

REZUMAT

Teza de față – *Modele asociative de factură suprarealistă în exercițiul creativ contemporan* – are la bază ideea îndrăzneță de evadare din sfera cotidiană a realității, prin folosirea diferitelor mijloace de transcendere. Concepută ca un tot unitar este menită să pună în evidență contrastele : zborul și prăbușirea, începutul și sfârșitul, genialitatea și anonimatul – dorința omului de a ieși din propria condiție, de a-și demonstra sie însuși că visele pot fi împlinite. Am încercat să evidențiem acest lucru și prin structura capitolelor de ansamblu ale tezei. Astfel, în prima parte a lucrării, intitulată în mod simbolic – *Imaginea – matrice a modelului creativ* – am expus teoriile prearstotelice ale văzului, care cuprind concepte elaborate și susținute de Empedocle, Democrit și Platon. Respectul, pentru cel mai nobil dintre simțurile noastre, ne-a determinat să ne oprim asupra teoriilor amintite, care sunt un elogiu adus „ochilor sufletului” sau „luminii rațiunii”, așa cum a fost numit – metaforic – văzul de Platon și întreaga tradiție filozofică occidentală.

Cel de-al doilea capitol al primei părți – *Pasivitatea privirii și necesitatea intermediarului la Aristotel* – face trecerea dinspre istorie spre contemporaneitate, concretizând aceasta în ultimele două subcapitole – *Imaginea vieții și imaginea morții – imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu* – folosind imaginea primului Adam, ca imagine a omului universal, asociată inițial cu imaginea vieții – Eva. Prin căderea în păcat, ființa umană își pierde puritatea și lumina devenind o imagine întunecată și materială – aceea a morții. Este vorba aici de o dihotomie, prin moartea fizică a trupului, care se îngreunează și devine material, ocupând timp și spațiu. Adam cel Nou sau al doilea Adam¹, vine să răscumpere această moarte, ștergând urma păcatului și a căderii, prin Patimile, Răstignirea pe Cruce, Moartea și Învierea Sa. În persoana Mântuitorului se întâlnesc cele două imagini, imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu, prin existența în sine a celor două firi ale Sale: firea divină și firea umană.

Ultimul subcapitol al acestei prime părți – *De la imagine la imaginație sau introspecția sinelui* – sintetizează ideea imaginii ca fundamentul viu al imaginației pentru că, de cele mai multe ori, imaginația începe acolo unde imaginea tinde să se finalizeze. Astfel, se situează mereu una în prelungirea celeilalte. Această diadă se transformă în triadă cu ajutorul creativității, care

¹ Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul nostru Iisus Hristos

încununează și pune în valoare imaginea și imaginația. Se poate spune că drumul către lumea noastră interioară începe cu imaginea, continuă cu imaginația și se desăvârșește în creativitate sau alt fel spus drumul către noi înșine are trei coordonate: percepție – gând – materializare. Ipoteza acestei ecuații existențial-creative poate fi bazată pe ideea că imaginea constituie atât temelia artei cât și prima ei formă de manifestare. La polul opus, se află non-imaginea – perceptută ca un vid, ce nu poate conține principiul creator.

Pornind de la premisa că orice artist este un spadasin² partea a doua a tezei – *Creație, fascinație și delir între culoare și cuvânt...* – tratează, din punct de vedere teoretic, fenomenul mișcării suprarealiste de la apariția sa până în prezent, încercând să scoatem în evidență, unul dintre marile merite ale artei suprarealiste : acela al descoperirii climatului interior nocturn prin explorarea fazei onirice a vieții umane³. În această parte este expusă întreaga istorie a suprarealismului de la dadaism, Manifestul suprarealist al lui André Breton, până la mișcarea de avangardă ca matrice a antiliteraturii, reprezentată de Urmuz (1883 – 1923), Tristan Tzara (1896 – 1963), Ilarie Voronca (1903 – 1946), Ion Vinea (1895 – 1964), Sașa Pană (1902 – 1981), Geo Bogza (1908 – 1993), Gherasim Luca (1913 – 1994), Virgil Teodorescu (1909 – 1987).

Un subcapitol aparte i-am dedicat, în această lucrare, lui Gellu Naum – halucinantul poet suprarealist, aflat la granița dintre pro și contra normalitatea stilului literar. Între normalitatea stilului și cea a principiilor eticii și esteticii literare Gellu Naum pare că oferă suprarealismului literar românesc o altă coordonată. Privit din perspectiva creației sale, suprarealismul pare a fi curentul cuvintelor cârpite. „Poetul – spune Gellu Naum în „Castelul orbilor”, p. 45 (din volumul „Poetizați, poetizați”, Ed. Eminescu, București, 1970) – a săvârșit un miracol: vocea lui e ca o reflexiune asupra miturilor inițiale, o erezie capabilă să sfarâme dogme. Ea provoacă dedublarea funcțională a conceptelor simple. Ea asigură perturbațiunea necesară, îndoiala a ceea ce este ținut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil. / ... /

Poezia este incompatibilă cu cea mai minimă îngrădire dogmatică.

Imensul ei spațiu demonstrează cât este de insuficient tot ce poate fi imaginat ca formă sau figură.

Sensul ei este „sensul a ceea ce trebuie relevat, sensul miracolului necesar” (Novalis).

² conform scriitorului George Bernard Shaw

³ cf. Ion Biberi în *Arta suprarealistă – privire critică – curente și sinteze*

Poezia este un avans, un promițător avans, o profeție a gândirii noi și reale.

