

CURENTE ȘI SINTEZE

8

ION BIBERI

**ARTA
SUPRAREALISTĂ
Privire critică**



**EDITURA MERIDIANE
București, 1973**

**Toate drepturile
sînt rezervate Editurii Meridiane**



I

Situare în timp

Cuprinderea unei mișcări artistice în varietatea formelor sale de înfățișare, mai cu deosebire când afirmă un spirit înnoitor față de estetica tradițională, suscitând deopotrivă nedumerire, rezistențe, neînțelegere, snobism sau aderență entuziastă, impune criticii o situație a acestuia în epocă, prin stabilirea de filiații față de curentele artistice anterioare, de corelare cu întregul formelor culturale contemporane, ca și o urmărire a înfrunțirilor fecundante asupra curentelor artistice, care l-au urmat.

Un atare examen poate alcătui o metodă de expunere pentru orice curent artistic; el este cu atât mai indicat cu cât, asemenea romantismului, suprarealismului nu s-a limitat a fi o simplă școală literară sau artistică, ci a depășit acest domeniu și a năzuit către statornicirea unui stil, caracteristic perioadei dintre cele două războaie. A afirmat, în același timp, o concepție filozofică asupra omului și a dezvăluit o viziune proprie asupra lumii; prin manifestele sale literare și activitatea socială sau politică a aderenților săi, prin înfrunțirea sa asupra modei ca și prin câteva filme, a încercat să afirme un fel de a fi și

înțelege întregul formelor de viață contemporană. Caracterul insolit al unora din aceste forme de manifestare, exagerările și urmărirea uneori voltă a unui interes de scandal, nu vor trebui să înlăture însă judecata cumpănită a cercetătorului. După câteva decenii de la începutul mișcării, se va putea stabili linia despărțitoare între exhibiție și autenticul dramei interioare a reprezentanților săi, între intenția de provocare și validitatea unor principii izvorâte din ritmul și ambianța specifice perioadei urmînd primului război mondial, ce prezenta o configurație adînc deosebită față de stilul de viață al perioadelor istorice anterioare.

Suprarealismul, ca formulă de artă și atitudine în fața vieții, este un fapt; el ne apare, prin continuitatea desfășurării sale, ca un semn al epocii — urmînd imediat războiul din 1914—1918. Înainte de a fi repudiat sau acceptat, după o simplă impresie de suprafață, se cuvine a fi înțeles în autenticul său, în formele sale majore de afirmare; neîmplinirea sau caducitatea cîtorva din expresiile sale artistice — avînd, la rîndu-le, semnificația unor mărturii — vor conduce, astfel, în spiritul unei cercetări obiective, la aprecierea critică a unui fenomen cultural.

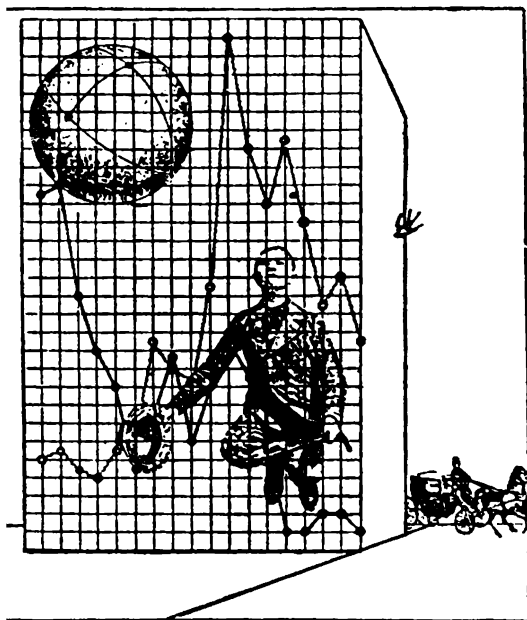
II

Obârșii artistice și social-culturale

Ca toate formele activității artistice, suprarealismul nu a apărut prin generație spontană; el apare deopotrivă ca o prelungire a unor călăuziri artistice anterioare, cu deosebire cubismul, futurismul, expresionismul și dadalismul, cărora le acceptă spiritul, viziunea și tehnicile, conducându-le însă la un nou palier, dar și la o formă de exprimare a unor orientări caracteristice evoluției sociale a veacului.

În această încrucișare de condiții variate, va trebui să deosebim, pentru comoditatea examenului, înrîuririle atmosferei epocii de ordin extern, social-cultural, coexistînd și interferîndu-se cu schimbările de înțelegere asupra omului și psihologiei umane, care definesc viața artistică a ultimului veac, începînd cu despărțirea lui Cézanne de Impresioniști și cu apariția „primei generații expresioniste”, Van Gogh și Edvard Munch. Vom statornici, în acest mod, premisele și condiționările artel moderne, integrînd astfel mișcarea suprarealistă în cadrul ei general.

Industrializarea intensivă, mașinismul, rapiditatea mijloacelor de transport, au dat, începînd cu secolul trecut, un sigiliu particular civilizației timpului nostru, contribuind la o schimbare totală de viziune a omului contemporan: călătorul diligenței nu putea avea aceeași perspectivă asupra lumii, ca aceea pe care o oferă trenul sau avionul. Ritmul accelera al secolului conducea către o concepție dinamică a vieții, substituindu-se încremenirii statice a vechii lumi. S-a putut vorbi, astfel, de o artă „cINETICĂ“, de tendința artistului de a desprinde din formele încremenite „liniile de forță“, tîlcul „formei și energiei-forță“. Contemplația pasivă devenea participare la un tumult care disloca simetriile rigide ale peisajului revelîndu-i clocotul interior. Pictura lui Van Gogh dezvăluia în peisaj virtejuri și trepidanță interioară (*Chiparoși cu lună și stele rotitoare, Bremen, de pildă*); *Țipătul* lui Edvard Munch își prelungea ecoul, în cercuri concentrice, dinamizînd spațiul; mișcarea, vădită în vastele compoziții ale picturii clasice, reprezentînd mulțimi, ajunge în tabloul lui James Ensor (*Intrarea lui Cristos în Bruxelles, 1888*) la intensitatea halucinației. Școala futuristă avea să reia într-o nouă formulă de expresie dinamismul caracteristic civilizației veacului, înfățișat de primii expresioniști. S-au pus în valoare artistică, de către promotorii noii școli, anume experiențe tehnice de expresie a mișcării, cu deosebire examenul fotografic al acestora (P. Janssen, 1874) și mai ales surprinderea, cu ajutorul „puștii fotografice“ a fiziologului francez Étienne Jules Marey, a mișcărilor corporale, în desfășurarea lor. Cronofotografia, care a condus, de altminteri, la înregistrarea cinematografică, avea să contribuie



MAX ERNST. *Colaj*, 1922.

itor la definirea viziunii dinamice a lumii și . Pictorii, sculptorii și teoreticienii futuriști să exprime, la rîndul lor, integrarea timpului spațiu.

omo Balla va cuprinde în simultaneitatea tabloului degetele în mișcare ale unui violonist care (*Mîinile violonistului*, 1912), figurînd, într-un cadru de formă trapezoidală, mișcările succesive ale degetelor artistului; tehnica este reluată în expresia succințivă a formelor unui personaj în mișcare

(Fetiță alergând pe un balcon), sau în pînza *Dinamismul cîinelui în zgardă*.

Manifestul lui F. T. Marinetti, celebrînd mișcarea, își află astfel o expresie plastică, reprezentată către aceeași epocă, de către Marcel Duchamp, precursor al suprarealismului, în pînzele: *Tînăr trist într-un tren* (1912) și mai ales *Nud coborînd o scară* (1912) operă de o intensitate fulgurantă, înfățișînd cinci poziții intricate ale aceleiași persoane în coborîrea unei scări, prin întretăleri savante de linii, unghiuri și suprafețe, sugerînd ritmul irezistibil al deplasării unui om în spațiu.

Folosind tehnici mai puțin revoluționare, dar afirmînd o fantezie liberată de convenții, dinamismul reprezintă o trăsătură caracteristică a epocii: *Furtuna* (Hamburg) lui Oskar Kokoschka își involburează formele; *Aniversarea* (1915) lui Marc Chagall însuflețește spațiul, în mișcare, iar *Pasărea măiastră* a lui Brâncuși smulge pămîntului materia într-un elan către înălțimi.

