

AVANGARDA ISTORICĂ ȘI REALISMUL SOCIALIST. IPOSTAZE ALE „CONȘTIINȚEI SCHIMBATE A TIMPULUI”

Dan-Octavian BREAZ

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Acest articol propune o re-evaluare a relației dintre avangarda în artele plastice și realismul socialist din Europa de Est. Din perspectiva istoriei și a teoriei artei, am investigat deopotrivă extinderea limitelor artistice înspre politică și extinderea ideologiei politice înspre estetică. Analizând aceste interferențe în calitatea lor de consecințe ale așa-numitei „conștiințe schimbate a timpului”, am încercat să demonstrăm modul în care realismul socialist a redirecționat unele dintre metodele de creație avangardiste împotriva lor înseși, prin transferul acestora în viața cotidiană.

Cuvinte-cheie: *ideologie realist-socialistă, politicizare artistică, estetizarea politicii, ideologie politică, metode avangardiste.*

AVANT-GARDE HISTORY AND SOCIALIST REALISM. INSTANCES OF “CHANGED CONSCIOUSNESS OF TIME”

This article proposes a re-evaluation of the relation between the fine arts avant-garde and the socialist realism in the Eastern Europe. From the perspective of art history and theory we investigated both the extension of the artistic limits towards politics and the extension of the political ideology towards aesthetics. Analyzing these interferences as consequences of a so-called “changed conscience of time”, we aimed to demonstrate how socialist-realist ideology redirected some of the avant-garde methods of creation against themselves by transferring them in the every-day life.

Keywords: *socialist-realist ideology, artistic politicization, aestheticized politics, political ideology, avant-garde methods.*

Lucrarea noastră pornește de la premisa că avangarda istorică și-a rezervat dreptul unei existențe *la limită*, forțând coexistența unor domenii specifice (S.Connor, 1999). Această coexistență rezultă și se constituie din multiple intersecții și tensiuni: rupturi estetice (de marea artă occidentală), dar și adeziuni politice (orientările de stânga din perioada postimpresionismului au ajuns, odată cu avangarda istorică, până la manifestarea unor adeziuni explicite față de regimurile totalitare), o „cultură a întreruperilor”, dar și o anumită unitate de gândire (Ph.Sers, 2003); o deschidere înspre societate, dar și un mod tot mai autoritar de a o manipula; o libertate absolută de creație (avangarda „*tutelară*”), dar și angajamente politice discutabile (avangarda „*tutelată*”). Având în vedere caracterul pluridisciplinar aproape inevitabil pe care-l presupune o existență *la limită*, cercetarea noastră se realizează din perspectiva așa-numitei *instabilități* a avangardei istorice [1]. Acest concept se referă la dialectica celor două funcții – estetică și politică – pe care avangarda le-a încorporat succesiv și, adesea, simultan, pe parcursul evoluției sale. Prin urmare, discuția referitoare la interacțiunea dintre avangarda istorică și realismul socialist are în vedere faptul că aplicabilitatea socială a programelor estetice născute în arealul modernității estice și balcanice (dadaism, constructivism, cubism-expresionism) s-a dovedit o caracteristică extrem de activă în cadrul relației cultură-ideologie-societate, așa după cum a remarcat și S.A. Mansbach [2].

Ceea ce a asemănat realismul socialist cu avangarda istorică a fost, din punctul de vedere al rolului istoric pe care l-au jucat, *întreruperea sensului unei dezvoltări continue*. În acest sens, W.Benjamin [3] a fost, alături de R.Poggioli, printre primii care au considerat că principalul efect al luptei avangardei artistice cu tot ceea ce era deja fondat, stabilit sau subînțeles a fost tocmai această fragmentare a parcursului unei dezvoltări culturale continue. Aproximativ în perioada 1920-1924, când au revenit în țară majoritatea reprezentanților avangardei istorice românești, aceștia își propuseseră realizarea unei asemenea cezuri în cadrul dezvoltării istorice și artistice locale. În scurt timp, ei aveau să descopere, așa după cum au remarcat H.S. Becker (1982), P.Bürger (1992) și ulterior A.Gibson (2003) [4], că operele de artă nu funcționează ca entități independente, ci aparțin unui cadru instituțional care determină [5] ceea ce ar trebui să fie sau ceea ce ar trebui să facă arta. Dacă, în calitatea lor asumată de artiștii de avangardă, aceștia nu au reușit să depășească funcționarea acestui cadru, odată cu instaurarea regimului comunist li s-a oferit, în schimb, aceeași oportunitate, însă de pe pozițiile de artiști aserviți puterii politice.