În jocul magnific de umbre și de lumini al perturbațiunii, verbul își regăsește funcția reală de realizare, omul speriat, bântuit de propriile creații, își regăsește posibilitățile de intervenție și de legătură.

Poezia este o știință a acțiunii”.

Poezia în proză sau eseu, pe care Gellu Naum îl închină imperiului poetic, dând naștere unei noi forme literare a poeziei – poezia-eseistică, dacă ne este permis să o numim așa, sau eseu poetic. Din păcate suprarealismul literar românesc este prea puțin pus în valoare, în zilele noastre, probabil și din cauza etichetei dure pe care și-a dobândit-o în timp – aceea de antiartă. Și totuși această antiartă ascunde o realitate inversă a lucrurilor, o non-realitate, despre care poetul suprarealist ne vorbește în aceeași operă („Castelul orbilor” p. 46) : „Îmi plac hingherii. Aceștia sunt adevărați, calmi, decisi. Mă refer la câinii care prind oamenii în laț. Am văzut coliviile în care fluieră oamenii arii vesele sau triste, oceane în care înotătorii s-au scufundat pentru totdeauna”. Câtă realitate ! Cât substrat, cuprind aceste cuvinte ! Nu degeaba unul dintre proverbele poporului nostru subliniază faptul că roata istoriei este rotundă !

Ca poet și prozator suprarealist, Gellu Naum vorbește și el despre sentimentul care înnobilează lumea – iubirea. Modul său de abordare diferă radical de acela, binecunoscut nouă, din operele clasicilor sau ale romanticilor. Atât definiția sărutului suprarealist cât și îmbrățișarea poartă pecetea acestei antiarte, ce oscilează mereu între elementele sadice și cele macabre: „Din timp în timp ne priveam în ochi sau ne trimiteam, prin bunăvoința vântului, câte un fluture mort care nu se lipea de buze. / ... / Ce ploii nesfârșite, ce rafale ! Îndrăgostit de dezastre, vedeam în asta potopul, pretext să ne îmbrățișăm mai tare. Din nou sfârșitul lumii, de fiecare dată sfârșitul lumii... („Castelul orbilor”, p. 47 – 48)”

Alături de poezie și eseu, Gellu Naum se remarcă prin scrierea unor panseuri – „Secretul longevității 122 de cadavre” (1946) – în colaborare cu Virgil Teodorescu. Reținem două dintre ele, care par a pune sub semnul întrebării eticheta de anti-artă a curentului suprarealist: „Aprindem aceste flăcări pentru a arde noi înșine. / ... / Cadavrul există în măsura în care putrezește. El putrezește încet și lasă urme. / ... Cenușa are valoare poetică în momentul în care se poate aprinde.” („Castelul orbilor”, p. 226, 229) Cenușa s-a aprins... noi am început să ardem... și din această ardere continuă, va rămâne, cu siguranță, provocarea unor gânduri ce se vor concretiza ulterior pentru că în spatele fiecărui cuvânt se ascunde spiritualitatea unei lumi

întregi – cum ar spune Schleiermacher – iar opera de artă este mărturia unei trăiri și rodul unei dorințe sau a unei vreri – cum precizează Florin Maxa („Ostensiunea comprehensiune și accept 1. Hermeneutica lui Schleiermacher”, p.54). „Voința, năzuința formativă, formativitatea au în această mărturie o pondere egală. Trăire deci, dar trăire tensionată întru formativitate, o trăire riguros orientată și care se luptă cu obstinație cu gratuitatea-i consubstanțială.”

În încheierea acestei părți vorbim despre – *Arta pe internet în contextul istoriei artei, Operele hipertextuale virtualizate* – ca formă sau model asociativ al suprarealismului în exercițiul creativ contemporan.

Știind că fenomenul visului este atât liantul cât și fundamentul mișcării suprarealiste, îl analizăm în cea de a treia parte a tezei, împreună cu structurile inconștientului, pe care acesta le reprezintă. Începând cu acel context de început al visului, urmărim omul, de-a lungul întregii sale existențe pământene și dorința acestuia de a găsi senzuri proprii, diferitor fenomene înconjurătoare, mai mult sau mai puțin miraculoase. Explicațiile complicate, încărcate de mister și de misticism, în egală măsură, au pornit de fapt de la lucrurile simple. Întorcându-ne cu gândul spre istorie și privind concepția omului primitiv asupra vântului (și anume că la capătul pământului există un uriaș care suflă atunci când se supără pe om) realizăm faptul că ființa omenească a fost înzestrată întotdeauna cu o gândire magică – gândire pe care psihologii zilelor noastre o limitează la stadiul infantilității, încadrând-o în sintagma „gândirea magică a copilului mic”. Conștienți fiind de faptul că ființa umană posedă un bagaj imaginativ complex, psihanaliztii au căutat să creeze o punte de legătură între această formă a structurii umane – al cărei simbol este, în mod metaforic, visul – și depășirea barierei autocenzurii conștientului prin subconștientul, care păstrează informația și acționează, repunând-o în valoare, în timpul somnului. Pentru a înțelege mai bine, această tehnică subtilă a jocului de lumini și umbre dintre conștient și subconștient, a fost necesar să abordăm o geneză a stărilor de veghe – somn – vis, trecând prin diferite teorii mediciniste, psihologice și psihanalitice – de la Rufus din Efes (50 î.Hr.), până la Berger descoperitorul electroencefalografului, Freud și Jung . Este importantă ideea că visul reprezintă imaginea – despre care am vorbit anterior – așa cum susține și A. Percek : „Visul este o suită dezorganizată de imagini, de idei bizare, continuare trunchiată, aleatorie a funcțiilor cerebrale din starea de veghe”.

