

Eric R. Kandel

EPOCA  
INCONȘTIENȚULUI

Explorarea inconștientului în artă, minte și creier,  
din Viena anului 1900 până în zilele noastre

Traducere din limba engleză de Cristina Ilie,  
Adina Avramescu și Dan Bălănescu

POLIROM  
2023

# Cuprins

<i>Prefață</i> .....	11
----------------------	----

## Partea I

### O psihologie psihanalitică și arta emoțiilor inconștiente

Capitolul 1. O întoarcere către lumea lăuntrică: Viena la 1900 .....	19
Capitolul 2. Explorarea adevărilor ascunse dincolo de suprafață: originile medicinei științifice .....	31
Capitolul 3. Artiști, scriitori și oameni de știință vienezi se întâlnesc în salonul lui Zuckerkandl .....	39
Capitolul 4. Explorarea creierului de dincolo de craniu: originile unei psihiatrii științifice .....	45
Capitolul 5. Explorarea minții împreună cu creierul: dezvoltarea unei psihologii întemeiate pe creier .....	56
Capitolul 6. Explorarea minții separat de creier: originile unei psihologii dinamice .....	69
Capitolul 7. Căutarea unei semnificații interioare în literatură .....	82
Capitolul 8. Zugrăvirea sexualității femeii moderne în artă .....	93
Capitolul 9. Reprezentarea psihicului în artă .....	116
Capitolul 10. Fuziunea erotismului, agresivității și anxietății în artă .....	138

## Partea a II-a

### O psihologie cognitivă a percepției vizuale și a reacției emoționale față de artă

Capitolul 11. Descoperirea contribuției privitorului .....	151
Capitolul 12. Și observarea este tot o formă de invenție: creierul ca mașinărie a creativității .....	169
Capitolul 13. Emergența picturii secolului XX .....	177

### Partea a III-a

#### Biologia reacției vizuale a privitorului în fața artei

Capitolul 14. Procesarea de către creier a imaginilor vizuale.....	185
Capitolul 15. Deconstrucția imaginii vizuale: elementele constitutive ale percepției formei.....	197
Capitolul 16. Reconstruirea lumii pe care o vedem: vederea înseamnă procesarea informațiilor .....	212
Capitolul 17. Vederea de nivel superior și perceperea de către creier a feței, a mâinilor și a corpului .....	233
Capitolul 18. Procesarea informațiilor de sus în jos: utilizarea memoriei pentru a găsi un sens.....	253
Capitolul 19. Deconstrucția emoției: căutarea emoțiilor primitive .....	264
Capitolul 20. Zăgrăvirea artistică a emoțiilor prin intermediul feței, mâinilor, corpului și culorilor.....	271
Capitolul 21. Emoții inconștiente, sentimente conștiente și expresia lor corporală .....	282

### Partea a IV-a

#### Biologia reacției emoționale a privitorului în fața artei

Capitolul 22. Controlul de sus în jos al informațiilor emoționale cognitive .....	299
Capitolul 23. Răspunsul biologic la frumos și urât în artă.....	311
Capitolul 24. Contribuția privitorului: pătrunderea în teatrul intim al minții altuia .....	325
Capitolul 25. Biologia contribuției privitorului: construirea unui model al minții altora .....	332
Capitolul 26. Cum reglează creierul emoția și empatia .....	348

### Partea a V-a

#### Un dialog aflat în plină evoluție între artele vizuale și știință

Capitolul 27. Universalele artistice și expresioniștii austrieci .....	365
Capitolul 28. Creierul creator .....	374
Capitolul 29. Inconștientul cognitiv și creierul creator .....	384

Capitolul 30. Circuitele cerebrale ale creativității.....	395
Capitolul 31. Talentul, creativitatea și dezvoltarea creierului .....	405
Capitolul 32. Autocunoașterea: noul dialog dintre artă și știință ...	418
<i>Mulțumiri</i> .....	427
<i>Note</i> .....	431
<i>Bibliografie</i> .....	447
<i>Creditele ilustrațiilor</i> .....	497
<i>Index</i> .....	509



Figura 10-1. Egon Schiele (1890-1918), fotografie realizată în jurul anului 1914, chiar înainte de sfârșitul relației sale cu Wally și de căsătoria cu Edith Harms