Prin operele statuarului Umberto Boccioni, (autor și al pînzei *Elasticitate*, 1912, figurînd un cal în mișcare), sculptura își află în halucinantă lucrare *Omul în mers* (aflată în prezent în Muzeul de artă modernă din New York) o expresie puternică. Plasticitatea formelor nu mai este sculptată static; mișcarea nu mai este surprinsă într-o fază instantanee; mușchii personajului își pierd conturul bine delimitat în spațiu și apar în prelungiri, smulse corpului de iuțeala deplasării. Nu ne mai aflăm în fața unei ființe izolate de lume și independentă în spațiu; sîntem smulși din contemplare, participăm la energia și elanul ființei care merge și măsurăm mental depărtarea dintre

liniștea armonioasă a *Athenei Promachos* (Fidias) și poemul dinamic al lui Boccioni.

Caracterul „cINETIC” al artei contemporane, adoptat, de altminteri, de suprarealiști, nu este o manifestare sporadică, ci reprezintă o continuitate, vădită și prin „vorticISMUL” englez (1912—1915), (termen derivat din latinescul *vortex*, semnificând un vârtej într-o suprafață lichidă) și avîndu-și o corespondență în opera poetului Ezra Pound. Experiența se urmărește în opera artistică a lui Picasso, care-și elaborează uneori operele, după cum s-a arătat, prin deplasare în jurul modelelor.

Viziunea cubistă, a plasticizării în structura pînzel a celei de a treia dimensiuni, avea să se îmbogățească mai apoi, după observația lui George Matoré, cu integrarea timpului, sugerat de mișcare. Arta contemporană, expresie a atmosferei sociale, industriale și culturale a timpului, avea să adîncească aceste dimensiuni, dezvoltate mai tîrziu de Joan Miró sau Paul Klee, folosind sugestia mișcării, prin elemente simbolice.

Experiențele artistice, tînzînd să reprezinte cît mai adecvat mișcarea, se succed, din ce în ce mai îndrăznețe: tablourile transformabile ale lui Jacob Agam, „metamecanicile” lui Tinguely, sculptura spațio-dinamică și cibernetică a lui Nicolas Schöffer, lucrare artistică-robot, înfăptuită în colaborare cu François Terny, inginer electronist, sau, pentru a limita menționările, „tablourile mișcătoare” ale lui Bury, ale căror figuri, în schimbare, sînt acționate de dispozitive mecanice. Atari lucrări, citate în cartea lui Michel Ragon (*Naissance d'un art nouveau*, Albin Michel, 1963), vor apărea ca tot atîtea forme ale dinamismului contemporan, în care arta suprarealistă, de altminteri, se integrează.

Astfel, prin „dimensiunea cronologică” inițiată de expresioniști și futuriști, și continuată de suprarealiști, arta contemporană ne apare în formele ei cele mai temerare și în experiențele sale artistice deschizătoare de drumuri, în același timp ca rod și expresie a industrializării intensive, a vitezei și bogăției de senzații simultane, care solicită sensibilitatea oamenilor epocii noastre.

*

Schimbării de perspectivă a lumii, accelerării ritmului de viață, avea să-i corespundă către aceeași perioadă istorică o depășire și uneori o negare a esteticii tradiționale. Artă nu se mai limitează la înfățișarea „frumosului”, armoniei, simetriilor; nu mai presupune prelucrarea unui „material” predestinat, care singur este considerat ca propriu modelării artistice. Artă îmbrățișează realitatea sub toate dimensiunile sale, fără să excludă cotidianul, urâtul sau obiectul indiferent sub raport estetic. Artă însemnează, în esență, în concepția artistului modern, transfigurarea prin poezie și revelare a unor miracole incluse neștiut în lucruri, în toate lucrurile, chiar în cele mai vulgare. Diferențierea dintre spectacolele, obiectele și materialele proprii expresiei artistice, și înfățișările realității pe care artistul le poate repudia, dispare. Ne aflăm în fața unei adevărate mutații a atitudinii spirituale între artistul modern și estetica tradițională; gândul și sensibilitatea obișnuite trec prin lume separând categoriile de fapte după criteriile estetice convenționale; artistul contemporan depășește acest estetism naiv și ridică materialul brut sau „gata făcut” la demnitatea artei. Boccioni avea, încă din anul 1913, să elaboreze sculpturi, numite *polimaterii*,

din folosința unor materiale disparate, fier, piele, ciment, lemn, iar Picasso avea să folosească nisipul, ca „material” integrat operei artistice.

Astfel, artistul se făcea ecoul unei ambianțe specific contemporane, profund deosebite de înconjurimea în care trăiseră esteții epocilor clasice. Întrebarea era legitimă: de ce vechile forme, imagini, materiale de expresie și procedee de lucru ale artei tradiționale își păstrau validitatea exclusivă și întrucât încercarea de revoluție estetică putea fi principial repudiată? În această privință, Boccioni nu făcea altceva decât să dea expresie observației precursorilor artei moderne, care aflau frumuseți în decorul industrial și în mașinismul contemporan. Émile Zola nu afirmase, cu decenii în urmă, că o gară, considerată de esteții rafinați ai timpului ca fiind „urită”, își avea o frumusețe specifică? Huysmans, la rîndu-i, nu celebrase frumusețea locomotivei?

Marcel Duchamp avea să tragă urmările estetice ale acestei schimbări de perspectivă a lumii, integrînd cotidianul, obiectul manufacturat, în sfera artei. Lucrările *ready-made* (1914), gata făcute, (*Roata de bicicletă*, de pildă) își află o justificare în încercarea de poetizare a decorului cotidian, prin fantezia cu care sînt prezentate obiectele ... atunci cînd nu reprezintă, totuși, o simplă butadă, ca în exemplul urinoarului răsturnat, al aceluiași Marcel Duchamp (1917).

Aceste încercări de a descoperi un „nou izvor de frumusețe naturală”, reprezintă o formă a punerii în valoare a bogățiilor estetice incluse în materii, prin fantezia transfiguratoare a artistului, și se definesc prin continuitate, în lungul deceniilor; ele au fost, în adevăr, adoptate de către suprarealiști, de

arta unui Kurt Schwitters, iar mai recent, prin integrarea în opere de obiecte disparate (umbrele, cravate și chiar scaune ...) de către neo-dadaistul american Rauschenberg sau, începînd din anul 1961, prin mișcarea artistică americană, cunoscută sub numele de *pop-art*, în care se deslușesc influențele afișului și reclamelor comerciale, caracteristice vieții contemporane.

*

Enunțînd cîteva din caracterele dominante ale mișcărilor artistice contemporane de avangardă, stabilim implicit și filiațiile apropiate ale artei suprarealiste. Unul din aceste izvoare ne pare a fi futurismul, deopotrivă ca procedeu și înfăptuire de artă, cît și ca fundamentare teoretică. Sub acest din urmă raport, arta contemporană este, prin cîteva dintre reprezentanții săi de mare factură, o continuare modernă a romantismului. Vom recunoaște, de altminteri, în formulările doctrinale, conținute în manifestele futuriste dinaintea primului război mondial, principiile cardinale ale unei arte universaliste, a unei arte *totale*, înfăptuită prin *analogii* între faptele cele mai disparate ale lumii, la care se adaugă o seamă de date specifice culturii secolului XX.

Carlo Carrà, reclama, în adevăr, în 1913, în al său *Manifest*, o pictură totală, expresie sinestezică¹ a unei picturi care avea să fie „stare de suflet plastică a universului“, în care zgomotele, sunetele și miro-

¹) Sinestezie: particularitate psihologică a unor indivizi care stabilesc involuntar corespondențe între simțuri diferite cu deosebire vîz și auz. Experiența a condus la o „audiție colorată“ exprimată în activitatea literară, între alte opere, în cunoscutul sonet al lui Arthur Rimbaud, *Voyelles*.



