

Arta în viață, arta împotriva vieții

Autocarul de Poggibonsi

În dimineața aceea de august, în Toscana, autocarul de Florența pe care ar fi trebuit să îl luăm din Colle di Val d'Elsa s-a abătut din drum pentru că „*il ponte e rotto*“ (podul e inutilizabil, incident neexplicat, pe care nu l-am putut constata vizual și care mă lasă să îmi imaginez un arc pitoresc, ruinat, în tradiția peisagisticii, acolo unde cu siguranță era vorba doar despre fisurile unei lucrări de beton prost întreținute). Lăsați fără alte precizări despre orar și locul exact al noii opriri a autocarului, decidem că e mai bine să mergem să îl așteptăm la Poggibonsi, o așezare industrială banală, dar nu lipsită de farmec. Stația e în bătaia soarelui, lângă o pompă de benzină, într-o zonă mai degrabă părăsită, cu centre comerciale și arbuști calcinați. Dar, după o clipă de așteptare în văpaia amiezii, a apărut caroseria albastră și ne-am urcat în autocarul foarte plin, care a luat-o de îndată de-a lungul autostrăzii sinuoase către Florența.

Pe tot acest traseu către autogara din Florența (care seamănă cu un garaj de jucărie de altădată, cu chioșcul de dulciuri, cu ghișee vechi și bănci incomode, pline ochi de mormanele de rucsacuri ale tinerilor americani *touring in Europe*), mă simt copleșit de un sentiment de plăcere, exact, evaziv și bogat în imagini și gânduri, ca o reverie. Fără îndoială, confortul fizic

oferit de vibrațiile motorului și de răcoarea discretă a aerului condiționat contribuie la asta, după efortul luptei cu căldura amiezii. Dar am mai ales impresia că pot cădea pradă unei moleșeli, din care mi-e ușor să mă trezesc, redeschizând ochii pentru o „recunoaștere” ce îmi împăspătează de fiecare dată privirea cu imaginile peisajului toscan (tufe verzi, pante cu viță-de-vie, ferme fortificate pe culmile colinelor), într-un soi de continuitate discontinuă, aproape cinematografică. Pasagerii din preajma mea contează și ei, le verific prezența la fiecare „trezire”. M-am așezat în față, alături de un tânăr de naționalitate incertă, care dormitează sprijinit de geam. I-am remarcat în primul rând încheieturile mâinilor, extraordinar de lungi și de fine. În fața mea, văd din când în când capul blond al unui tânăr anglo-saxon, cu trăsături care-mi aduc aminte fără să vreau de cercetașii ideali din cărțile colecției „*Rouge et or*” din copilăria mea și care, întors, vorbește cu un prieten, aflat cu două rânduri mai în spate. La stânga mea, se află un cuplu de asiatici bine clădiți: din ea, nu văd decât pomeții proeminenți, ochelarii și cămașa înflorată și constat că e singura din tot autocarul care și-a pus, cuminte, centura de siguranță. În spate, aud conversațiile italienilor pe care i-am întrezărit când îmi căutam loc. Și, aplecându-mă un pic, întrevăd coada de cal blondă a șoferiței; așezată pe un scaun cu arcuri (sau, poate, cu suspensie hidraulică), urcă și coboară ușor, urmând denivelările drumului, ca și cum, dintre noi toți, ea ar naviga pe un nor. Ceea ce mă frapează e calmul extraordinar care domnește: în cea mai mare parte a timpului, toată lumea e foarte tăcută, până și cei doi tineri anglo-saxoni vorbesc încet (abia la sosirea în Florența, muzicuțele celulelor aveau să coloreze liniștea cu sonorități deranjante). Majoritatea capetelor stau drepte, întoarse în față. Am sentimentul că toată lumea e atentă și cuminte, ca o procesiune imobilă spre o țară a frumuseții, condusă de șoferița cu gesturi calme și sigure.

Toată lumea. Da, îmi dau seama că, plecând de la câteva caracteristici naționale ale corpurilor din jurul meu (pomeți proeminenți, păr blond, încheieturi delicate), am compus în minte un soi de alegorie a continentelor – lipsește Africa, e drept – adunate în autocar pentru aceeași călătorie și, conștient de ciudățenia sentimentului, mă simt plin de o mare iubire pentru umanitatea rezumată aici, întinerită și înfrumusețată de dorința ei de „a călători în Italia“ (pe fețele tinerilor turiști străini mi se pare că văd, uneori, efortul mental de a suprapune expresiei preconcepute și goale „peisaj toscan“ imaginea schimbătoare a coastelor cu vii, a satelor pitorești și a lanurilor de grâu în pantă, pe care ni le dezvăluie fiecare curbă a șoselei). Poate că acest sentiment comunitar și spiritual îmi este inspirat și de o amintire cinematografică recurentă, în care „mi se pare că trăiesc“: un film din perioada mexicană a lui Buñuel, văzut pe vremea când frecventam aproape zilnic cinemateca de la Chaillot, și intitulat *Subida al cielo*. Am uitat aproape tot din acel film naiv și sentimental, cu excepția faptului că relatează peripețiile unei lungi călătorii cu autocarul, poate traversând Anzii, cu toate defecțiunile, dramele individuale, conflictele și împăcărilor, mai ales (dacă nu inventez cumva) din jurul nașterii neașteptate a unui copil, adus pe lume de una dintre pasagere. Maternitatea este, desigur, fundalul spiritual al acestei „urcări la cer“ și cea care îi conferă sensul creștin, într-o versiune modernă și americanizată a fugii din Egipt. Firește, e cale lungă de la mica epopee buñueliană la neînsemnatul meu traseu turistic de pe șoseaua cam părăginită ce leagă Siena de Florența, în Italia lui Berlusconi.