Întreruperea sensului unei dezvoltări continue are la origine faptul că modernitatea nu a fost „obsedată” numai de mitul revoluției, ci și de o așa-numită *conștiință schimbată a timpului*, considerată adesea consubstanțială, dacă nu chiar responsabilă de cele mai radicale schimbări sociale și estetice ale secolului XX. În acest sens, așa după cum a remarcat și J.Habermas, subversivitatea specifică a „conștiinței schimbate a timpului” [6] tindea să disloce continuum-ul istoriei, potrivit unei antinormativități specifice „timpului nou”.

Potrivit opiniei lui Jürgen Habermas [7], refuzând standardele altei epoci, modernitatea se pune în situația de a-și crea propria normativitate pornind de la sine însăși. Prin urmare, observă J.Habermas [8], timpul modern este un timp prezent care își stabilește afinități nu cu memoria istorică (ceea ce determină o importantă caracteristică a timpului modern, anistorismul), ci cu extremele istoriei (spre exemplu, decadența se ipostaziază în categoriile primitivului, barbarului și sălbaticului). Timpul modern, datorită subversivității specifice „conștiinței schimbate a timpului”, tinde să disloce continuum-ul istoriei, antinormativitatea acestuia marcând desprinderea de criteriile utilității sau ale moralității specifice funcției normalizatoare a tradiției.

Antinormativitatea modernistă codificată la nivel estetic a fost caracterizată într-o manieră sintetică de către P.Crowther [9], care și-a început discuția asupra principiului reciprocității în arta secolului XX, remarcând, pentru început, faptul că, de obicei, se consideră că arta modernistă începe odată cu creația unor artiști cum sunt G.Courbet, E.Manet și artiștii impresioniști sau aceia cuprinși în cercul lor și că, în general, creațiile moderniste au câteva caracteristici stilistice comune, între care: diminuarea accentelor perspective, o imagine picturală care pare neterminată și, mai ales după 1880, o tratare a formei și a culorii care se îndepărtează tot mai mult de principiile naturalismului. Cu toate acestea, operele de artă care se caracterizează prin aceste particularități stilistice, inclusiv acelea foviste sau reprezentative pentru expresionismul german, continuă să se înscrie în descendența reprezentărilor picturale tradiționaliste, deoarece sunt configurații de semne vizuale care încă mai păstrează contactul cu principiile relațiilor spațiale tridimensionale. Or, dimpotrivă, radicalismul estetic al lucrărilor dominante în cadrul modernismului secolului XX se disociază de aceste principii ale relațiilor spațiale tridimensionale.

Mai mult decât atât, antinormativitatea specifică a avangardei istorice s-a manifestat printr-o abordare specifică a modalităților prin care o lucrare artistică restituie timpul actual. Sintetizând întreaga discuție a lui J.-Fr. Lyotard referitoare la (re)prezentarea impresentabilului și a irepresentabilului, C.Mihali s-a referit la așa-numita *existență empirică a operei de artă*: „«Ocurența minimă», asupra căreia se apleacă lucrările lui Newman, sustrage ființa substanței și subzistenței (ca *este*) și o asignează fragilității evenimentțiale (în imperativul: *fi*) al lui *acum* rezistând gândirii și dezarmând-o. «Aici, acum, se întâmplă că...» – iată, după Lyotard, proba supremă a oricărei filosofii, poezii sau picturi. Nu atât, cum spunea Leibnitz, că există mai degrabă ceva decât nimic, cât faptul că un asemenea «există» nu poate fi detașat de un «se întâmplă», un «are loc» care instituie orice loc și orice timp sub forma evenimentului. Avangardele, sancționând funcția de identificare estetică-politică a unei comunități care fusese atribuită artelor plastice, încearcă să dea seama de confruntarea gândirii cu impresentabilul și cu irepresentabilul, cu un sens până la urmă, altul decât sensul comun sau comunicabil prescris de mass-media” [10]. Păstrându-se în palierul teoretic referitor la regimul temporalității artei de avangardă, J.-Fr. Lyotard s-a referit în capitolul *Sublimul și avangarda* la experiența sublimă ca imanență. Prin urmare, concentrându-și reflecția asupra temporalității specifice a lucrării artistice de avangardă, J.-Fr. Lyotard a considerat *prezența care se refuză conștiinței* ca pe una dintre „extazele” temporalității, care a făcut obiectul unora dintre cele mai semnificative cercetări filosofice: „Acum-ul este una din «extazele» temporalității analizate de la Augustin la Husserl încoace de către o gândire care a încercat să constituie timpul pornind de la conștiință. *Now*-ul lui Newman, *now*-ul pur și simplu, este necunoscut conștiinței, el nu poate fi constituit de către ea” [11].