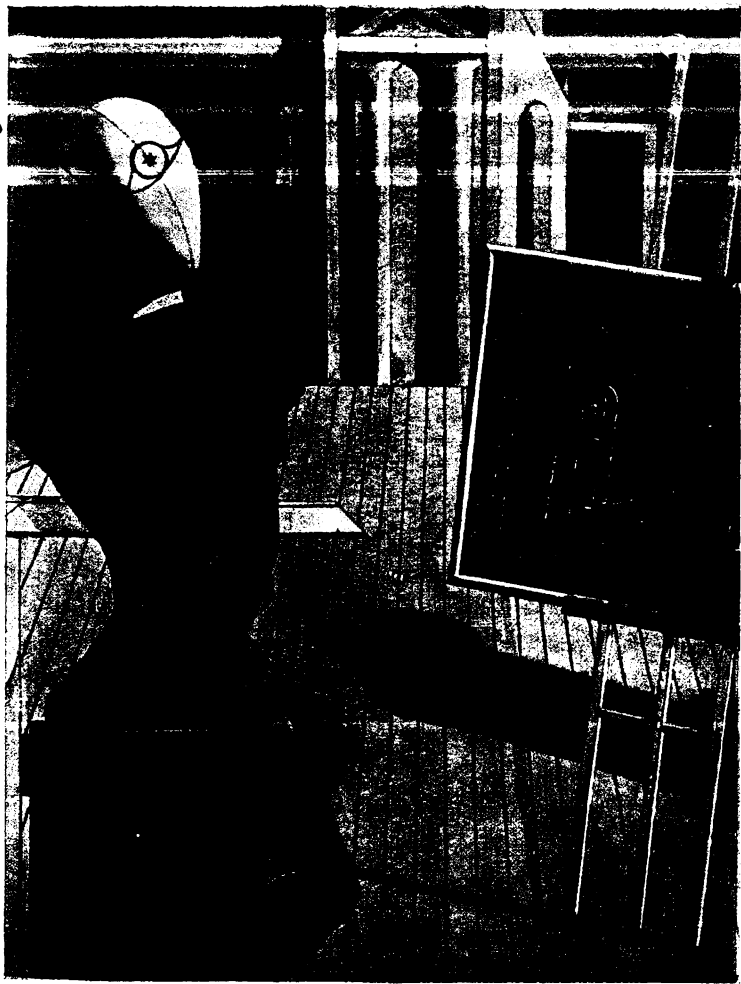
ANDRÉ MASSON. Desen, tuș, 1927.

surile puteau fi „concave sau convexe, triunghiulare, elipsoidale, oblonge, sferice sau spiralice“; Gino Severini, în alt *Manifest* scris în același an, dar rămas nepublicat (reprodus de José Pierre), avea să definească epoca noastră ca fiind era dinamismului și simultaneității, arătând că în anul 1911, în tabloul său intitulat *Amintiri de călătorie*, a încercat să dea o imagine sintetică a lumii, reunind imagini de amintiri din țări deosebite. (Același procedeu, nevădit însă în mod explicit, se întâlnește în peisajele lui Bruegel.)

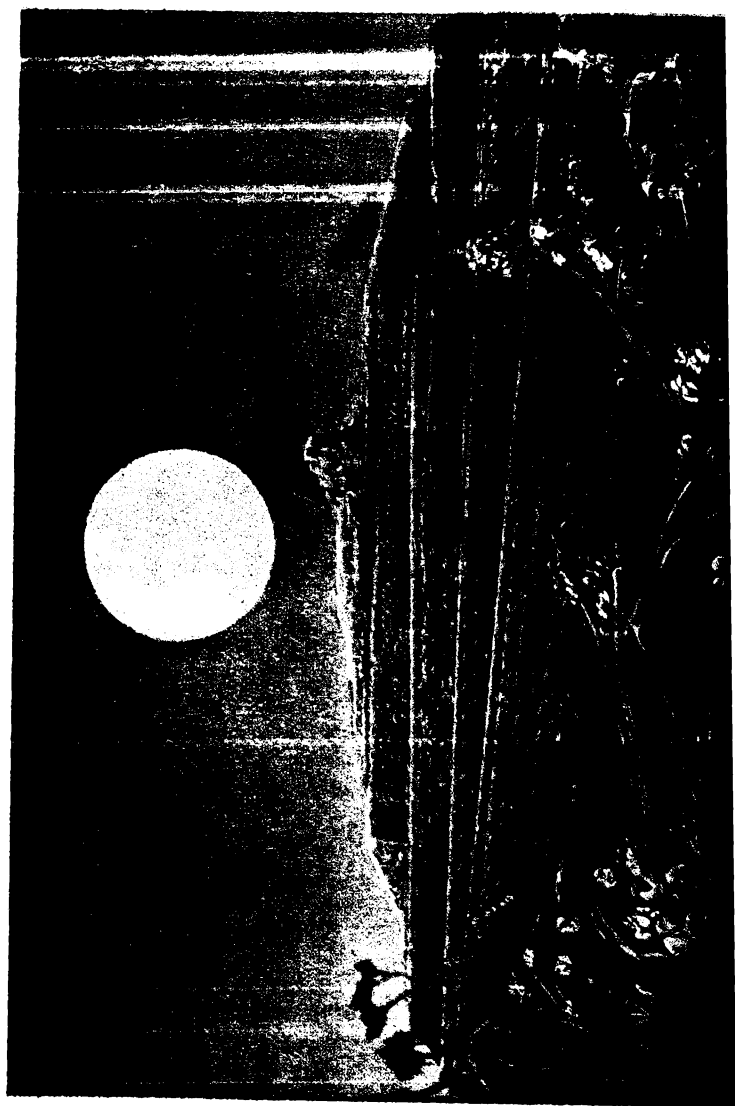
În același *Manifest*, Gino Severini citează un sugestiv pasaj dintr-un text al lui F. T. Marinetti, în care acesta își dezvăluie viziunea sa artistică, folosind, de altminteri, o terminologie amintind pe romanticii germani: „Pentru a dezvolta și a putea aduna tot ceea ce este mai fugitiv și mai fluid în realitatea materiei, va trebui să împletim rețele dense de imagini și analogii, pentru a le arunca în marea plină de taine a fenomenelor“.

Captarea adâncurilor și tainelor materiei în plinitudinea acesteia, ca și în formele sale vapoaroase, explorarea realului sub toate fețele, avea să fie una din obsesiile nevolle de cunoaștere ale artei contemporane. Gîndindu-și arta, pictorul pune problema metafizică a esenței realității; el devine un prospector al acestei realități; el experimentează, caută, uneori rătăcește, dar descoperă adesea noi căi de acces înspre esențele lumii; el schimbă în fiecare moment perspectiva de examen, atacă problema structurii realității sub noi incidențe; uneori pulverizează, asemeni impresionistilor, obiectul, izolat în timp, în jocuri de lumină, reducîndu-l la o singură incidență; alteori, odată cu Cézanne, caută materialitatea densă, esența, durata, permanența; el descoperă evoluția heracliteană a lumii, în metamorfozele schimbării, integrînd timpul în spațiu și construind o viziune tetradimensională a lumii; împreună cu cel de al doilea futurism, după numeroase avataruri, experiențe și primeniri, „aeropictura“ în plină aventură suprarealistă (1929), va îndrăzni saltul „unei noi spiritualități plastice, extraterestre“.

Vom putea îmbrățișa, astfel, în acest panopticum, formele cele mai contrastante ale artei contemporane, de la supunere la obiect și la o „nouă obiectivi-



1. **GIORGIO DE CHIRICO.**
PREZICĂTORUL



tate", la o explorare a implicațiilor ultime ale materiei și la o depășire a formelor cotidiene, prin elaborarea unor viziuni cosmice — ecou direct al viziunii peisajului, întrezărit în zborul avionului — și ilustrat prin numeroase opere contemporane, cu deosebire supraréaliste (René Magritte).