Dar ceea ce justifică apropierea lor e supradeterminarea sa de către o referință încă și mai nelalocul ei în aceste circumstanțe, chiar dacă legată direct de Florența spre care ne îndreptăm. Am evocat o impresie „procesională“, provocată de aranjarea strictă a scaunelor, a capetelor tensionate îndreptate

în majoritatea lor înainte și a direcției ferme menținute de șoferița cu coadă de cal, urcată pe scaunul ei cu arcuri. Mi-e imposibil să nu mă gândesc la opera picturală florentină care îmi e cea mai prezentă în minte, pentru că am revăzut-o de două ori cu ocazia unor vizite recente: vorbesc despre *Cortegiul Magilor* de Gozzoli, din micuța capelă pătrată a palatului Medici-Riccardi. Pe trei panouri, are loc o defilare neîntreruptă și compactă a unor persoane de vază bine îmbrăcate, de-a lungul unui drum care șerpuiește printr-un peisaj idealizat în care, alături de munții fanteziști și de pâlcurile improbabile de palmieri, se recunoaște stilul adevăratelor coline toscane, cu edificiile lor fortificate și cu spiralele piniilor-umbrelă (chiar cei pe care îi zăresc, din când în când, pe geamurile autocarului). Al patrulea panou, spre care se îndreaptă impresionanta procesiune, are ca subiect o *Adorație a lui Isus* de Filippo Lippi (azi, doar o copie), de unde asocieria mea cu *Subida al cielo*. La drept vorbind, aceste apropieri nu sunt deloc mai anacronice decât opera lui Gozzoli, care a transformat cortegiul biblic într-un *Who's who* al societății vremii sale, dându-i, de pildă, magului Gașpar trăsăturile lui Lorenzo de Medici, iar suitei sale, chipurile nenumăraților demnitari florentini, puternici și adesea mizerabili, făcând din ei, totodată, simbolurile unor virtuți teologale, ale unor părți din lumea cunoscută sau dându-le alte semnificații. Dar, pentru mine, nu aceste detalii savante sunt importante. Mă interesează, mai degrabă, să-mi dau seama ce anume ajunge la mine, din aceste aduceri aminte ale artei, în circumstanțele imediate, pe care le și transfigurează: cortegiul, deci, și peisajul toscan. Raporturile dintre imobilitate și mișcare, dintre subiect și fundal sunt și ele importante. Cortegiul lui Gozzoli frappează prin caracterul lui supraîncărcat și încremenit. În anumite părți din frescă nu se văd decât chipuri tăcute, aranjate unele lângă altele, întoarse toate în aceeași direcție, ca ale noastre în autocar. Sunt în același timp complet individualizate și

împăcate prin idealizare, la fel ca tovarășii mei de drum cu trăsături cărora le atribui fără să vreau valori morale sau geografice (cercetașul ca în colecția „*Rouge et or*“, asiatica înțeleaptă cu centura pusă, șoferița cu scaunul aerian care absoarbe toate zdruncinăturile fără să-i pese).