Am îmbinat istoria și contemporaneitatea, pentru a-i putea oferi tezei noastre acel grad de originalitate teoretică, estetică și creativă, în care este necesar să se încadreze, de obicei, o lucrare cu parametri științifici.

Având în vedere că oneirocritica, în sfera artei suprarealiste, constituie un element universal, vechi și nou deopotrivă, am recurs la expunerea teoriei sale, ce cuprinde simbolul, cogniția și interpretarea visului și rolul jucat de acestea în artă, prin mecanismul subtil al structurilor sau instanțelor subconștientului. Astfel în această parte a istoriei visului, alături de viziunea lui Carlo Ness, am detaliat simbolurile și obsesiile daliniene și care relevă obiecte fetiș cu scopul de a transmite și mai pregnant rolul artei lui Dali.

Parafrazându-l pe Jacques Montangero, putem spune că visul, în complexitatea lui, este un țel interior, ce stimulează factorii exteriori sau suprarealitatea, care motivează realul pentru transcendere sau împlinire a idealului personal. Această îmbinare a realității cu irealitatea, o regăsim sintetizată într-un mod accesibil și concret într-un citat freudian : „În operele clasice eu caut subconștientul, în operele suprarealiste caut conștientul”.

În privința visului, în general și a somnului în special, alăturăm teoriilor clasice, opinia scriitorului Bogdan Petriceicu Hașdeu, despre care se știe că a practicat spiritismul, în urma decesului prematur al fiicei sale Iulia Hașdeu. Opinia sa diferită în privința somnului, constă în faptul că el nu vede nici o legătură între somn și subconștient – respectiv creier – din moment ce plantele însăși visează. Trebuie să precizăm faptul că este o părere singulară în acest sens. El consideră visul ca o dezamăgire prin care sufletul își dobândește o stare de fericire⁴. Însă Bogdan Petriceicu Hașdeu pune în lumină o problemă pe cât de interesantă, pe atât de incitantă și reală, vorbindu-ne despre întâlnirea celor vii cu cei morți, în stare de veghe și în stare de vis. În stare de veghe, omul se sperie la vederea unui mort, oricât ar fi el de apropiat sau de drag, pentru că trupul este cel care se sperie – conștientul nefiind în totalitate adormit. În stare de somn, omul se bucură la vederea unui mort, alinându-și dorul de el – rămânând, în același timp, conștient de faptul că persoana dragă pe care o întâlnește în vis este de fapt moartă... fiindcă în vis nu sunt morți, ci sunt suflete, cu care sufletul celui adormit trăiește în împărtășire⁵. Acest lucru ne dovedește, de fapt, că sufletul nu se teme de nimic, chiar dacă subconștientul acționează în numele

⁴ Bogdan Petriceicu Hașdeu, Sic cogito – Știința sufletului – Viața. Moartea. Omul, p. 44

⁵ Idem⁴, p. 45

conștientului. Se poate spune că indirect, prin această contradicție sau autocontradicție, Bogdan Petriceicu Hașdeu, recunoaște funcțiile subconștientului și legătura acestuia cu visul.

În capitolul ce succede istoria visului – *Viziunea creativă a viselor în filme* – îl prezentăm pe acesta, urcând treptele modernității pentru a se apropia, cât mai mult, de noi. Pentru a realiza acest lucru, am pus în oglinda clasică – „ego” – „alter-ego” – visul, creativitatea, viziunea, jocul și firele ludice prin care se înrudesesc, elementele menționate. Jocul îmbină noțiunile de totalitate, regulă și libertate, după modelul vieții reale, dar într-un cadru dinainte stabilit. Combinațiile diferite ale jocului sugerează tot atâtea modele de viață reală, socială și personală, încercând să așeze, în locul anarhiei, o anumită ordine. Astfel, permite trecerea lucrului spontan spre cel voit, convertind starea naturală în cea culturală. Sub imperiul respectării regulilor, străbate, totuși, spontaneitatea profundă a jocului și reacțiile personale.

Originile jocului, ca orice altă activitate omenească, sunt legate de sacralitate. Din originea lor sacră, derivă, în timp, jocurile profane, spontane sau lipsite, aparent, de finalitate conștientă.

Privind arta ca plasmuire a unui vis, a unei idei, a unei concepții ; totul devine poezie – o poezie a vieții, care se prelungește și există simultan, într-un mod palpabil... concret. Vorbeam, anterior, despre structurile inconștientului și legătura lor cu visele, recurgând la o prezentare amplă și variată, din mai multe puncte de vedere. Metaforic vorbind, visul este cosmologia unei serii. În fiecare noapte cel care visează reîncepe lumea⁶. Totodată visul, în sine, devine capabil să deschidă o poartă subtilă spre creativitate iar omul creator este întotdeauna înaintea vremii sale. Osho arată că natura însăși tinde să fie creatoare, chiar prin copaci și pietre, iar omul devine punctul culminant al întregii existențe⁷. Creativitatea este manifestarea primordială a fiecărui artist. Prin creativitate, instanțele sufletului se remodelează și se desăvârșesc.

Nu întâmplător, am încercat să facem, o incursiune în această lume a jocului – alăturându-l visului și creativității, imaginației și viziunii. Poate părea, la prima vedere, pretențios spus, brusc sau abrupt, gândul că filmul ia naștere dintr-un joc metamorfozat în artă. Arta însăși poate fi, până la urmă, un fel de joc născut din fantezie.