*

Condiționărilor exterioare ale elaborării artei contemporane, reprezentate prin configurația socială și ambianța culturală a epocii, va trebui să adăugăm concepțiile generale asupra vieții umane, interesul artiștilor pentru fenomenele psihologiei subconștientului, ca și o atitudine spirituală de revoltă față de formele perimate ale structurii sociale. Omenirea intra, către sfârșitul veacului trecut, într-un proces mutațional, de revoluție, care avea să-și accentueze cadența în cursul veacului nostru. O nouă înțelegere asupra structurii personalității și destinului uman avea să se afirme. Înțelegerea asupra psihologiei caracterului uman, caracteristică epocilor clasice, făcea loc, sub influența depărtată a literaturii lui Dostoievski, a filozofiei lui Kierkegaard sau a concepțiilor contemporane freudiene, unei noi orientări psihologice. Conștiința clară, rațiunea lucidă, își găseau corespondențe în determinismele subconștiente. Caracterul literaturii clasice, unitar, călăuzit de voință și mobile formulabile, făcea loc unei psihologii vînzolite, minată de complexe și discontinuitate, de procese obscure, neliniște și spaimă. O vastă gamă de trăiri cunoscute, de bună seamă, de înaltași, dar neamănunțite în structurile lor de adîncime, își relevă prezența. Viața onirică, pusă în valoare de romantici, delirul psihotic, imaginile



WOLFGANG PAALLEN. *Varietățile ploli.*

halucinatorii ale stărilor de presomn, zona fantasticalui, dezvăluiau o realitate de adâncime, dincolo de conștiința clară. Această deschidere de zare, exprimată artistic prin opulența imaginației mitice și sensibilizările fastuoase ale unui Gustave Moreau, prin alegoriile, adesea inconsistente, ale unui A. Böcklin, sau prin fabulația folclorică, punct de plecare a uneia din orientările artei lui Chagall, conduceau la un nou climat interior, pe care aveau să le dezvolte adepții „muzelor neliniștitoare“, ale artei suprarealiste. Interesul pentru viața subconștientă, îmbinată cu revelarea stărilor de spaimă, suscitată de drama primului război mondial, aveau să se definească într-o teoretizare a facultăților subconștiente și ale automatismului psihic, proclamate de supra-realiști, dar și printr-o stare de tensiune și răzvrătire, exprimată prin întemeietorii mișcării dadaiste, care i-a precedat.

Gîndirea în stare de revoltă și liberarea spiritului de sub servituțile ordonanțelor severe, prin „mesaje“ automate, invadarea gîndului prin stări onirice și prin afirmarea însemnătății hazardului în viața interioară, ca și în structurile lumii fizice, devin adevărate comandamente pentru numeroși artiști ai epocii. Experimentul artistic presupune, în condiția artiștilor de avangardă a celui de al treilea deceniu al secolului nostru, o exploatare a hazardului. Suferința lumii întîlnea drama interioară a artistului, procesului revoluționar al societății îi corespundea „*la pensée en révolte*” și o stare de vehemență interioară, de tumult și trepidanță, avîndu-și corespondență în muzica de jazz, în tendința de contestare a valorilor, proprie promotorilor dadaști, o atitudine complexă de suferință, ironie, umor macabru, disperare și cinism a unor conștiințe zbuciumate de convulsiile primului război mondial, care-și aveau un ecou prelungit în anii perioadei postbelice, vînzolită de mișcări revoluționare și mari frămîntări sociale. Astfel, vom putea vedea în structura socială a epocii de după războiul din 1914—1918 nu numai o epocă de intersecție între tendințe artistice și culturale convergente, ci adevăratul climat psihologic, generator al unui nou ritm de simțire și înțelegere a lumii.

În acest climat, manifestările artistice, influențele concepțiilor științifice și filozofice ale vremii își răspundeau, într-o configurare generală: experiențele artistice de integrare spațio-temporală ale futuriștilor italieni sau ale lui Marcel Duchamp nu erau străine de continuum-ul tetradimensional al lui Albert Einstein; concepția indeterminismului filozofic — termenul apare în limbă în anul 1865 — prefigurează

metoda „cuvintelor în libertate“ a lui Marinetti, în care punctuația apare îmbogățită de semne matematice; procedeul poetic avea să aibă repecusiuni asupra picturii futuriste; tehnica artei cubiste, din faza sa „analitică“, avea să influențeze, după cum s-a observat, dispoziția tipografică a câtorva din poemele volumului *Calligrammes* de G. Apollinaire, recunoscând, de altminteri, origini mai depărtate, în Rabelais și Mallarmé; „dinamismul“ artei futuriste nu pare a fi străin de concepția mobilistă și „evoluția creatoare“ a lui Bergson; mașinismul și ritmul industrial spulberă cadrele rigide ale esteticii clasice, conducând la formularea provocatoare, de frondă, a lui Marinetti, apărută în numărul din 20 februarie 1909, a ziarului Figaro: „un automobil uruitor (...) este mai frumos decât *Victoria* din Samothrace!“

Forme și date culturale disparate se încrucișau, astfel, convergînd înspre configurarea unui stil specific epocii, care-și avea o expresie artistică, incitată, de altminteri, de climatul afectiv al atmosferei sociale postbelice.

Termenul acestei interferențe de factori dispași și de filiații artistice multiple a fost, prin intervenția coeficientului animator al lui André Breton, mișcarea suprarealistă, apărută în jurul anului 1922 și formulată teoretic, în cunoscutele sale *Manifeste*, apărute în 1924 și 1930.

III

Filiație istorică

Anii care au precedat primul război mondial au vădit în mișcarea artistică o stare de mare efervescență, de criză și căutări. Coexistența, continuitatea sau succesiunea cronologică a diferitelor școli artistice și mai ales participarea acelorași artiști la mai multe curente, nu îngăduie totdeauna cercetătorului o delimitare precisă de fruntarii. Se pot, totuși, stabili, în această devenire, câteva date, îngăduind orientări generale.

Experiențelor mișcării fauviste (1905—1907) îi urmează mișcarea cubistă (începută în 1907 și continuată pînă în anul războiului), care coexistă cu futurismul italian, acesta din urmă afirmat încă din anul 1909, de F. T. Marinetti, cu durată prelungită în timpul războiului și exaltînd, în termeni de proclamație agresivă, o artă dinamică „universală“.

Orfismul afirma, la rîndu-i, dinamismul culorii și participa la mișcarea generală a epocii prin lucrările lui Robert Delaunay (1885—1941) și Picabia (1879—1953). Mișcarea dadaistă se înfiripă în 1916, la Zürich, precedată fiind de întrevederi între Marcel Duchamp (n. 1887) și Picabia, la New York, în 1913. Întemeie-

torilor, Hans Arp (n. 1887), Tristan Tzara (n. 1896), Marcel Iancu, Hugo Bell, li se asociază mai apoi Marinetti, Picasso, W. Kandinsky (1866—1944) și Modigliani, iar mai târziu, Max Ernst (n. 1891), Giorgio de Chirico (n. 1888), ultimii doi intrând în curentul suprarealist, după disoluția mișcării dadaiste (1922).

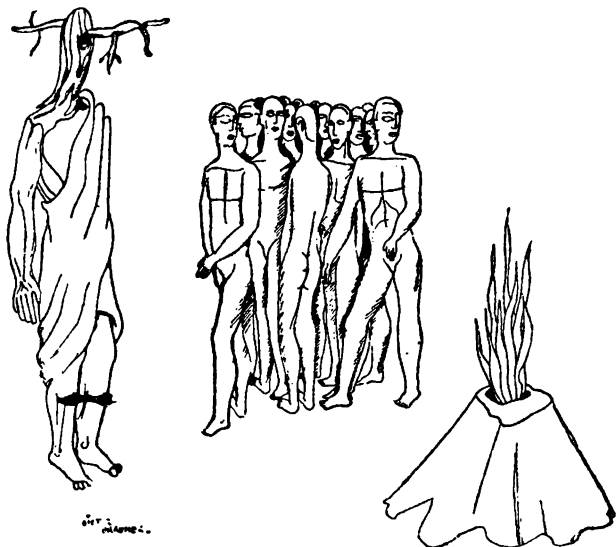
Suprarealismul, recunoscând filiația directă a futurismului și dadaismului, cu care coexistă timp de trei ani (1919—1922), poate fi socotit ca începând odată cu apariția primului număr al revistei *Littérature*, întemeiată de André Breton, Aragon și Philippe Soupault, în martie 1919, dar avînd și colaborarea mai multor dadaști (Tzara și Picabia, acesta din urmă separîndu-se de mișcare în 1922). Noua grupare, formată în parte din foști dadaști, va fi precumpănită tributară orientării freudiene a epocii și va exalta facultățile subconștiente, manifestate în fenomenele onirice sau delirante ale alienaților. Doi din promotorii de căpetenie ai mișcării aveau, de altminteri, o formație psihiatrică: André Breton (1896—1966) fusese mobilizat ca medic psihiatru, iar Aragon făcuse studii medicale.