Fresca lui Gozzoli este, așadar, o procesiune oprită în mișcarea ei de privirea pictorului, iar în această oprire nu văd o imperfecțiune tehnică, ci indispensabila preocupare față de gravitatea care oprește gesturile, pasiunile și copitele cailor. Această încremenire este, de altfel, compensată de o difracție a punctelor de vedere și de multiplicarea panourilor: întreg cortegiul se îndreaptă în aceeași direcție, dar nu fără să ocolească și să înconjoare colinele, așa că procesiunea, ajunsă la o anumită înălțime și micșorată în perspectivă, se îndreaptă la un moment dat în direcția opusă panoului *Adorației lui Isus* și oferă spectacolul unuia dintre momentele sale anterioare. Mai mult, deși e – teoretic – continuă, ea pare să reînceapă cu fiecare panou, sub conducerea fiecăruia dintre regii magi. De unde impresia, oarecum caleidoscopică, a unei mișcări cu siguranță oprite, dar descompuse în nenumărate momente gata să se însuflească, spre a deveni o succesiune cinematografică, dacă îi împrumutăm mobilitatea ochiului nostru. În autocar, se petrece cumva contrariul: procesiunea noastră, parcă împachetată în caroseria albastră, e absolut imobilă pe scaunele din imitație de piele, dar autocarul se răsucește și se-nvârtește între dealurile toscane, așezându-ne când ici, când colo, într-un peisaj pe care îl descoperim treptat. Eu însumi, dormitând și deschizând ochii, am impresia că ne văd pe toți într-o suită de tablouri mici, unde nu suntem niciodată așezați la aceeași distanță, nici pe aceeași axă în raport cu viile, cu pătratele de miriște blondă și cu pinii. Dar cum să călătorești într-un peisaj atât de picturalizat de secole de artă, fără să te recunoști pe tine însuți „în pictură“, ca și cum ai fi expulzat din tine însuți prin încorporarea în privirea altcuiva?

Arta împotriva vieții

Există o temă recurentă în discursul avangardismului și al teoriei artei contemporane, de la Duchamp încoace; este vorba despre un antagonism radical între artă și viață: nu chiar toată arta, dar toată arta producătoare de artefacte. Artefactele artistice, se presupune, nu doar că nu ne îmbogățesc experiența de viață, dar chiar au reputația de a o împiedica. Motivele invocate în acest sens sunt numeroase.

Primul și cel mai important acuză *separația* de care operele de artă s-ar fi făcut vinovate, separație accentuată în epoca muzeelor, în care arta este limitată la spații specializate și rupte de public din cauza elitismului culturii „înalte”. Doctrina „artei împotriva vieții” a radicalizat această separație până la a o prezenta ca pe o excludere a artei din viață. În felul acesta, ea a închis obiectualitatea operelor de artă în ea însăși și a afirmat că formele lor de a fi blochează orice experiență. De unde un dublu efort al artiștilor de a reduce separația și, dacă se poate, de a o aboli: pe de o parte, pop-art-ul, pentru a nu-și înstrăina publicul, a încercat să-i ofere spre contemplare cele mai banale și mai familiare obiecte ale societății de consum (supele Campbell și cutiile Brillo ale lui Warhol); pe de altă parte, a apărut o artă performativă, care se străduiește să estompeze granița dintre evenimentul de viață și evenimentul artistic, dintre lumea „reală” și muzeu (o culegere de texte de Kaprow, inventatorul cuvântului *happening*, a putut, astfel, să aibă în traducerea franceză titlul sugestiv: *L'Art et la Vie confondus*^{*}. Oricât de mari ar fi fost eforturile artiștilor și ale teoreticienilor de a reduce separația dintre artă și viață sau de a o deplasa, nu au putut, totuși, să ajungă la bun sfârșit din motive logice și ușor de înțeles: arta, de fapt, nu trăiește decât din această limită, al cărei rol este de a materializa *distanța* dintre viața distrată și viața estetică, prin intermediul unor

^{*} *Arta și Viața amestecate.* (n.tr.)

praguri tangibile (cum sunt rama tabloului și coperta cărții) și a unor locuri specializate (ca muzeul ori sala de concerte). Putem, așadar, să diversificăm cât vrem distribuția granițelor sau a circumstanțelor artei și a tipurilor de obiecte sau de evenimente care alcătuiesc materia ei: fără menținerea unei limite asimptomatice între artă și viața obișnuită, arta se dizolvă pur și simplu în viața obișnuită, ca un pește solubil.

Condamnarea operelor de artă a primit mai recent o coloratură politică, prin intermediul criticii marxiste a mărfii. Suspect de asemănător cu obiectele produse de diviziunea muncii, artefactul artistic a fost condamnat laolaltă cu produsele de consum, iar artistul a reacționat prin elaborarea unor moduri de viață exemplare: „artistul modern arată că a crea nu înseamnă pentru el *a fabrica obiecte*, ci a scoate la iveală o operă, a amesteca producția și produsul într-un *dispozitiv de existență*”. Renunțarea la artefact primește, în acest caz, o valoare etică. Aceasta ar trebui să asigure mutarea interesului estetic asupra atitudinii artistice, erijate în model de viață. Artiștii secolului XXI nu vor mai fi profeți, ca în secolul al XIX-lea, ci „maestri de viață”, deopotrivă șamani, vindecători, terapeuți și revoluționari, cum voia să fie Joseph Beuys. Iar măiestria lor, spre deosebire de cea a maestrilor budiști de la care se inspiră uneori, nu derivă nici dintr-o tehnică, nici dintr-o știință, nici dintr-o asceză, ci dintr-o inspirație subiectivă spontană, prin care și eul lor se vede exprimat. Astfel, cu un singur gest, artistul contemporan se eliberează de diviziunea muncii, se exprimă și se oferă ca model etic. Cu toate acestea, este îndoielnic că o asemenea revendicare etică depășește declarația de intenție și e cu adevărat luată în serios de majoritatea consumatorilor artei contemporane, care, la rândul lor, continuă să aștepte de la propunerile artistice mai degrabă experiențe estetice și surprize conceptuale decât reguli de viață.