⁶ cf. Gaston Bachelard, filozof și critic literar francez, întemeietor al criticii literare moderne – n. 27.06.1884 Bar-sur-Aube, Franța – d. 16.10.1962, Paris

⁷ Osho, Incursiune într-un mod de viață – Creativitatea descătușarea forțelor interioare, Ed. Pro Editură și Tipografie, București, 2006, p. 111, 68

Privind arta cinematografică, de-a lungul istoriei sale, dincolo de legitimitatea artistică, de elementele culturale și tradiționale, de sacralitate și supranatural, putem spune că, la început, la baza ideii de film a stat jocul cu fotografia. La baza filmului stă arta fotografică. Fotografia pusă în mișcare, a dat naștere, în timp, peliculei. Între știință și artă, filmul mut a constituit atât începutul cinematografiei cât și piesa de rezistență a acesteia, prin personalitatea și talentul unui actor numit Charlie Chaplin. El a devenit, pentru întreaga cinematografie, emblema filmului mut. Observăm aici aceeași tendință ludică a ființei umane spre creativitate, ca o evadare din real și imposibil.

Buñuel și lumea filmului „visat” – ne ancorează din nou gândul în realitatea istorică a suprarealismului. Filmul său „Câinele andaluz” – la al cărui scenariu a colaborat și Dali – exprimă prin suprarealismul său, tot răul acestui secol și imaginea unei tinereți intelectual revoltate și confuze. El este un strigăt puternic de furie, o manifestare sinceră de neputință a cărei tragică umanitate îi dă valoarea studiului psihanalitic⁸. Geo Bogza îl considera „un adevărat film revoluționar” datorită manierei „cu totul descătușată de frivolitate în care tratează scenele erotice”. Totodată în acest film, ca o formă de protest, Luis Buñuel se încheie într-un cerc metaforic și structural iar acest cerc închis exprimă un mod direct – chiar violent după părerea lui Guido Aristarco – prin care regizorul își exprimă criticile la adresa unei societăți și a unei culturi, de matricele cărora vrea să se îndepărteze, nereușind însă în totalitate. Nefiind vorba de o revoluție autentică, rămâne totuși o puternică răzvrătire, cel puțin din punct de vedere conceptual. Părerea lui Aristarco este că filmul lui Buñuel, „Câinele andaluz”, nu reușește să întrunească ideile suprarealiste și rămâne în sfera de început a dadaismului. El critică în mod vehement religia, familia, patria ajungând la concluzia că „totul se aranjează” și „nimic nu se poate schimba”. Aici își face apariția cerul, care va fi adoptat ca semn al dublei soluții estetice: doliul cerului și batjocora. Despre sensul estetic al celor două elemente, vorbește Guido Aristarco în cartea sa „Utopia cinematografică”. Semnificația cuvântului „cer” trebuie dezbătută în raport cu sistemele și valorile culturale ca o metaforă, ca un semn, ca un simbol sau ca o viziune filozofică asupra lumii. În practica existențială, cerul care se descoperă rămâne gol, creează și existenței un sentiment de goliciune, ce naște angoasa, neîncrederea, solitudinea. În acest exemplu, cuvântul cer își pierde sensul de bază, a legăturii cu divinitatea, rămânând o referire complexă la un sistem

⁸ Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial – de la origini până în zilele noastre*, Ed. Științifică, București, 1961, p. 209 – 211

cultural căruia i se poate sugera o trimitere la transcendent. „Doliul cerului” nu înseamnă „moartea lui Dumnezeu” ci exprimă o formă de doliu transcendent – Dumnezeu a abandonat omul, lăsându-l singur și înfricoșat – și o formă de doliu imanent – omul l-a abandonat pe Dumnezeu, redescoperind ordinea rațiunii – ce nu poate fi însă acceptată ca exhaustivă.

Amintim faptul că suprarealismul a fost unul dintre curentele de avangardă artistică care în raport cu celelalte curente – din aceeași categorie – și-a propus să rezolve cele două probleme fundamentale ale omului: libertatea individuală și libertatea socială. Suprarealismul a avut două manifeste incendiare semnate de André Breton: prima expoziție și transformarea revistei „Révolution surréaliste” în „Le surréalisme au service de la révolution”, devierea politică și trecerea lui André Breton, Louis Aragon și Paul Éluard în Partidul Comunist Francez. Aplecat și spre zonele obscure ale afectului, suprarealismul se revendică din două puncte de vedere: din punct de vedere social, politic și ideologic începând de la marxism și din punct de vedere psihologic – de la freudism.

Suprarealitatea este privită ca o cale prin care spiritul se poate elibera, fiind considerată o posibilă zonă de conciliere a contradicțiilor. Vorbind despre suprarealism André Breton îl definește ca un „automatism psihic pur” considerat a fi „dicteul gândului în absența oricărui control exercitat de rațiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală”. Buñuel folosind frecvent grotescul, oroarea și macabru înfățișează deteriorarea naturii, a condiției și a existenței umane ca un efect al eronatei alcătuirii interioare, neavând nimic comun cu factorii exteriori, conjuncturali. Cunoscut ca un critic vehement, feroce, filmele sale sunt îmbibate de o tensiune dramatică generând, prin prezența sa, un ritm aparte. Buñuel este regizorul care se face remarcant, prin explorarea visului și prin experimentarea dicteului automat, transpus printr-un straniu paralelism în imaginarul vizual. Între ateism și religiozitate, acesta vorbește întotdeauna despre puritatea și fascinația hazardului, atracția misterului, inocența și libertatea imaginației.