Prezența care se refuză conștiinței a fost definită de către Ph.Sers ca cel mai spectaculos *front de luptă*. Este vorba despre revoluția abstractă din pictură care tindea spre atingerea *noumen*-ului prin imagine. Într-adevăr, potrivit autorului, proiectul abstract prevestea scoaterea imaginii de sub incidența rolului de „sub-produs al discursului” [12]. De altfel, binecunoscutei implicări istorice a modernismului, Ph.Sers [13] i-a adăugat, asociindu-i atât pe abstracți și pe naivi, cât și pe dadaști și pe constructiviști, acea „unitate de gândire” care a făcut ca cercetarea sacrului și practicarea militantismului revoluționar să nu se excludă.

Probabil că dimensiunea politică a avangardei istorice nu a fost niciodată atât de evidentă cum a fost în cazul trecerii de la așa-numita *Cultură 1* la așa-numita *Cultură 2*, potrivit căreia, susținea D.Kunjudžić, alături de V.Papernyj, s-a realizat trecerea de la o cultură tolerantă față de avangarda istorică la o cultură

care, potrivit unei noi viziuni asupra morții, a trecut la perspectiva realist-socialistă asupra vieții: „Interpretarea sa este instructivă pentru o mai bună înțelegere a istoriei avangardei ruse/sovietice și a transformării sale ulterioare în realism socialist. În vreme ce *Cultura 1*, care a marcat primii ani ai avangardei sovietice, avea o atitudine optimistă față de moarte, cea de-a doua a dezvoltat o atitudine complet diferită, consacrand o tautologie unică și originală, neîntrecută în istoria gândirii umane” [14]. Prima perioadă culturală semnificativă surprinsă de D.Kunjuđzić a început odată cu Revoluția sovietică din 1917 și s-a încheiat aproximativ odată cu moartea lui Lenin (1924). A doua perioadă culturală semnificativă a început aproximativ după moartea lui Lenin și s-a încheiat în anii 1940. Între cele două culturi, susținea autorul, s-au stabilit o serie de opoziții structurale de tipul orizontal/vertical sau dinamic/static.

Potrivit lui D.Kunjuđzić, perioada avangardei istorice s-ar fi caracterizat printr-o viziune mai stenică asupra morții. În acest sens, autorul a dat ca exemplu o declarație a lui Kazimir Malevici, potrivit căreia un raft de farmacie ar putea permite să se depoziteze sute de cimitire, având în vedere că, în urma incinerării unui corp uman, rezultă un gram de cenușă. Această perspectivă pozitivă tipologizează ideologia *Culturii 1*, care a încercat să se desprindă în mod radical de moștenirea trecutului și, odată cu aceasta, de moartea însăși. Atât eliminarea istoriei literaturii dintre problemele contemporaneității, așa după cum propusese Vladimir Maiakovski, cât și insistența asupra mobilității și a dinamismului proiectului „Letatlin” al lui Vladimir Tatlin, sunt dovezi ale existenței unei culturi obsedate de ideea de schimbare. Această cultură, fie și la nivel virtual, a eradicat moartea sau, măcar, a marginalizat-o, rezervând dovezilor existenței sale câte un loc minuscul pe un raft de farmacie.

În concluzie, susținea D.Kunjuđzić, percepțiile *Culturii 1* sunt specifice modului în care orice cultură „orizontală” valorizează moartea, propagând viziunea potrivit căreia moartea ar fi ceva la granița vieții și nu în fluxul propriu-zis al acesteia.