Actul de constituire definitivă a suprarealismului, al cărui nume trebuie căutat în subtitlul dramei lui Apollinaire: *Les mamelles de Tirésias* (1917), poate fi considerat ca fiind coincident cu publicarea de către André Breton a *Manifestului suprarealist* (Paris, Kra, 1924), care conține și o definiție a orientării mișcării: „*Suprarealism. s. m. Automatism psihic pur, prin care se propune exprimarea fie verbală, fie prin scris, fie prin orice alt mijloc, a funcționării reale a gîndului. Dictare a gîndului în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocu-*

pări estetice sau morale. (*Enciclopedie. Filozofie*). Suprarealismul se bazează pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociații trecute cu vederea pînă la el, pe atotputernicia visului, pe jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie acestora, în soluționarea principalelor probleme ale vieții ...“

Primii reprezentanți ai mișcării suprarealiste, la început predominant literară, au fost: A. Breton, Aragon, Soupault, Eluard, B. Péret, Jean Crevel, A. Artaud, Vitrac, Maxime Aléxandre, Max Ernst. Au aderat, la scurt timp: M. Leiris, R. Quéneau, Jacques Prévert, Joe Bousquet, René Char, Yves Tanguy. În cursul anilor, au intervenit însă, în coeziunea echipei, numeroase convulsii, care s-au manifestat prin scizluni, demisii, excomunicări, repri-miri, divergențe și dispute pasionate, urmate de rupturi. Nu vom urma aceste vicisitudini. Ne vom mărgini la cîteva repere cronologice: nu o istorie a suprarealismului ne propunem în această lucrare, ci o menținere pe nervurile principale ale curentului, cu deosebire ale formelor artistice de înfăptuire, ca și o explicare dinlăuntru a fenomenului, prin raportare la coordonatele psihologice, artistice și sociale, care l-au generat, ca manifestare estetică de grup.

Începînd cu luna noiembrie 1925, data primei expoziții de artă plastică suprarealistă (Paris, Galerie Pierre), la care au participat Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Jean Miró, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy, arta suprarealistă s-a afirmat ca școală artistică prin numeroase expoziții internaționale, în diferite țări: 1928, Paris; 1929, Zürich; 1931, Hartford (Connec-



VICTOR BRAUNER. Desen, 1930.

ticut); 1932, New York; 1934, Bruxelles; 1935, Copenhaga și Santa Cruz de Tenerife (Insulele Canare) etc. pînă în 1965 și 1966, Paris. Suprarealismul, afirmat la început în viața literară, își lărgeste sfera de manifestare, cuprinzînd, alături de o fundamentare teoretică și o activitate plastică, o atitudine față de realitățile politice și sociale, încercări în arta cinematografică (Buñuel, Dali: *Un cîine andaluz*, 1929, *Vîrsta de aur*, 1930), influență asupra modei, tinzînd la definitivarea unei viziuni de totalitate a lumii și la un stil de gîndire, sensibilitate și comportare caracteristice epocii.

Au contribuit, fără îndoială, la difuzarea internațională a mișcării, multiplicarea periodicelor artistice și literare, uneori de somptuoasă prezentare tehnică și gust rafinat, apărute în mai toate țările lumii: *La Révolution surréaliste* (1924—1929); *Minotaure* (1933—1939); *Surrealismus* (Praga), *Schimbul suprarealist* (Japonia); *Konkretion* (Danemarca); *Gaceta de Arte* (Spania); *Nadrealizam da nas i ovde* (Iugoslavia); *75 H. P.*; *Unu*; *Punct*; *Integral*; *Alge*; — mișcare avînd printre reprezentării români pe Urmuz, Victor Brauner, Geo Bogza, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Gheorghe Dinu (Stephan Roll), Sașa Pană, G. Trost, Virgil Gheorghiu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru, A. Baranga, G. Luca etc.

Frecvența expozițiilor, formulările doctrinale conținute în Manifeste, dar, în același timp, atitudinea agresivă, spiritul de frondă și provocare, irespectul față de valorile tradiționale și reprezentanții acestora (diatriba lui A. Breton la moartea lui Anatole France), ca și reacțiile zgomotoase ale publicului, uneori organizate de înșiși adepții mișcării, la prezentarea filmului *La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac, după un scenariu de A. Artaud, de pildă, sau altelei, ironia, iritarea, rezistența incomprehensiunii, a moralei oficiale care se socotea ultragiată, sau a esteticii tradiționale nesocotite, au situat suprarealismul în centrul preocupărilor artistice ale perioadei dintre cele două războaie mondiale.

O mărturie a atmosferei de acțiune și reacțiune la arta suprarealistă ne va fi oferită de expoziția din Copenhaga (1937) a artistului danez, Wilhelm Freddie (n. 1909), reprezentînd „interioare sadomasochiste”: un vizitator a încercat să stranguleze pe

artistic, expoziția a fost închisă de poliție, expozantul a fost condamnat la zece zile închisoare, iar operele, confiscate, figurează printre piesele delictive, din colecția poliției daneze... (vd. René Passeron *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris. Librairie Générale Française, 1968, pp. 147 sq.).

Ca mișcare artistică independentă, suprarealismul este reprezentat, în această epocă, prin operele lui Salvador Dalí, Max Ernst, Chirico, Arp, Masson, Yves Tanguy, Magritte, Delvaux, Miró, Giacometti, Matta, Man Ray, Victor Brauner, cărora vom adăuga numeroși reprezentanți ai suprarealismului de după cel de al doilea război mondial, asupra cărora ne vom opri mai apoi. Alături, însă, de aceste nume, ilustrând ceea ce am putea numi nucleul central al reprezentanților școlii, suprarealismul numără o zonă marginală, de artiști care au avut interferențe, aderențe temporare sau faze artistice, îngăduind integrarea lor parțială în mișcare: Picasso, Picabia, Marc Chagall, Marcel Duchamp și, printre predecesorii imediați, suprarealist *avant la lettre*, Henri Rousseau.

Privit în perspectiva timpului, suprarealismul nu apare ca o școală artistică statornică de la început într-un tipar formal invariabil. Dacă orientarea doctrinală a fost riguros formulată în semnificația ei generală și a continuat să-și afirme validitatea, împlinirea artistică a mișcării nu s-a săvârșit decât progresiv, odată cu apariția de noi artiști și, în același timp, de noi tehnici. Istoria acestei arte se împletește strâns cu celelalte tendințe artistice ale epocii, apărând ca o prelungire a școlilor anterioare

și continuându-se cu mișcările care i-au succedat. Se poate stabili în această privință o perioadă premergătoare, începînd cu anul 1911, arta arcadelor lui Giorgio de Chirico, urmată de cîteva momente ce pot fi socotite hotărîtoare: 1919, anii primelor „colaje“ ale lui Max Ernst; 1924, însemnînd „intrarea tumultuoasă“ a lui Joan Miró în mișcare, „depășind într-un salt ultimele piedici care se puteau încă opune totalei sale spontaneități de expresie“ (A. Breton); 1925: prima expoziție suprarealistă; 1926: anul *frotajelor* (tehnică asupra căreia ne vom opri) și al primelor lucrări ale lui Yves Tanguy, în *La Revue surréaliste*; 1929: Salvador Dali.

Configurația mișcării se definește progresiv, prin apariția și împlinirea unui Victor Brauner, Magritte, Delvaux, Masson, a expozițiilor internaționale sau a sculpturii lui Giacometti. („Cu Giacometti — notează A. Breton — și va fi un moment patetic ca acela în care, în vechile romane, personajele coboară din cadrul lor — noile figuri, zămislite de capul și inima omului, înfruntă victorios realitatea, deși cu nesfîrșite scrupule, pun piciorul pe pămînt, în materializarea luminii fervente care scaldă pe *Heinrich von Ofterdingen* sau *Aurelia*“ (opere de Novalis și Gérard de Nerval. I.B).