Dacă pentru Buñuel timpul devine un „înger exterminator” iar lumea suprarealistă creionată în filmele sale nu-și mai păstrează frumusețea inițială, înseamnă că există undeva o poartă spre necunoscut... spre fantastic... Aici poate fi vorba despre o descătușare a imaginarului în vis, despre o viziune creativă a acestora și un fel relevant de a comunica prin vise cu tine însuși și cu lumea din jur. În acest fel visul dobândește un statut de metaforă. În arta cinematografică a zilelor noastre, folosirea imaginilor visului a devenit frecventă, cuprinzând o sferă largă de la filmul clasic până la telenovelă. Dacă cinematograful este o dezvoltare a fotografiei, visul trebuie

înțeles ca un flesh al inconștientului, ce dă viață și mișcare acestei fotografii. Poate din acest motiv, se întâlnesc, în lumea filmului, artele frumoase, pe rând.

Implicarea visului în artă și utilizarea lui ca mijloc retoric de punere în scenă atât a pasajelor mai puțin obișnuite sau chiar fantastice cât și a creațiilor de mare sensibilitate artistică, cu elemente onirice și imaginative este recunoscută și acceptată atât de medici cât și de psihologi și psihanaliști. Ei recunosc de asemenea că în multe situații imaginația onirică, îmbogățită emoțional și cu un univers imagistic fastuos a stimulat, de-a lungul timpului, creații artistice fascinante, de o neasemuită splendoare.

În capitolul șase al tezei de față – *Suprarealismul și suprarealitatea – similitudini și divergențe pe tărâmul religiei, științei și literaturii* – facem trecerea de la fenomenul oniric la cel mitologic, fiind că cele două concepte sunt îmbinate armonios, în culturile vechi, unde alături de oniricul timpului, intervine un alt timp – cel mitic sacralizat. De la misticism la religie totul este posibil prin fenomenele naturale și supranaturale, pe care le putem regăsi în Vechiul și Noul Testament.

Cel de-al șaptelea capitol – *Tendențe suprarealiste ale timpului trecut și prezent* – reflectă cel mai bine titlul tezei noastre, prin îmbinarea, până la fuziune între vechi și nou și prin revenirea la aspectul ludic al artei – *Forma primară a artei ca joc al exacerbarii realității*. Alături de ideea jocului, revine cea a magiei pătratelor lui Dürer și misterul fațadei „Pasiunii” a Bisericii „SAGRADA FAMILIA” din Barcelona, concepută de sculptorul Josep Subirachs. Am menționat de asemenea și pătratul TANGRAM sau pătratul MAGIC, care nu este altceva decât un joc creativ și un minunat joc al combinațiilor imaginative nelimitate, ce provine din China Antică. Este vorba de un pătrat din care s-au decupat 7 forme geometrice: cinci triunghiuri, un pătrat și un paralelogram, iar regula jocului este simplă.

Trebuie folosite piesele pentru a crea o imagine, având grijă ca piesele să se atingă fără a se suprapune. Tangramul stimulează imaginația, creativitatea și logică, cucerind prin simplitatea sa deopotrivă copiii și adulții, pe cei pasionați de matematică și pe cei cu înclinații artistice. NAPOLEON BONAPARTE folosea jocul pentru a se relaxa înainte și după bătălii, poetul EDGAR ALAN POE îl folosea pentru inspirație, în timp ce LEWIS CAROLL, autorul cărții „*Alice în țara minunilor*”, era pur și simplu fascinat de combinațiile acestui joc.

De la suprarealiștii de marcă ai literaturii André Breton și Tristan Tzara, la cei ai picturii Pablo Picasso și Salvador Dali există un drum ce se deschide larg și creativ în fața viitoarelor

tendințe suprarealiste. Cunoaștem ideea că nici un curent literar sau artistic nu este sută la sută pur. Fiecare închide în sine reminiscentțele trecutului. Dacă îl vedem pe Vladimir Kush în pictură ca pe noul Dali, atunci avem curajul de a pune romanul lui Mihail Bulgakov „Maestrul și Margareta” pe lista operelor literare suprarealiste. Aici parabola și fantasticul se regăsesc într-un spectacol inedit de magie suprarealistă, magie ce va fuziona în final cu demonicul și neantul, obținându-se ca într-un renghi prin moartea trupului – vânzarea sufletului. Tranzacția are loc în beneficiul Magului Negru, Woland, prin Cavalerii Întunericii – Koroviev-Fagot, Behemoth și Azazello – coborâți printre pământeni în cele mai caraghioase sau comice ipostaze.

Din punct de vedere arhitectural registrul se schimbă în raport cu lumea palpitantă. Astfel delirul interior și halucinațiile fără noimă aduc în lumea reală, nebunia fantastică și creatoare, stăpânită de demonii imaginației. Vorbind despre stilul arhitectural suprarealist realizăm că ideea sa fuzionează cu un nume răsunător: Antonio Gaudí. El înlesnește trecerea arhitecturii catalane de la forma ei clasică la modernism, parcurgând în acest drum etapele perioadelor situate între: spiritul oriental și naționalismul catalan, spiritul gotic și raționalism, suflul pasional al spiritului baroc și arhitectura organică, natura pietrificată și fuziunea: arhitectură – decor, spiritualitate, mișcare și echilibru arhitectural, ce culminează cu manifestarea propriei personalități prin opțiuni arhitecturale și ornamentale, exclusiv gaudiene.