Al treilea mod de problematizare a operei de artă este mai degrabă de ordin istoric decât ideologic și are, poate,

un caracter mai incomod. El întemeiază caducitatea relației dintre artă și viață pe implicitul unuia dintre termeni: estetizarea generală a lumii este legată, astfel, de dez-artistizarea artei. Este teza formulată de Yves Michaud, după care „atâta frumusețe și un asemenea triumf al esteticii se cultivă, se difuzează, se consumă și se celebrează într-o lume lipsită de opere de artă, dacă prin artă înțelegem obiectele prețioase și rare, care altădată erau investite cu o *aură*, cu o aureolă, cu însușirea magică de a fi adevărate focare de producție ale unor experiențe estetice unice, înalte și rafinate”². Pentru Yves Michaud, această diluare a artei ar rezulta din cauze opuse, dar care ajung la același rezultat: dematerializarea operei. Vedem prea bine în ce constă seducția unei asemenea teze, și chiar justetea ei, în a descrie evoluția artei contemporane. Dar ea rămâne puțin prea legată de „genul” foarte particular, pe care îl constituie arta muzeelor de artă contemporană și istoria ei. Procedând astfel, teza subestimează formele mai frecvente ale artei, care scapă în parte acestui destin dematerializant: în experiența comună contemporană, nici muzica, nici cinematograful, nici chiar literatura nu au trecut la o „stare gazoasă”, chiar dacă suporturile lor tind să se dematerializeze. De altfel, dacă postulăm o estetizare generală a existenței, trebuie să admitem că ea se agață încă de forme a căror arhitectură orientează percepția, imaginația și înțelegerea.

Este, așadar, poate, momentul să reconsiderăm raporturile dintre „artă” și „viață”, nu în termenii unei opoziții blocate, ci în termeni de schimb, de întrepătrundere și circulație. Artă este, evident, în viață, chiar dacă artefactualitatea stabilește acolo niște zone specifice, pentru că în viață există *uzaje* diferite. Natura finită și relativ durabilă a obiectelor artistice nu este un obstacol pentru aprehensiunea lor estetică, din simplul și evidentul motiv că experiențele estetice transcend obiectele care le-au declanșat. O operă de artă face posibil un anumit număr de senzații, de parcursuri, de gânduri și de emoții, dar nu le și conține. Faptul că e înconjurată de contururi

și structurată concentrează atenția asupra unei zone a sensibilității, activează relații în interiorul unui spațiu și creează un relief de percepții și de gânduri. Unitatea conferită de obiectul artistic nu închide experiența, ci evită dispersia acesteia și deschide, într-un spațiu închis, un câmp aproape infinit de posibilități. Ea nu se opune experiențelor estetice „deschise”, schițate spontan în fluxul trăirii, pornind de la un obiect non-artistic sau de la o practică anume. Pe scurt, ea îi seamănă, cu diferența că *dezvăluie*, într-un mod sensibil, o totalitate integrată, acolo unde experiența estetică spontană va trebui să o *construiască* mental și temporal, detașând un ansamblu dintr-un flux al trăirii (iar respectiva construcție se va face adesea prin rememorarea formelor artistice resimțite anterior: viața va fi redecupată, potrivit formelor unei opere de artă și în analogie cu acestea).

Urme ale artei în viața mentală

Voi pleca, așadar, din nou de la Poggibonsi. Sunt departe de a fi elucidat complet misterul acelui moment de plăcere imaginară (care s-a dizolvat ca prin farmec când am ajuns în ambuteiajul Florenței estivale, supraîncărcată cu turiști). Poate că avea legătură cu alte lanțuri asociative, cu idei mai secrete. Dar ceea ce mă interesează acum este să surprind o *trecere a artei prin viața mea mentală*, o urmă discretă a momentelor trăite de mine, realizată prin tacite puneri în formă. Nu văd în asta nici experiența unui estetic, în sensul depreciativ și elitist al termenului, nici o abatere de la ceea ce ar trebui să fie o relație serioasă și profesionistă cu arta. Suntem cu toții *homo estheticus* în societățile noastre dezvoltate, unde chiar și omul cel mai revoltat împotriva oricărei „culturi artistice” este, de fapt, invadat în viața cotidiană de o lume de cuvinte învățate, de amintiri muzicale, de imagini culte și de stiluri formale, care își pun amprenta asupra celor mai umile obiecte utilitare