Anxietatea lui Schiele este evidentă nu numai din punctul de vedere al conținutului, în temele narrative pe care alege să le deseneze și să le picteze, ci și stilistic. Spre deosebire de ornamentația și liniile elegante care caracterizează arta lui Klimt și lucrările de început ale lui Kokoschka, opera de maturitate a lui Schiele este sumbră și adesea lipsită de culori vii. Trupurile oamenilor pe care îi pictează sunt dezarticulate, brațele și picioarele lor sunt contorsionate și răsucite dureros, de parcă ar fi pacienții isterici ai lui Jean-Martin Charcot. Dar, în timp ce pacienții lui Charcot luau aceste posturi în mod inconștient, pozele lui Schiele erau o încercare conștientă și exersată de a folosi poziția mâinilor, a brațelor și a corpului pentru a transmite emoția interioară. Adesea el repeta și analiza diverse posturi în fața oglinzii. Își exprima caracterul și conflictele printr-o poză histrionică, aproape isterică – dar în realitate bine gândită – a întregului corp.

Astfel, arta lui Schiele nu este pur și simplu manieristă, ci și studiată. Freud și discipolii săi au folosit formula „trecere la act” pentru a se referi la exprimarea unor impulsuri interzise în acțiune. Schiele a fost primul artist care a folosit trecerea la act pentru a-și

transmite chinul interior, anxietatea și disperarea sexuală. Cam la fel cum Max Dvořák a susținut arta lui Kokoschka, și Otto Benesch, contemporanul lui Dvořák la Școala de Istoria Artei din Viena și directorul Muzeului Albertina din Viena, cea mai importantă colecție de desene și gravuri din lume, l-a promovat pe Schiele pe parcursul întregii sale cariere. În plus, familia Benesch l-a sprijinit pe Schiele cumpărându-i lucrările. Tatăl lui Benesch, Heinrich, era un client al lui Schiele, iar în 1913 artistul a pictat un dublu portret al celor doi: *Dublu portret al lui Otto și Heinrich Benesch* (ilustrația III.6).

Schiele s-a născut în 1890 la Tulln, un mic oraș austriac de pe malul Dunării, lângă Viena. Tatăl său, care era de origine germană, a lucrat ca impiegat de mișcare și a fost șef de gară la Tulln. Familia locuia la etajul al doilea al clădirii gării. Soții Schiele au avut șapte copii, dintre care trei s-au născut morți. Dintre cei patru care au supraviețuit, mai erau, în afară de Egon, trei fete: Elvira, Melanie și Gertrude sau Gerti. Aceasta din urmă, mezina, era preferata lui Schiele. Fratele și sora aveau o relație foarte specială, ea fiind și modelul lui preferat în primele reprezentări ale sexualității adolescente realizate de acesta.

În ajunul Anului Nou din 1904, când Schiele avea doar paisprezece ani, tatăl său a murit de sifilis în stadiu avansat. Faptul că a asistat la demența severă și moartea prematură ale tatălui său cauzate de o boală cu transmitere sexuală se prea poate să fi declanșat o parte din anxietatea și insecuritatea care i-au dominat viața și opera. Mai mult, probabil că a dus și la continua asociere a sexului cu moartea și cu vinovăția și la atitudinile pe care le-a zugrăvit în portrete și autoportrete, ca și cum el și modelele sale ar fi fost mereu în pragul unei căderi nervoase.

Elev slab la școală, Schiele avea un talent excepțional la desen. În baza acestui talent, a fost admis la Academia de Arte Frumoase din Viena la vârsta de șaisprezece ani, fiind cel mai tânăr student din grupă. A început să-și perfecționeze iscusința deja formidabilă la desen mai întâi simulând și apoi dezvoltând tehnica desenului de linie fără a privi pagina, ci numai subiectul desenat, tehnică care fusese elaborată de curând de sculptorul Auguste Rodin<sup>1</sup> și adoptată de Klimt. Schiele se uita la modele și, fără să-și ia ochii de la ele și fără să-și ridice creionul de pe hârtie, le desena siluetele cu o viteză extraordinară și cu o linie continuă, pe care nu o modifica și nu o ștergea niciodată.