„Niciodată nu a repetat un element” spunea, despre Gaudí, Ricardo Bofill⁹.

Ca un omagiu suprarealist, Pihilippe Thiébaud spune despre arhitectura lui Gaudí că se sustrage geometriei pure și prezintă o strânsă afinitate cu formele vii și naturale care provoacă imaginarul. Nu e de mirare, așadar, că prima reabilitare a arhitectului se datorează suprarealismului¹⁰.

Două dintre subcapitolele, capitolului șapte – *Coloana infinitului și energiile terestre ; Curentul electric teluric și efectul de piramidă al componentelor coloanei infinitului* – ni-l prezintă pe Constantin Brâncuși ca părinte al sculpturii moderne, de factură suprarealistă. Unic în lume, acest complex nemuritor de trei sculpturi monumentale în aer liber, compus din Coloana Infinitului, Poarta Sărutului și Masa Tăcerii, sunt dispuse pe aceeași axă, orientată de la apus spre răsărit, cu o lungime totală de 1275 de metri. Dincolo de cuvinte și orice conotație, politică,

⁹ cf. Pihilippe Thiébaud în Gaudí vizionarul, Découvertes – arte / Ed. Univers, Gallimard, 2001 / Universe Publishing House, Inc., 2007, p. 92

¹⁰ cf. Pihilippe Thiébaud în Gaudí vizionarul, Découvertes – arte / Ed. Univers, Gallimard, 2001 / Universe Publishing House, Inc., 2007, p. 104

spirituală, religioasă, sau culturală creația brâncușiană se înscrie pe orbita valorilor nestemate ale culturii naționale și universale, ca un reper și model pentru istoria și creația umanității.

Arhitectura modernă de factură suprarealistă – prezintă modele arhitecturale suprarealiste menționându-l, alături de Gaudí pe Frank Owen Gehry – unul dintre cei mai importanți arhitecți contemporani, celebru pentru perspectiva sa aproape sculpturală a designului creațiilor sale. Construcțiile sale sunt ușor de recunoscut, datorită structurilor sale neliniare, multiplu curbate și circumvolute conferite tuturor clădirilor, care sunt adesea acoperite cu largi suprafețe metalice reflectorizante. Cea mai celebră lucrare a sa este Muzeul Fundației Guggenheim din Bilbao, Spania acoperită integral din folii de titan, ce ilustrează vibrant stilul său arhitectural. Convingerea că „arhitectura este artă” este crezul său ca parte integrantă a vieții sale, prin educația artistică primită încă din timpul copilăriei sale. Întrebat care sunt mentorii săi în arhitectură, răspunsul celebrului arhitect a fost indicarea unei fotografii a lui Constantin Brâncuși aflată pe biroul său, replicând : „De fapt tind să gândesc mai mult în termenii unui artist ca acesta. El a avut o influență, mai mare asupra operei mele decât majoritatea arhitecților. De altfel, cineva a sugerat că unul din zgârie-norii mei, care a câștigat o competiție în New York, seamănă cu o sculptură de Brâncuși. Aș putea numi pe Alvar Aalto din lumea arhitecturii pentru care am un deosebit respect și desigur Philip Johnson”.

Paul Delvaux și abisurile imaginației artistice – alături de „ghetoul intelectual” al lui René Magritte – „Golconda” – fac parte integrantă din finalul acestui capitol al tendințelor suprarealiste trecute și prezente. „*Vreau să pictez numai tablouri care evocă mister cu același farmec și precizie specifice vieții spirituale*” – declara Magritte, reușind să transforme aceste cuvinte într-un adevărat crez artistic.

Capitolul opt – *Femeia mitologică din perspectivă artistică...* – expune în primul rând, imaginea unui cuplu paradisiac : Dali – Gala. Din acest punct de vedere, rolul imaginarului în viața noastră reală este uneori decisiv. În privința artiștilor existența acestuia este o condiție sine qua non. Viața și opera lui Salvador Dali este o mărturie cât se poate de evidentă, vie, palpabilă în acest sens. Pentru Dali, Gala era mai mult decât iubita, muza și soția sa: era femeia mitologică – Gradiva lui Jensen¹¹. Ea venea din trecut, de la începutul timpului, fiind prezentă peste tot în viața

¹¹ Gradiva = cea care merge înainte. Sigmund Freud aprofundează subiectul numele lui Wilhelm Jensen, dezbătându-l și tratându-l pe larg, în mod psihologic, psihiatric și psihanalitic, într-un capitol special (cap. II – Opera – „Delir și vise în gradiva de Jensen” – p. 57 – 139), din cartea sa „Scrieri despre literatură și artă”

lui, fuzională cu el sau consubstanțiabilă și omniprezentă, ca să folosim termeni biblici și atribute divine. O mare poveste de iubire și în aceeași timp o dependență fizică, psihică și emoțională.

Imaginea Galei este prezentă și în imaginea Ledei, dar o Ledă atomică, ce îmbină mitologia cu misticismul. Din punct de vedere mitologic, Leda este fiica lui Testios – regele Tesaliei – și soția lui Tindar, regele Spartei. Pentru a fi aproape de Zeus, s-a prefăcut într-o lebedă. Leda i-a născut pe Castor și Pollux, gemenii cunoscuți și cu numele de Dioscuri, care au fost luați în cer și făcuți zei. Tronul lor i-a rămas lui Menelau, ginerele său și soțul Elenei – prima fiică a Ledei și a lui Tindar. Cea de a doua a fost Clitemnestra¹².