După anul 1940, difuziunea internațională a mișcării suprarealiste se afirmă și mai hotărît, prin activitatea în exil a principalilor săi reprezentanți francezi și prin noua generație de creatori, împletindu-și activitatea cu alte curente artistice ale vremii.

*

Dincolo de filiațiile recente, din deceniile premergătoare ecloziunii sale ca mișcare artistică indepen-

dentă, suprarealismul recunoaște însă origini spirituale și chiar tehnici artistice depărtate. Deși expresie a unei perioade istorice și culturale bine determinate, suprarealismul, dacă nu a preexistat în spiritul și întregul de procedee artistice care îl individualizează, recunoaște rădăcini spirituale în câțiva scriitori (printre care Sade, La Fontaine, Rimbaud și Jarry) și într-o seamă de mari artiști. Hieronymus Bosch și Bruegel — prin viziuni demonologice, ecouri ale spiritului fantastic și cercetări alchimice, de irațional, amestec de burlesc, farsă și rictus amar, — precedați de un Uccello, cu ale sale *Bătălii* și Matthias Grünewald (altarul din Isenheim), alcătuiesc rădăcinile depărtate, pe care s-au grefat succesiv, în ecouri artistice variabile, după reminiscențele și tehnica fiecărui artist, Arcimboldo, Baldung Grien, Caron, Piero di Cosimo, Botticelli, Leonardo da Vinci, Desiderio, școala de la Fontainebleau, Füssli, Goya, Blake, Watteau, prerafaeliții, C.D. Friedrich, Grandville (desenatorul de imagini onirice de la mijlocul veacului trecut), Gustave Moreau, Odilon Redon, Böcklin, Seurat, Henri Rousseau, Gauguin.

IV

Viziunea suprarealistă a lumii

Afinitățile dintre operele acestor din urmă artiști nu consistau într-o orientare depărtată de atitudinea discursivă a artistului față de univers, cât printr-o adiacență emotivă la un regim de realitate care depășea structura, percepută familiar, a lumii fizice. Artistul suprarealist pune, sub îndemnul marilor înaintași, cu hotărîre, problema esenței realității, a trăirii ei subiective și mai ales a recreerii acesteia, în opera de artă. Problema cunoașterii lumii și a aderenței sufletești la structura ei profundă se pune cu hotărîre, poate nu totdeauna în expunere teoretică dar, cu siguranță, în expresie plastică.

Arta suprarealistă, definind în această privință, o atitudine spirituală comună majorității artiștilor contemporani, neagă, într-un cuvînt, poziția unui Courbet, pentru care percepția coincidea cu realitatea. Repudiind această atitudine, pe care am putea-o defini în termeni filozofici ca o mărturie de realism naiv, suprarealistul disociază viziunea comună asupra realității și recrează lumea după un indice subiectiv, pe un plan nou, situîndu-se pe o

incidență depărtată de imaginea curentă, familiară și de percepție directă, neprelucrată, a lumii. El depășește zona spectacolului concret, investindu-l cu virtuți subiective, mitice, simbolice, și dezvăluindu-i implicațiile inedite, necunoscute; el învăluie obiectele într-un halo subiectiv, de taină și insolit, sau descoperă în jurul obiectului existența unei atmosfere, care pune realitatea într-o nouă lumină; luarea în posesie a obiectului de către artistul timpului nostru se face mai ales prin aderență emotivă, prin învăluirea acestuia într-un climat emotiv, înfăptuindu-se astfel năzuința futuristului Prampolini de a-i da „o nouă dimensiune emotivă, prin sugestia directă a materiei însăși“.

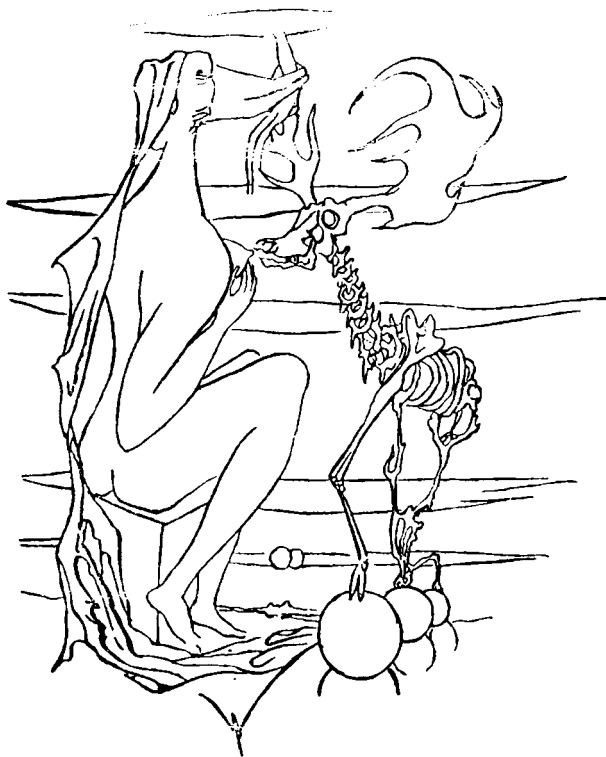
Se reface realul după modele trăite în stări de vis și se imprimă întregului decor un fel de entorsă, de alterare a încheieturilor lui familiare, pentru a-l converti într-un fantastic cotidian, atunci când nu se elaborează în întregime, prin metode artistice asupra cărora ne vom opri mai amănunțit, un peisaj situat pe coordonate necunoscute vieții de veghe. Se înfăptuiește implicit, și adesea deliberat, o artă de obîrșie și semnificație onirică, adîncindu-se și urmărindu-se pînă la ultimele urmări spiritul primilor romantici germani și al unora din artiștii plastici ai aceluiași curent. Arta modernă se călăuzește către interiorizare: „Nu mai este vorba de a vedea lumea din afară, așa cum aceasta apare tuturor oamenilor, ci de a se citi pe sine, prin mijlocirea spectacolului lumii, notează Yves Duplessis, comentînd opera lui Max Ernst, (*Le surréalisme*. Paris P.U.F. 1967, p. 70—71): „Această întoarcere (a artistului) asupra lui însuși va fi ușurată prin fixarea atenției sale asupra unui singur punct exte-

rior, care, oprind cursul preocupărilor obișnuite, liberează activitatea inconștientă“.

Arta revelează astfel pe om în imageria sa lăuntrică, în reminiscentele, visele, fantezia creatoare și năzuințele sale adesea nemărturisite direct. Proiectînd viziuni strict personale, artistul suscită, la rîndu-i, la spectator, imagini și trăiri asemănătoare, revelînd pe om lui însuși.

O atare viziune se va defini, de bună seamă, prin înfățișări plastice neașteptate, haotice sau fragmentare și adesea incongrue; accentul nu cade însă numai pe materialitatea plastică sau colorit, ci mai cu deosebire pe gama emotivă din care operele purced și care conduc, prin consonanță, în sensibilitatea contemplatorului, la stări de inconfort, neliniște și spaimă, surpriză și șoc emotiv, perplexitate, senzație de „niciodată văzut“, de paramnezie și vertij, de constricție psihică. Contemplația iubitorului de frumos în fața operei de artă își schimbă total regimul sufleteș al seninătății clasice, suscitînd amintiri emotive de vis rău, de halucinație, percepute în timpul ațipirii și în semi-somn, de nostalgii dure-roase. Ajungem astfel în ținutul de adîncime al vieții sufletești, dezvăluind viziunile nocturne ale gîndului, în suferință. Ne aflăm pe versantul opus lucidității gîndului. Intrăm în ținutul somnului, al tainei, adică în zona de umbră a vieții.

Unul din meritele acestei arte este, prin urmare, de a fi exprimat și pus în valoare faza nocturnă și onirică a vieții umane. Este, în adevăr, paradoxal, că această trăire de adîncime, în care omul se cufundă în momentul somnului și în care trăiește aproape o treime din durata vieții să nu fi fost explorată, pînă în timpul nostru, decît întîmplător, în opera



WOLFGANG PAALLEN. *Vis cu stoluri de gheață.*

de artă. Suprarealismul completează, așadar, prin descoperirea climatului interior nocturn, domeniul artei, limitat sau susținut cu deosebire de estetica operelor clasice în zonele solare și raționale ale gândului.