Rezultatul era o linie foarte specifică, în același timp nervoasă și precisă – și foarte diferită de linia senzuală, de tip Art Nouveau a lui Klimt sau de reprezentarea meticuloasă și calculată a tradiției academice vieneze. Folosind această nouă linie, Schiele reușea să surprindă gesturile și mișcările modelelor și pe ale sale și să le

exprime prin intermediul contururilor, și nu cu ajutorul luminii și umbrei. Schiele avea să continue să folosească această tehnică de desen pe tot parcursul carierei sale, comunicând un limbaj evocator al trupului prin forța conturului și siluetei.

În 1908 Schiele a participat la expoziția de la Kunstschau Wien organizată de Klimt. Acolo a văzut pentru prima dată picturile lui Klimt și primele litografii ale lui Kokoschka, *Tinerii visători*. Schiele a fost atras de pictura lui Klimt, iar ulterior a vizitat atelierul artistului. La rândul său, Klimt a fost impresionat de talentul lui Schiele, iar susținerea artistului mai în vârstă i-a consolidat lui Schiele încrederea în arta sa. Cam la fel cum îl influențase pe tânărul Kokoschka, Klimt îl influența acum și pe Schiele.

Pe lângă imitarea stilului picturilor lui Klimt, Schiele l-a imitat pe artistul mai vârstnic purtând un caftan lung, ca de călugăr, atunci când picta. O vreme s-a autointitulat „Klimtul argintiu”, nu numai pentru că folosea argint metalic în vopsea, ci și pentru că se considera o versiune modernă, mai tânără a maestrului<sup>2</sup>. Sub influența lui Klimt, în anul care a urmat Schiele a realizat mai multe picturi care înfățișau siluete bidimensionale pe un fundal plan (ilustrațiile III.7, III.8). La fel ca în picturile lui Klimt, planitatea atrage atenția privitorului asupra lumii interioare a modelului.

Schiele și-a expus noile lucrări la expoziția Kunstschau din 1909, inclusiv portrete înfățișându-i pe sora sa Gerti (ilustrația III.7), pe Anton Peschka (ilustrația III.8), cel care mai târziu avea să se însoare cu Gerti, și pe Hans Massmann, un coleg de la Academia de Arte Frumoase din Viena. Portretul lui Gerti este deosebit de elegant. Ea stă așezată cu capul întors într-o parte, șalul său și o pătură acoperind scaunul, totul cu ornamentație tipic klimtiană. Contururile corpului lui Peschka, la fel ca și ale lui Gerti, se integrează imperceptibil cu fotoliul pe care stă, cam ca silueta lui Adele Bloch-Bauer în primul portret pe care i l-a făcut Klimt. Aceste picturi ale lui Schiele conțin încă detalii decorative, deși modeste, precum ornamentarea extinsă a unor părți din rochia lui Gerti sau tușele argintii fanteziste reprezentând fundalul din spatelul lui Anton Peschka. Kokoschka eliminase deja fundalul ornamental popularizat de Klimt și îl înlocuise cu unul mai simplu, iar după 1909 și Schiele a început să-și simplifice fundalurile, înlăturându-le în cele din urmă cu totul. Drept urmare, personajele portretelor lui Schiele ies de pe pânză, ceea ce le conferă o impresie de izolare.

În 1910 Schiele a intrat într-o nouă fază, îndepărtându-se radical de Klimt și îndreptându-se spre un stil expresionist, inițial influențat de Kokoschka, dar care i-a devenit rapid caracteristic. Pe lângă eliminarea ornamentației, Schiele s-a distanțat de Klimt și folosindu-se pe sine ca principal subiect al explorărilor psihicului. Astfel, în timp

ce Klimt nu și-a făcut niciodată autoportretul, Schiele a realizat o serie foarte lungă de autoportrete – aproape o sută – în 1910 și 1911. În acest sens, i-a depășit chiar și pe Rembrandt și pe Max Beckmann, care se specializaseră amândoi în studiul naturii umane de-a lungul ciclului vieții, studiindu-se chiar pe ei înșiși pe parcursul propriei vieți.