„Leda atomică” a lui Dali este cea dintâi capodoperă care sintetizează așa numita capodoperă a „misticii nucleare”. În această operă, artistul a încercat o fuziune între o temă științifică și un motiv din mitologia clasică, foarte răspândit în mitologia renascentistă – legenda lui Zeus și a Ledei. Fiecare element al tabloului este suspendat în spațiu, asemenea uni fragment desprins dintr-o formă completă, făcând aluzie la echilibrul forțelor de atracție și de respingere din interiorul atomului și la particulele care compun materia. În ciuda faptului că noul său stil de a picta este criticat vehement, mai ales de suprarealiști, din cauza abordării în această manieră a subiectelor de natură religioasă, Dali afirmă: Într-un moment de genială inspirație, am hotărât să mă dedic teoriei cuantice și am inventat „realismul cuantic”, devenind astfel stăpânul forței gravitației. Am pictat Leda atomică pentru a o preaslăvi pe Gala, zeița metafizică și am reușit să creez „spațiul suspendat”¹³.

Gala a tratat nebunia lui Dali¹⁴ prin iubire pentru că prin ea, pătrundem în inima lucrurilor, în natura lor intimă. Iubirea sau dragostea descoperă calitatea și caracterul propriu a ceea ce noi ne apropiem ; actul cunoașterii este, în acest caz, o adevărată revelație – spunea Ernest Bernea¹⁵. Probabil, din acest motiv, Gala ar putea fi asociată atât cu pomul vieții, arborele cosmic, androginul primordial cât și femeia mitologică. Ea reprezintă de fapt, în mod simbolic, universul întreg, veșnicia lumii în care ne naștem... iar existența ei în viața lui Dali este cea mai frumoasă, simplă și profundă lecție de iubire împlinită, pe care a putut să n-o ofere secolul XX.

Alăturăm ideii de femeie cu aspecte mitologice imaginea Dorotheei Tanning (25 august 1910 – 31 ianuarie 2012) artistă americană, considerată supraviețuitoarea mișcării suprarealiste.

¹² George Lăzărescu, Dicționar de mitologie, Ed. Casa editorială Odeon, București, 1992, p. 190, 273, 276

¹³ cf. Fiorella Nicosia, în Viața și opera lui Dali, Ed. Adevărul Holding, București, 2009, p. 100

¹⁴ Dali este irepetabil ! Și totuși... această irepetabilitate constituie pentru urmașii săi ispita imitației³³.

¹⁵ în cartea sa “Meditații filozofice – note pentru o filozofie inactuală”, Editura Predania, București, 2010, p. 138 – n. 229 | De la inteligență la dragoste (14. IV. 1984 – București)

De altfel, cine ar fi crezut dintre contemporanii săi, ca Dorothea Tanning, la aniversarea din anul 1942, când s-a ilustrat în „Autoportret la 30 de ani”, va ajunge prin vârsta biologică să depășească granița centenarului, ca o punte de cultură, istorie și tradiție între două războaie mondiale, două continente, două secole și două milenii, trecând ca o mărturie prin tot ce a însemnat curente artistice succesive începând de la Dada și suprarealism până în prezent.

Dorothea Tanning a dezvoltat și filtrat un suprarealism în stil propriu, de-a lungul unei cariere artistice ce s-a întins pe șase decenii. Căsătorită cu Max Ernst, timp de 30 de ani (1946 – 1976) până la moartea acestuia, a scris și publicat în 1986 „Ziua de naștere”, dar și volume de poezie și memorii. Prietena cu Marcel Duchamp, Roland Penrose, Lee Miller, Yves Tanguy, Kay Sage și George Balanchine, pentru care a creat decoruri și costume de balet. Aceasta influență din lumea teatrului, o găsim și în pânza „Autoportret la 30 de ani” – pictat în 1942 – unde se pictează în mod ciudat, alături de o creatură înaripată, care este un animal nocturn, numit „Lemur din Madagascar”, asociat de obicei cu spiritul morții și al nopții. Jacheta violetă „teatrală” și „rădăcinile umane” prezente exprimă conflictul și contrastul dintre cultură și natură. Moartea ei, la 31 ianuarie 2012, la vârsta de 101 ani, o alătură grupului select de artiști ai lumii, care au atins și chiar depășit centenarul biologic, după o viață pusă în slujba Artei.

În ultimul capitol al tezei – *Influențele suprarealismului* – relevăm diferite procedee și soluții suprarealiste, precum anamorfoza ca joc al dedublării artistice, influențele suprarealiste moderne cu referire la controversatul anatomist și om de știință Gunther von Hagens care a împărțit lumea în două, câștigându-și faima prin expozițiile de cadavre conservate, adevărate spectacole de groază, de „voyeurism” de o încălcare a demnității umane.

Aceste elemente anatomice (corpuri întregi sau numai părți) sunt conservate prin procesul de „stafidire” (plastinație) dezvoltat de Hagens în 1997 pentru a opri îmbătrânirea. Aceasta metodă cere ca pielea să fie înlăturată de pe corpuri pentru a dezveli mușchii, nervii și tendoanele ce se află sub ea. Lichidele și grăsimile solubile din corp sunt înlocuite cu rășină și silicon.

