantizarea tribulațiilor avangardei secolului nouăsprezece. Toată lumea

crește cu povești despre cum publicul obtuz l-a disprețuit pe Manet, l-a cenzurat pe Gauguin și l-a împins pe Van Gogh la nebunie și suicid. Dar faptul că aceste mari talente nu au fost apreciate a avut efectul indezirabil de a încuraja gândul că dacă cineva nu este apreciat, este în mod logic un geniu. A făcut și dificilă demascarea muncii frauduloase. Pentru că **orice respingere directă a artei – în special a artei care se află sub oblăduirea avangardei – este întâmpinată imediat de replica: „Ah, dar și-au bătut joc și de Cézanne, credeau că Stravinsky e un șarlatan”.**

Acesta este cel mai ușor și mai superficial răspuns la critică. **Adevărul este că cea mai mare parte din artă este proastă. Și, în zilele noastre, cea mai mare parte din artă nu este doar proastă, ci și necinstită: o formă de terapie sau bâlbâială politică mascată ca artă.** Precum toate lucrurile importante în viața umană, arta trebuie să fie judecată pe baza experienței de primă mână: nicio ecuație nu poate fi creată pentru a determina evaluarea acesteia, incluzând ecuația prin care se stabilește că ceea ce este detestat astăzi va fi ridicat în slăvi și definit ca o capodoperă mâine. Lumea artei în zilele noastre păstrează puțin din idealismul care a permeat Romantismul, dar rămâne romantică în moralismul său și în hubrisul legat de proprietățile mântuitoare ale artei. Într-un moment nefericit și naiv, Shelley a scris că poezii erau „legislatorii nerecunosuți ai lumii”. Aceasta este o ambiție pe care mulți artiști continuă să o susțină, chiar dacă în moduri mai banale. Dar, cum a remarcat pe bună dreptate W. H. Auden „«Legislatorii nerecunoscuți ai lumii» sunt poliția secretă, nu poezii”. Poezia, a spus Auden altundeva, nu face nimic să se întâmple: competența ei – precum competența artei în general – este în sfera *creării*, nu în cea a facerii. Un artist, după cum ne amintește istoria lumii, este în primul rând cineva care *crează* ceva. Și, precum și mesele pot fi făcute bine sau prost, așa și un poem sau o pictură pot fi create bine sau prost. Acesta nu este singurul criteriu pe care îl folosim pentru a judeca o operă de artă, dar este punctul de plecare fundamental pe care niciun critic imparțial nu-și poate permite să-l abandoneze.

Considerații similare se aplică ambiției de a face arta „relevantă” preocupărilor sociale și **politice. Desigur, arta nu poate să nu reflecte locul și momentul creării sale, dar întrebarea interesantă pe care o putem pune despre arta care comentează intenționat propria perioadă este: ce o face mai mult decât un simplu comentariu? Ce o face să fi artă?** După cum a spus Goethe, „doar talentul mediocru este mereu captivul timpului său și trebuie să se hrănească cu elementele conținute în acesta”. Insistența că arta reflectă realitățile complexe ale vieții contemporane este o tentație la care majoritatea artiștilor ar trebui să opună rezistență, dacă nu din alt motiv, atunci pentru că cedarea în fața acestei tentații este o rețetă sigură pentru efemeritate.

Ce resurse are un artist pentru a combate tentația relevanței? În afară de talentul său, poate cea mai importantă resursă este tradiția, pentru că prin tradiție are o legătură palpabilă cu ceva care transcende contingenta momentului. După cum a explicat T. S. Eliot într-un pasaj faimos din „Tradiția și talentul individual”, tradiția nu este doar „urmărirea cărărilor generației precedente în mod orbesc sau o aderență timidă la succesul ei”.

„Tradiția”, a continuat Eliot, este o problemă cu o semnificație mult mai largă. Nu poate fi moștenită, și dacă ți-o dorești, trebuie s-o obții prin multă muncă. Implică, în primul rând, sensul istoric, pe care îl putem numi indispensabil pentru oricine dorește să continue să fie poet după douăzeci și cinci de ani; iar sensul istoric implică o percepție, nu numai a paseității trecutului, dar a prezenței acestuia; sensul istoric îl constrânge pe om să scrie nu doar cu generația sa în sânge, ci și cu sentimentul literaturii Europei de la Homer și în cadrul ei al propriei țări, care are o existență simultană și compune o ordine simultană. Sensul istoric, care este atât senzația atemporalului, cât și a temporalului, dar și senzația temporalului și a atemporalului împreună, este ce face un scriitor să fie tradițional.

Concepția esteticizantă a lui Eliot privind sensul istoric poate să nu fie bastionul care spera să ne apere de arbitraritate. Dar prin sublinierea elementului transcendenței, el ne amintește că tradiția nu este inamicul, ci condiția adevăratei inovații. În acest fel ar trebui să înțelegem observația lui Hans Sedlmayr că „multe lucruri clasificate ca fiind «retrograde» [...] pot fi punctul de plecare al unui adevărat progres interior”. În momentul în care lumea artei va fi abandonat arta pentru cabotinajul politic, calea de înaintare începe cu o mișcare de recuperare. În epoca în care orice poate reprezenta o operă de artă, întrebarea dacă ceva este o operă de artă a încetat să fie de interes: ce contează este dacă ceva este o operă bună de artă, și, în legătură cu asta, lumea oficială a artei a ajuns *hors de combat*.

NOTE

[1] *Camp* reprezintă un stil estetic și o anumită sensibilitate care consideră că ceva poate fi atrăgător deoarece e de prost gust sau are o valoare ironică (consultat pe [https://en.wikipedia.org/wiki/Camp_\(style\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Camp_(style)), în data de 02/10/2020).

[2] Personaj principal al romanului eponim aparținând lui Eleanor H. Porter, evocat ca exemplu de optimism excesiv.

Articolul original: Calamities of art