În căutarea a ceea ce se află sub suprafața vieții de zi cu zi, Schiele, ca și Kokoschka, le-a fost cu adevărat contemporan lui Freud și Schnitzler: a studiat psihicul și a crezut implicit că pentru a înțelege procesele inconștiente ale unei alte persoane trebuie mai întâi să le înțeleagă pe ale sale. Schiele s-a exhibat obsesiv în desenele și picturile sale – iar și iar, singur sau împreună cu un partener –, uneori cu membre retezate, alteori fără organele genitale, cu mușchi contorsionați, oase zdrobite, carnea descompusă de lepră. Își dezvăluie întregul corp, adesea gol și de obicei părând înfometat, ciudat, distorsionat și chinuit. Se folosește de pozele, posturile și teribilele distorsionări ale corpului său pentru a transmite toată gama de emoții umane – neliniște, teamă, vinovăție, curiozitate și surpriză, combinate cu patimă, extaz și tragedie.

Toate autoportretele lui Schiele îl înfățișează în fața unei oglinzi, uneori în actul masturbării (ilustrațiile III.9, III.10, III.11). Portretele în care se masturbează sunt îndrăznețe în mai multe privințe, nu în ultimul rând pentru că la vremea aceea în Viena mulți credeau că masturbarea bărbaților duce la nebunie.

Dar autoportretele nu sunt pur și simplu o exhibare a nudității; reprezintă o încercare de dezvăluire completă a eului, o introspecție, o variantă picturală a *Interpretării viselor* scrise de Freud. Într-un eseu intitulat „Carne vie”, filozoful și criticul de artă Arthur Danto scrie:

Erotismul și reprezentarea în imagini coexistă de la începuturile artei... Dar Schiele a fost unic prin faptul că a făcut din erotism motivul definitoriu al operei sale impresionante. [Picturile lui Schiele] sunt ca niște ilustrații ale unei teze a lui Sigmund Freud... cum că realitatea umană este în esență sexuală. Ceea ce vreau să spun este că nu există nicio explicație a viziunii lui Schiele care să se bazeze pe istoria artei<sup>3</sup>.

Nudurile complete ale lui Schiele sunt în mare măsură fără precedent în arta occidentală. Schiele a dus nudurile la alt nivel: a creat o artă nouă, autoerotică pentru a-și dezvălui dorințele sexuale inconștiente. Imaginile sale îl forțează pe privitor să conștientizeze tendințele erotice și agresive puternice care există înăuntrul artistului. Abia zeci de ani mai târziu, în lucrările artiștilor britanici Francis Bacon, Lucian Freud și Jenny Saville și ale americancei Alice Neel, a mai încercat un pictor să-și folosească propriul corp nud pentru a transmite un mesaj istoric și artistic așa cum a făcut-o Schiele.

În aceste lucrări Schiele introduce și un nou tip de iconografie figurativă, extinzând la întregul corp accentul pus de Kokoschka pe mâini și brațe. În autoportretele nud foarte mari, precum *Autoportret în genunchi* (ilustrația III.10) și *Autoportret șezând* (ilustrația III.11), orice urme ale influenței elegante a lui Klimt au dispărut. Poate influențat de van Gogh sau de picturile în ulei ale lui Kokoschka, Schiele a folosit frecvent tușe scurte, sigure în portretele din 1910, reprezentând vizual agresivitatea și transformând starea onirică din Art Nouveau într-o realitate opresivă, chinuită – teroarea vieții de zi cu zi. Privitorul este incapabil să scape de sentimentul unei prezențe fizice rău prevestitoare.

Schiele folosește și distorsiuni anatomice dramatice, precum o piele chinuită și plină de cicatrici și tonuri palide, adesea cadaverice, pentru a transmite o disperare extremă, o sexualitate perversă sau descompunerea din interior. Această viziune a naturii umane se aliniază cu reimaginarea ființelor umane de către Freud ca un amestec de compulsii interioare și de istorii ascunse. În termeni mai generali, Schiele a fost poate primul artist modern care a surprins în corpul său anxietatea care îl bântuie pe omul contemporan – teama de a fi copleșit psihologic de un aflux de stimuli senzoriali externi și interni.

Creându-și propriul stil expresionist, Schiele a introdus în opera lui ceea ce istoricul artei Alessandra Comini numește formula sa artistică: izolarea siluetei (sau siluetelor); prezentarea frontală și alinierea axei siluetei cu axa centrală a pânzei; și un accent pe ochi și mâini supradimensionate și diforme și pe întregul corp. Efectul global al acestor trăsături exagerate este, din nou, un sentiment tulburător de neliniște. În plus, după cum scrie istoricul artei Jane Kallir, „atât în desenele, cât și în picturile lui Schiele, linia era forța unificatoare... O metamorfoză era astfel completă: înlocuind efectul decorativ cu efectul emoțional... Schiele a arătat în adevărata sa lumină lumea senzuală, sinistă...”<sup>4</sup>.