Ideea esențială pe care a dezvoltat-o în continuare D.Kunjuđzić [15] a fost aceea că, în vreme ce, în *Cultura 1*, moartea a fost marginalizată, în *Cultura 2* aceasta a fost celebrată, iar celebrarea morții în timpul desfășurării vieții se reflectă stilistic în paradigma realismului socialist, pentru că, așa după cum urmează să susțină autorul în continuare, realismul socialist exprimă o realitate vidă. Realismul socialist se referă la o viață care nu există, ci urmează să fie construită potrivit normelor regimului comunist. În mod similar, corpul mumificat al lui Lenin exprima vizual și chiar material personalitatea liderului politic care nu mai exista. Prin această dialectică între exprimarea vizuală și absența factuală a încercat D.Kunjuđzić să definească ideologia realismului socialist: „Statutul dualist al corpului lui Lenin, care este deopotrivă corpul unui individ decedat și un artefact, a fost determinant în formarea ideologiei realismului socialist” [16]. Semnificația transmiterii unei prezențe absente este considerată a fi esența realismului socialist care prezintă totul „ca și cum” ar exista, tot așa cum mumia lui Lenin ca emblemă a morții se prezintă „ca și cum” liderul comunist ar exista. [17]. De aceea, argumenta D.Kunjuđzić, realismul socialist s-a preocupat atât de mult de legile verosimilului care fac o anumită realitate ideologică inteligibilă, accesibilă și comunicabilă, ca și când ar fi reală și prezentă. Asemenea mausoleului lui Lenin și a sicriului său din cristal, se intenționa, prin intermediul stilisticii realismului socialist, să se transmită un anumit hieratism monumental și starea emoțională de venerare specifică devoțiunii religioase. Mumia lui Lenin, comenta D.Kunjuđzić, era, din punct de vedere metaforic, o ultimă *larvatus pro deo*, masca unui zeu sau, mai exact, o mască în locul zeului însuși. Prin urmare, cel mai sacru loc în universul comunist reprezenta o fantomă sau, mai degrabă *fantoma reprezentării* înseși, câtă vreme realitatea pe care o reprezenta realismul socialist nu era altceva decât spectrul comunismului. În acest sens, realismul socialist nu era altceva decât un spectru, o halucinație colectivă care transmitea credința într-un limbaj universal din reprezentările căruia nu lipseau muncitorii-eroi și tractoarele colorate.

Mumificarea lui Lenin începuse, potrivit lui D.Kunjuđzić, chiar înainte de moartea propriu-zisă a liderului sovietic. În cadrul procesului de simbolizare a puterii sale politice, intenția de a-l monumentaliza pe Lenin a fost evidentă încă din 1920, din lucrarea lui El Lissitzky *Rostumul lui Lenin*. În această reprezentare, imaginea lui Lenin este o continuare a rostom-ului care-l susține.

Simbolurile eterne ale cauzei sacre a comunismului, aparițiile liderilor politici ridicați până la cer și reprezentările eroice ale muncitorilor constituie o întreagă alegorie a sacrificiului. În ceea ce privește atitudinile muncitorilor surprinși în timpul muncii, aceasta reprezintă pentru ei o activitate plăcută și chiar o exacerbare a bucuriei care se exprimă în ciuda faptului că, uneori, muncitorii sunt reprezentați deasupra abisului morții. În acest sens, D.Kunjuđzić a dat exemplul picturii *Mai sus și mai sus*, realizată de către S.V. Rjagina în

1934. Cei doi muncitori din prim-planul lucrării erau reprezentați la o înălțime atât de mare, încât ajungeau să concureze cu altitudinea culmilor montane reprezentate în plan secund. În special expresia de bucurie și de satisfacție de pe chipul personajului feminin pare să confirme interpretarea psihanalitică a lui D. Kunjundžić, care a identificat în această imagine așa-numitul efect „erotanatic”, pe care S.Freud l-a sintetizat în ideea, potrivit căreia principiul plăcerii servește impulsul morții. Tot la înălțime este reprezentată și întâlnirea de la Kremlin dintre I.V. Stalin și K.E. Vorosilov. În lucrarea *I.V. Stalin și K.E. Vorosilov la Kremlin*, din 1938, A.M. Gherasimov i-a reprezentat pe cei doi politicieni plimbându-se pe un pod, la mare înălțime. D.Kunjundžić a interpretat structurile compoziționale predominant verticale ale bisericilor, ale coșurilor de fabrici sau ale blocurilor turn, ca pe tot atâtea simboluri falice ale puterii politice a lui Stalin, în calitatea sa de secretar de partid și, respectiv, a președintelui comitetului de apărare, mareșalul Vorosilov. Lipsa gardului chiar în stânga celor două personaje masculine implică aceeași iminentă apropiere a abisului ca simbol al morții.