În același timp însă, prin înțelegerea faptului că între tărimurile onirice ale vieții omului normal și între fenomenele patologice ale alienațiilor nu există o deosebire de natură — adevăr subliniat intuitiv de Kant și Schopenhauer și confirmat de psihiatria contemporană, începînd cu lucrările lui Moreau (de Tours) — suprarealiștii au împins explorările lor pînă la ținutul psihologiei patologice: halucinația psihopatică, delirul, experiența intoxicației prin substanțe halucinogene, interpretarea paranoiac-critică (Salvador Dalí), fantasticul schizofren, revelează o nouă realitate, populată de ființe bizare sau burlești, presărată de „spații neliniștitoare“, de înfățișări de cataclisme și ruini (prelungiri ale temelor ruinelor romantice), de fapte cu semnificație necunoscută, realitate vizionară (reluînd imaginile consemnate de un W. Blake), suscitînd terori irespirabile, de coșmar. Temele medievale, ale Ispitirii Sfîntului Anton, ale sensibilizării răului, bestiarelor sau ființelor satanice, crîmpeiele de iad sau înfățișările de dansuri macabre, apar, în general, artistului suprarealist ca „subiecte“ premergătoare și naive.

Un alt univers se înfățișează contemplației, mult mai complex și mai întins decît aria acoperită de arta clasică și medievală și cuprinzînd, în înfăptuiri disparate, tumultul multiplu al vieții, de la adeziunea pînă la epuizare a concretului transfigurat prin mit, pînă la jocul imaginativ, absurd, al delirului. În simțirea zdruncinată de experiențe interioare și convulsii sociale a iubitorului de artă din perioada urmînd primului război mondial, alături de gama stărilor de suflet stenice și active — revoltă, neagație, năzuință de transformare a vieții înconjură-

toare se restiră o vastă cromatică de stări delicvescente, depresive sau întunecate: „înstrăinare sistematică“ (A. Breton), mirare, senzație de imposibil sau dezastru universal, „subversiune mentală“ (E. L. T. Mesen), amintind „dereglarea tuturor simțurilor“, de care vorbise Arthur Rimbaud, toate aceste stări urmărite intențional, programatic, de artist, și întregite de varietatea atitudinilor mai puțin grave: ironie, activitate de joc, humor, grațuitate sau farsă. „Noi sîntem agitatorii spiritului!“ proclama cu hotărîre Aragon, revendicînd, deopotrivă, atitudine revoluționară, dar și o intenție de revelare a căderilor și ascunzișurilor sufletești, generatoare a unei luări în posesie mai adaptate a omului, de către sine însuși.

În efervescența vieții sociale a perioadei urmînd primului război mondial, vom întîlni, astfel, alături, însuflețiți de același crez, artiști revoluționari și suflete frămîntate, răvășite de suferinți interioare, care i-au dus la sinucidere (René Crevel, Arshile Gorky, W. Paalen, Kurt Seligmann, Oscar Dominguez etc.) sau la spital psihiatric (Antonin Artaud), fără a socoti stilul de viață, aflat la liziera dintre normal și patologic al unui Salvador Dali.

*

Obiectivul ultim și, am putea spune, obsesia permanentă a artistului suprarealist, este de a crea un nou regim de realitate, cu procedee în parte experimentate de școli artistice anterioare, dar urmărite consecvent, ca și suscitarea unei noi game de emoții contemplative, la contactul cu revelarea unei *suprarealități*. Am putea defini această noțiune, ca o realitate de al doilea grad, transcotidiană,

deși dependentă de universul fizic cunoscut; pentru a o evoca, artistul folosește o tehnică figurativă și constituită cu imaginile de amintiri ale visului, activității subconștiente, ale fanteziei și elaborării delirante, într-o liberare totală a spiritului, emancipat de constrîngerile pragmatice ale mediului imediat și reprezentînd, după părerea lui A. Breton, voința unei înstrăinări totale.

Suprarealitatea presupune o stabilire de raporturi inedite, de corespondențe revelante între lucruri, prin mijlocirea juxtapunerilor, în operele de artă, de imagini și obiecte disparate, de „întîlniri“ întîmplătoare, neverosimile, între fapte și obiecte (alăturarea unei umbrele și a unei mașini de cusut, pe o masă de disecție: Lautréamont), prin elaborarea sau descoperirea de funcțiuni simbolice, foarte adesea cu semnificație sexuală, ale obiectelor, sau descoperirea simetriilor ascunse ale lucrurilor. *Suprarealitatea* nu însemna, pentru a folosi un cuvînt al lui Paul Klee, „o reproducere a vizibilului“; dimpotrivă, pictura „face vizibilă“ latura nevăzută din lucruri; *suprarealitatea* presupune o artă „figurativă“ prin folosirea imaginilor, alcătuiind bogăția de substanță a visului, puterea de evocare a fanteziei — ca și densitatea substanței materiale a lumii, deși neevitînd cu desăvîrșire geometrizarea și simetriile, care alcătuiesc, în esență, nervurile de susținere ale realului și conduc la o distincție adesea specioasă, între arta figurativă și cea non-figurativă; *suprarealitatea* comportă existența, deasupra nivelului reprezentat de lumea cotidiană, a mai multor octave de lumi imaginare sau de planuri de realitate obiectivă, ignorate pînă în prezent de artistul clasic, anulate fiind prin lipsa de corespon-

dență cu fantasticul, presimțirea și intuiția anticipatoare a universului, considerat ca o realitate tetradimensională.

Astfel, suprarealismul, „rodul fanteziei și al umbrei“ (Aragon), ia „o conștiință din ce în ce mai limpede și mai pasionată a lumii sensibile“ (André Breton, citat de M. Nadeau), care încheie, la rîndu-i, că năzuința artei suprarealiste „nu este de a depăși realul, ci de a-l adînci“.

Se elaborează, în acest mod, un nou limbaj, ceea ce alcătuiește, în fapt, justificarea majoră a existenței fiecărei opere și a fiecărui curent literar sau artistic; se repune de fiecare dată în discuție, în elaborarea artistică, activitatea demiurgică a artistului în stare de a converti lumea în simbol și suprarealitate, revelînd-o, pe aceasta din urmă, altora; se elaborează — folosind într-o semnificativă întîlnire, datele hazardului obiectiv și ale libertății interioare — o nouă metodă artistică, a exploatării fortuitului.

V

Procesul de elaborare al artei suprarealiste

Atitudinea mentală generală—față de sine, față de realitate, față de valorile sociale și culturale — pictorului suprarealist, fiind în linii mari indicată, vom putea încerca să deslușim mecanismele mentale intime ale gândirii suprarealiste, procesul de elaborare al noii viziuni artistice și, ca un rezultat direct al acestora, procedeele artistice de înfăptuire a operelor noi școli.

Examenul comportă adânciri ale proceselor vieții subconștiente, ca și un efort de sinteză în extensiune, a numeroase călăuziri, de ordin etnografic (artă primitivă, artă neagră), explorări psihologice și psihiatrice (vis, stări de semi-somn, automatism mental, halucinație, delir, intoxicație prin alcooli etc.), amănunțiri de tehnică artistică, referința la tabloul artei contemporane, care va trebui să fie cuprins în întregul său structural. O atare cercetare presupune dezvoltări în care nu putem intra. Ne vom limita la indicații generale, la câteva semnalații de poziții și metode.

Definind vocabulul suprarealism ca un „automatism primitiv pur”, André Breton, care avea și o formație

psihiatrică, a înțelege să ajungă în zona de adîncime a ființei patologice umane, aflată dincolo de activitatea rațională a conștiinței clare și alerte, pentru a încerca să surprindă jocul obscur al mecanismelor „abisale“, trecute cu vederea de psihologia clasică. Pentru a evita confuzia, vom începe prin a defini succint termenii, amintind că o amănunțire a acestora poate fi urmărită de cititor într-o vastă bibliografie de psihologie normală și patologică, reprezentată în limba română prin mai multe lucrări ale autorului prezentei monografii.