„Lumea Corpului și Oglindea Timpului” este o variantă îmbunătățită a primei sale expoziții „Lumea Corpului” – 1996. De altfel, Hagens recunoaște sincer că: „Mă folosesc uneori, atunci când plastinez un corp, de un demers estetic pentru a permite vizitatorilor să treacă mai ușor peste șocul primei impresii și pentru a-i ajuta să descopere admirabila complexitate a corpului uman. Dar ceea ce fac eu nu este artă ; nu am nutrit nici o clipă dorința de a face lucruri

frumoase. PLASTINAȚII nu au decât rolul de a-i învăța pe oameni mai multe despre ei înșiși. Sunt indiscutabil un om de știință, nu un artist”.

Biserica a dezaprobat cu vigoare demersul lui von Hagens – cu aceeași stăruință, cu care a contestat, cu sute de ani în urmă, și ideea că Pământul se rotește în jurul Soarelui. La fel criticii și comentatorii de artă s-au indignat și ei: cum își permite un om de știință să împrumute, pentru lucrările lui, atitudini care trimit, explicit la lucrări de artă ? Granița inefabilă dintre știință și artă fusese trasată de BRÂNCUȘI în celebra sa lucrare – Ecorșeul – indiscutabil o operă de artă, a fost folosită cu succes ca material didactic în școlile și instituțiile de medicină. Mai târziu, la maturitate, Brâncuși câștigă în instanță procesul intentat Statelor Unite, care refuzaseră să considere una din Păsările sale, operă de artă și o vămuiseră ca pe „o bară de cupru șlefuit”. Nici politicul nu a rămas indiferent în fața plastinaților, acuzându-l pe autor de „voyeurism și exploatare comercială a corpului uman”.

De la dr. Gunther von Hagens între scandal și fascinație, facem trecerea spre – *Lucrarea supremă a unui geniu sau Hristos al lui Dali*. „HRISTOS AL SFÂNTULUI IOAN AL CRUCII” este un tablou complex, plin de enigme, care implică o incredibilă încercare de creație artistică, cu un scop metafizic – mistic.

Întrebat despre originea picturii sale impresionante, Dali a declarat: „În 1950, am avut un vis cosmic, în care am văzut desenul făcut de Sfântul Ioan al Crucii, dar în culoare. Mi-am dat seama că visul meu a reprezentat Nucleul Atomului. Acest nucleu a luat un sens metafizic: Am considerat că este unitatea Universului, reprezentată de Hristos. Mai târziu, atunci când datorită indicațiilor date de tatăl lui Bruno, un carmelit, am văzut pe Hristos desenat de Sfântul Ioan al Crucii, am dezvoltat un triunghi geometric și un cerc, care din punct de vedere estetic a însumat toate experimentele mele anterioare și l-am înscris pe Hristos-ul meu în acest triunghi”.

Închinăm un întreg subcapitol, din această ultimă parte a tezei, artiștilor contemporani – moștenitori ai suprarealismului, printre care regăsim atât nume sonore ale timpului nostru cât și tineri aflați la începutul carierei. Nu ne-am propus să realizăm o statistică a lor ci o simplă trecere în revistă, încercând să dezvoltăm câteva idei despre arta unora dintre cei menționați. Ne oprim spre exemplificare la Ovidiu Avram, care redă foarte bine elementul suprarealist al eternului feminin, punându-l în valoare cu ajutorul factorului mitologic: amazoana, cariatida, sibila. Nuanțele sale vulcanice, parcă stau la pândă, fiind gata să creeze oricând femeia, dacă aceasta nu ar fi existat. O și creează de fapt, dar altfel decât a fost creată la început din coasta lui Adam. O

crează printr-o îmbinare de abstract și demonic pentru a deveni obiect al adorației și măr al discordiei.

Astfel femeia creată de Ovidiu Avram nu e menită să alunge singurătăți ci să le făurească, adâncindu-le la un moment dat. Ea își pierde menirea de iubită, mamă, soție, devenind obiect static aflat la îndemâna tuturor ochilor devoratori de trupuri.

Suprarealismul femeii din pânzele sale se conturează prin jocul apropierei mitologicului de demonic într-o încercare de alăturare, până la suprapunere și fuziune, a ideii de adorație – devorare, sugerând o tentă firavă de clar-obscur. Dincolo de aceasta răzbate sau arde deja mocnit singurătatea femeii, o singurătate care răstoarnă, pentru o clipă, firea lucrurilor, atribuindu-i acesteia rolul de primă creație și menirea de a-și alege ochiul devorator al bărbatului.

Odată cu – *Influențele suprarealismului* – și – *Tendențele contemporane* – ne apropiem de finalul prezentării tezei noastre. Am dori să menționăm că în subcapitolul despre – *Influențele suprarealismului* – am încercat să punem în lumină o serie dintre acestea, tratându-le ca pe adevărate modele asociative ale mișcării suprarealiste cum ar fi : Suprarealismul post Breton ; Arta onirică sau dream art ; Arta vizionară sau visionary art ; Neo-suprarealismul ; Realismul magic ; Arta psihedelică sau psychedelic art ; Realismul fantastic ; Arta fantastică sau fantastic art ; Fantasy art.

Am considerat necesar să înlocuim concluziile cu un epilog, pentru a putea oferi tezei acea formă finală de originalitate – capabilă să încununeze orice operă. Acesta este unul dintre motivele, care ne-au determinat să concepem ultimele pagini ale tezei, ca pe un drum „de la ready-made la ready-media”, într-o suprarealitate, care ne înconjoară din ce în ce mai mult și mai concret...