Trecerea necenzurată a cotidianului și a mundanului în istorie și, de asemenea, transferarea evenimentelor prezentului într-un plan mitic este, după D.Kunjundžić, cel mai interesant fenomen al realismului socialist. Văzut din această perspectivă, realismul socialist ar fi o „mașină” care-și alegorizează propria sa reprezentare, prin producerea metafizicului și a retoricului pornind de la realitatea imediată cu o eficiență fără precedent. De fapt, considera D.Kunjundžić, nu realitatea propriu-zisă era redată, ci teatralitatea și disimularea ideologică specifice regimului sovietic din așa-numita *Cultură 2*.

O analiză similară asupra consecințelor dublului efect de estetizare a politicii și, respectiv, de politizare a esteticii a fost realizată și de către A.Hewitt. Acesta, asemenea lui D.Kunjundžić, a surprins importanța dublului proces, specific regimurilor politice totalitare, de transferare a evenimentelor prezentului într-un plan mitic și, totodată, de includere a evenimentelor prezentului cotidian în planul marilor evenimente istorice, prin intermediul retoricii de ordin estetic [18]. Dublul transfer, din regim cotidian în planul evenimentelor istorice majore sau de-a dreptul într-un plan mitic, a fost facilitat de însăși *metoda artistică* a realismului socialist. În acest sens, L.Heller [19] a dezavuat însuși mecanismul de internalizare pe care-l presupunea noua metodă artistică. Prin *adeziunea ideologică*, adică prin capacitatea de a gândi în spiritul partidului, artistul transfera în viziunea realist socialistă asupra istoriei nu o idee abstractă sau neutră, ci una militantă sau chiar agresivă, cu un conținut tematic specific comunist.

Ne propunem, la rândul nostru, să extrapolăm unele dintre ideile exprimate de A.Hewitt, considerând că astfel putem oferi câteva dintre concluziile valabile pentru întreaga discuție referitoare la relația dintre avangarda istorică și ideologiile regimurilor politice totalitare. Referindu-se în mod specific la dezvoltarea tehnicii artistice, A.Hewitt făcea trimitere la fenomenul „totali dezvoltării”, care presupunea că acele condiții de posibilitate ale unui discurs specific constituit istoric devin simultan prezente și posibile [20]. Cu alte cuvinte, din perspectiva avangardei istorice, stilurile artistice nu sunt sinonime cu periodizările istoriei, ci sunt prezențe istorice dezvoltate în prezent și „utilizabile” în prezent, potrivit diverselor funcții pe care le pot avea în subsistemul artei. În cadrul acestui prezent care, din punct de vedere sincron, este un prezent etern, avangarda – și nu mai puțin fascismul sau comunismul, am adăuga noi – s-a putut gândi pe sine ca fiind deopotrivă o completare și o lichidare a secvențialității istorice. În opinia noastră, spre deosebire de ideologia fascistă, doctrina comunistă a rezonat într-un mod mai particular în fața acestei ideologii a „totali dezvoltării”, așadar în fața istoriei considerate ca suprasistem sincron în sensul opoziției față de anacronia istorică. Înainte să detaliem particularitățile modului în care s-a poziționat ideologia comunistă față de această perspectivă asupra istoriei, trebuie să precizăm că A.Hewitt percepe o opoziție fundamentală între viziunea sincronă avangardistă asupra istoriei și viziunea teleologică modernistă asupra istoriei. Din perspectiva sa, dacă istoria modernistă a promis o *plenitudine* similară cu o completare și o lichidare a secvențialității istorice, atunci, fără îndoială, a realizat acest deziderat în cadrul propriei sale logici progresiste. Din punctul nostru de vedere, ideologia comunistă poate fi, la rândul său, încadrată în acest sistem teleologic de teoretizare a istoriei, cu atât mai mult cu cât își formulase, fie și implicit, propria teorie a decadenței, potrivit căreia majoritatea stilurilor artistice non-mimetice erau considerate depășite din punct de vedere istoric. Dacă momentul istoric al artei prezentului era sincron cu toate ipostazele artei de până atunci, în acest caz trebuie precizat că, din perspectiva ideologiei comuniste, „toate” ipostazele artei nu se echivalau cu întreaga istorie a artei, ci cu întreaga istorie a artei acceptate. Deoarece, din perspectiva ideologiei comuniste nu exista nimic altceva în afara „lumii oficiale” sau, mai bine spus, „oficializate”, chiar și pe calea teleologiei modernismului teoretizat