În *Autoportret cu mâneci vărgate* (1915), Schiele se zugrăvește ca pe un inadaptat social, un clovn sau un nebun (ilustrația III.12). Mânele, cu dungile lor verticale, amintesc de costumația tipică a unui bufon de la curte. Artistul și-a colorat părul în portocaliu aprins, iar ochii larg deschiși sugerează nebunia. Capul i se clatină nesigur pe un gât subțire. În alt autoportret (ilustrația III.13), forța expresiei sale anxioase este amplificată prin aplicarea unui halou alb și gros de guașă în jurul conturului capului, izolându-l și făcându-l să iasă în evidență pe fundal și în același timp făcându-l să pară mare și demn de reliefare. Mai mult, Schiele zugrăvește un imens teritoriu deasupra ochilor – o frunte gigantică și foarte încrețită. Acest portret sugerează că Schiele a dorit poate să reia reprezentarea anterioară a lui Holofern decapitat realizată de Klimt, dar cu el însuși pe post

de victimă: și-a plasat capul în partea de sus a foi de hârtie, accentuând faptul că lipsește corpul.

Chiar și „mâinile vorbitoare” ale lui Schiele sunt foarte diferite de cele ale lui Kokoschka (ilustrațiile III.10, III.11, III.12). Sunt exagerate, teatrale, spasmodice, degetele întinse semănând cu crengile retezate ale unui copac sau cu mâinile unui pacient isteric. Comini descrie cum experimenta Schiele gesturi secrete pe care le repeta apoi în picturile sale. Printre acestea se număra și plasarea unui deget extrem de lung al mâinii drepte sub ochiul drept, cu care trăgea în jos pleoapa inferioară pentru a scoate la iveală albul ochiului. De asemenea, și-a pictat capul în diferite feluri. Comini se întreabă în legătură cu aceste autoportrete: „De ce opera lui Schiele a căpătat o intensitate atât de imperativă în perioada aceasta și cum a făurit el un nou vocabular artistic care să ceară o asemenea viziune concentrată asupra propriei persoane?”. Și răspunde:

Există mai multe explicații interne și externe. Una este preocuparea față de sine care a prevalat la Viena începutului de secol XX... Locuind în același oraș, umblând în același mediu și receptiv la aceiași stimuli ca... Sigmund Freud, Schiele a fost parte a acelui fenomen general al preocupării privind psihicul. Autoportretele lui Schiele, precum și cele ale lui... Kokoschka tratează intuitiv acele aspecte le sexului și personalității identificate și analizate științific de Freud<sup>5</sup>.

Stilistic, autoportretele par să fi suferit mai multe influențe, toate bazate pe biologie. Prima influență au constituit-o imaginile pacienților isterici ai lui Charcot, cu mâinile și brațele în tot felul de poziții anormale, contorsionate. Fotografiiile acestor pacienți erau atât de populare, încât spitalul Salpêtrière a scos o publicație bilunară între 1888 și 1918 care se axa mai puțin pe isterie și mai mult pe boli neurologice precum macrodactilia – dezvoltarea excesivă a unui singur deget –, gigantismul infantil și diferite miopatii care cauzează distorsionări ale formelor corpului. În plus, Schiele trebuie să fi văzut și se poate să fi fost influențat de faimoasa serie de capete de personaje de la Muzeul Palatului Belvedere din Viena sculptate de Franz Xaver Messerschmidt în anii 1780 și înfățișând stări mintale foarte dramatice (vezi capitolul 11) (ilustrația III.15). Se mai crede că Schiele a fost influențat și de prietenul său Erwin Osen, care studia expresiile pacienților cu tulburări mintale de la Steinhof, un spital de psihiatrie de la periferia Vienei, și apoi le folosea în picturile sale. Erwin von Graff, un medic care studiasse anatomia patologică în tradiția lui Rokitsansky și care i-a prezentat lui Schiele perspectiva sa, i-a permis artistului să-i deseneze pe pacienții din clinica sa. Poate că acești pacienți au întipărit în mintea lui Schiele imaginea corpului uman bolnav și deformat ce apare în mod repetat în picturile sale.