de către A.Hewitt, realismul socialist exista într-o lume „postistorică” sincronă cu tot ceea ce se considera că a condus la acea „postistorie” desăvârșită din punct de vedere politic și artistic. Prin urmare, în opinia noastră, simetria cu idiosincraziile avangardei istorice este evidentă, pentru că aceasta, la rândul său, avea o perspectivă selectivă asupra istoriei. Potrivit unor observații similare, B.Groys [21] căuta să elimine viziunea maniheistă care opunea Partidul-Stat, creator al „omului nou”, curentelor avangardei anilor '20, subsumate unei arte „democratice”. Este semnificativ faptul că autorul identifica numai la nivel estetic o contradicție între ideologia avangardei artistice a anilor '20 și ideologia realismului socialist, apreciind că proiectele culturale, sociale sau politice ale acestora ar fi relativ coincidente. De altfel, asemenea realismului socialist, avangarda istorică se rupe și se consideră, totodată, un moment de apogeu într-un sistem sincron al artei. Pe de altă parte, în ciuda ideologiei „rupturii”, avangarda istorică împărtășea cu modernismul paradoxul contemporaneității sale anistorice cu stadiile care au condus la apariția sa pe calea unui determinism teleologic. Din acest punct de vedere, ne disociem de viziunea lui A.Hewitt, pentru care avangarda istorică nu împărtășea cu modernismul viziunea teleologică deterministă asupra istoriei.

Potrivit lui A.Hewitt, modernismul fascist a realizat și a „de-realizat”, deopotrivă, logica modernistă asupra istoriei. Realizarea logicii moderniste asupra istoriei a fost echivalată de către A.Hewitt cu realizarea unei metafizici a prezenței care a servit o funcție aproape ideologică și de legitimare în cadrul logicii istorice a „totalei dezvoltări”. Odată atins scopul acelei *dezvăluiri totale*, care a servit pentru a demarca traiectoria progresului, însăși împlinirea scopului dezorientează și depozitează de putere un proiect politic progresiv, care putea fi nu numai acela al ideologiei fasciste, ci putea fi și proiectul ideologic comunist. Din perspectiva artistică, proiectul progresist al realismului socialist, de exemplu, era pus în criză tocmai de absența unui stil bine determinat – metoda realismului socialist nu a fost niciodată suficient de clar delimitată pentru artiștii care primiseră misiunea de a-i da o întruchipare stilistică favorabilă regimului politic – și a conștiinței anistorice către care, după A.Hewitt, tindea avangarda istorică.

În continuare, pentru a concluziona odată cu A.Hewitt privitor la relația dintre artă și viață în sensurile lor „încorporate” în sfera esteticului și, respectiv, în sfera politicului, mergem mai departe și identificăm esteticul cu avangarda istorică, iar politicul cu ideologiile totalitare la care ne-am referit până acum. În vreme ce *fragmentarismul* a fost considerat adesea o categorie estetică specifică avangardei istorice, *totalizarea*, așa după cum lasă să se înțeleagă A.Hewitt, este rezultatul unui proces mai general de raționalizare a sferei publice, care a cunoscut una dintre expresiile sale paradigmatică în cadrul regimurilor politice totalitare. Fragmentarismul, care a fost cel mai adesea asociat individualismului modernist și, în special, avangardei istorice, este de fapt simptomatic, în același timp, pentru așa-numitul proces de „totalizare” specific capitalismului. Acest proces de „totalizare” se desfășoară în afara limitelor experienței individuale, controlând-o totodată pe aceasta. Într-o ipostază a sa mult mai radicală, adică aceea a regimurilor politice totalitare, procesul de „totalizare” și-a propus să controleze limitele experienței individuale din perspectiva unei raționalizări mult mai atent supravegheate ideologic și politic.

Totalizarea experienței estetice avangardiste a însemnat, cel mai adesea, o redirecționare a metodelor de creație ale avangardei istorice împotriva lor înseși, ceea ce a funcționat în interdependență cu radicalizarea și modificarea simplificatoare a dezideratului „refasonării corpului social” [22]. Manipulate în vederea unei *utilități* sociale crescute, stiluri consacrate ale avangardei istorice au primit un rol performativ. În cazul futurismului, serialitatea prin care era figurată mișcarea a fost transferată din regimul ficțional în regimul concret al manipulării vieții sociale, în vederea creării noului viitor socialist. Din acest punct de vedere, arta devenea o interfață care oglindea o viață viitoare, promițând, ca și în cazul religiei, o gratificație întârziată și dobândită odată cu trecerea într-un alt plan temporal. Potrivit aceleiași performativități socioistorice, estetica fațetărilor cubiste a fost transferată în *stilizarea* epicului concret al vieții, adică în sensul standardizării relațiilor interumane, potrivit marelui plan al ideologiei comuniste. Chiar și la nivelul creației artistice, estetica implicată a cubismului a fost înlocuită treptat cu logica explicită a *prolet-cubismului*. Prin urmare, putem vorbi despre o trecere de la ermetizarea datelor concrete ale realității, proprie cubismului occidental, la explicarea datelor realității, proprie realismului socialist. Acesta din urmă, în arealul central-est-european, a însemnat adesea o sinteză antinomică a majorității principiilor estetice și a dezideratelor sociale avangardiste.

Referințe:

1. Wood P. Modernism and the Idea of the Avant-Garde // P.Smith and C.Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, 2002, p.143-144.
2. Mansbach S.A. *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939.* - Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p.2.
3. Benjamin W., *apud* Gibson, A., *Avant-Garde* // R. S. Nelson and R. Shiff (Eds.). *Critical Terms for Art History*, 2003, p.205.
4. Gibson A., *Avant-Garde* // R. S. Nelson and R. Shiff (Eds.), *Critical Terms for Art History*, 2003, p.206.
5. Bürger P., *apud* Rochlitz R. *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin.* - Paris: Gallimard, 1992, p.256-257.
6. Habermas J. *Modernitate versus postmodernitate* // J.C. Alexander, S. Seidman (coord.). *Cultură și societate. Dezbateri contemporane*, 2001, p.319.
7. Habermas J. *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri.* - București: ALL, 2000, p.25.
8. Habermas J. *Modernitate versus postmodernitate* // J.C. Alexander, S. Seidman (coord.), *Cultură și societate. Dezbateri contemporane*, 2001, p.319.
9. Crowther P. *The Language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History.* - New Heaven and London: Yale University Press, 1997, p.23-26.
10. Mihali C. *Postfață. Jean-François Lyotard – o simfonie a rezistenței* // J.-Fr. Lyotard, *Inumanul. Conversații despre timp*, 2002, p.196.
11. Lyotard J.-Fr. *Inumanul. Conversații despre timp.* - Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2002, p.87-88.
12. Sers Ph. *Totalitarisme et Avant-Gardes. Falsification et vérité en art.* - Paris: Les Belles Lettres, 2003, p.14.
13. *Ibidem*, p.13.
14. Kunjundžić D. *The Ghost of Representation, or the Masque of the Red Death* // *Art Journal*, 1990, vol.49, no.1, p.52.
15. *Ibidem*, p.52-53.
16. *Ibidem*, 53.
17. *Ibidem*, p.53-55.
18. Hewitt A. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde.* - Stanford, California: Stanford University Press, 1993, p.13.
19. Heller L. *A world of prettiness. Socialist Realism and Its Aesthetic Categories* // Th. Lahusen and E. Dobrenko (Eds.), *Socialist Realism Without Shores*, 1997, p.51-53.
20. Hewitt A. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde.* - Stanford, California: Stanford University Press, 1993, p.6-9, 11-14.
21. Groys B., *apud* Karnoouh C. *Comunism/Postcomunism și modernitate târzie. Încercări de interpretări neactuale.* - Iași: Polirom, 2000, p.82-83.
22. Michaud E. *Note despre „deontologia” artistului în epoca modernă* // D.-E. Rațiu, C. Mihali (coord.), *Artă, comunitate și spațiu public. Strategii politice și estetice ale modernității*, 2003, p.22.

Prezentat la 30.11.2012