În *Manifestele* sale, André Breton s-a referit mai ales la scrisul automat, adică la așternerea pe hîrtie a unui text elaborat de activitatea subconștientă, în afara controlului logic, ca și la povestirea visurilor, deopotrivă de revelante pentru psihologia de adîncime. „Mesajul automat“, înfăptuit în stare de transă, de relativă obnubilare mentală, de totală pasivitate spirituală, în care gîndul se părăsește mecanismelor sale elementare, primitive, — obținut, de asemeni, de „mediile“ spiriste, ca și de participanții la atari ședințe — îngăduie, în convingerea lui Breton „o reclasare generală a valorilor lirice și propune o cheie în stare de a deschide la nesfîrșire această cutie cu mai multe sertare care se numește om“.

Scrisul automat este, prin urmare, o metodă de cunoaștere a autenticității ființei umane, dincolo de constrîngerii, de convenții și limite; este, în esență, liberare, urmărire credincioasă a diagramei interioare, în sinuozitățile ei capricioase, cu toate incongruitățile, discontinuitatea, asociațiile sale paradoxale și arbitrare. Literatura suprarealistă, ca și opera lui James Joyce, *Ulysses*, apărută către aceeași

epocă, reprezintă cele mai caracteristice forme ale acestei metode psihologice, folosită în scop literar, dar având, în același timp, o inapreciabilă valoare de ordin psihologic — ceea ce explică, de altminteri, și interesul pasionat al psihiatrului pentru aceste forme artistice, ale cărei mecanisme de adâncime își află o ilustrare în operele suprarealiste.

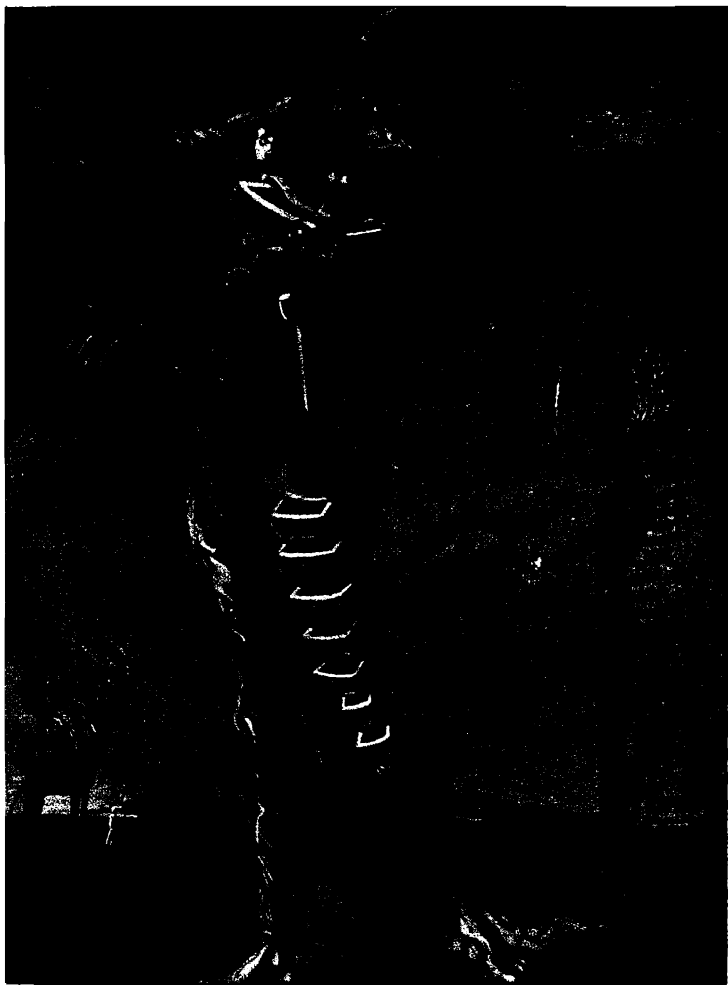
Așadar, prin automatismul psihic, care alcătuiește metoda fundamentală de lucru a suprarealismului, va trebui să înțelegem (pentru a folosi o definiție a unui psihiatru): „funcționarea independentă și spontană a întregii vieți psihice sau numai a unei părți a acesteia, în afara controlului voinței și uneori chiar a conștiinței“ (A. Porot). Se deosebește astfel, alături de un automatism mental normal și un automatism patologic¹.

Stările de automatism vor fi folosite de suprarealiști ca metodă de elaborare literară și artistică: „Automatismul, moștenit de la medii“ (spiritiste, I. B.) va rămâne în suprarealism una din marile sale direcții“ (A. Breton).

Principiul are, în fapt, o adâncă întemeiere de ordin psihologic, căruia psihologia și psihiatria contemporană îi aduce repetate confirmări, ajungând, în același timp, la o înțelegere adaptată a procesului

¹ Exemple tulburătoare de automatism mental au fost date de A. Souques în *Revue de Neurologie* (1928, I, pp. 353—360): persoane suferind de „absențe epileptice“ în timp ce redactau scrisori, și-au continuat totuși redactarea, în stare de automatism. Se pot observa în aceste documente două feluri profund deosebite de a scrie, între starea normală, cu ortografie îngrijită și gândirea exprimată coerent și logic, și între starea de automatism, în care traseul grafic este dezordonat, iar expresia gândirii abruptă, confuză, eliptică.

de înfăptuire artistică: «O operă nu va putea fi socotită ca fiind suprarealistă, scrie A. Breton, în cartea sa *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1965, p. 70, decît în măsura în care artistul s-a străduit să ajungă la cîmpul psiho-fizic total (din care zona conștiinței nu reprezintă decît o parte restrînsă). Freud a arătat că la această adîncime „ab-sală“ domnește absența contradicției, mobilitatea implicațiilor emotive datorită refulării, Intemporalitate și înlocuirea realității exterioare cu realitatea psihică, supusă singurului principiu al plăcerii». Aplicarea acestei funcțiuni mentale în activitatea literară, obținută prin „scrierea automată“ își va avea un corespondent în elaborarea operelor plastice, prin alăturarea spontană de obiecte sau imagini, destinate să „obțină de la anumite asocieri instantaneitatea (*le soudaineté*) dorită“ (A. Breton). Sub acest raport, suprarealismul pare a fi predominant tributار unel psihologii asociaționist-atomiste. Procedul apare vădit la cea mai mare parte a artiștilor suprarealiști, cu deosebire în picturile lui Joan Miró și Yves Tanguy: vom întîlni astfel, în unele din aceste opere o juxtapunere de forme schematice închipuind o pasăre în zbor, un animal marin cu cap asemănător unei fețe umane, înaintînd în mișcarea cililor răsfrînți, un corp geometric compozit, o aglomerare învălmășită de forme colorate, o formație sinuoasă de puncte, populînd un panou, situat deasupra unui alt panou de dimensiuni mai restrînse, avînd în mijloc o seceră de lună, totul fiind încadrat în pete de tonalitate contrastantă și închegînd o viziune sugestivă (Joan Miró: *Peisaj*, 1927); vom putea contempla, în altă parte, formațiuni țepoase, risipite neregulat pe o suprafață plană, prelungită



9. SALVADOR DALÍ.
GIRAFĂ ÎN FLĂCĂRI

ACALEN

01311



18. ENRICO BAJ.
MONSTRU ÎN ELVEȚIA

sus printr-un spațiu imens: colț de privescete plan-
netară (Yves Tanguy: *Teoria rețelelor*, 1935); supra-
puneri de pete colorate, parcurse de traseul liniilor
curbe, întimplătoare, a mâinilor plimbate pe în-
tinsul pânzei și închipuind, pe alocuri, vagi forme
umane și animale (André Masson: *Țăranii*, 1927);
o draperie colorată divers, în jocuri de forme geo-
metrice, hașurate sau punctate capricios, în supra-
puneri verticale, însemnate pe alocuri de câteva
litere (Paul Klee: *Pânza vocală a cântăreței Rosa
Silber*, 1922 — lucrare de mare forță sugestivă); o
invadare a pânzei de virtejuri și cercuri luminoase,
de linii sau forme geometrice răspîndindu-și curcu-
beul culorilor în intensitatea năpustită a unei mari
tensiuni interioare, dezlănțuită brusc (Matta: *Ame-
țelala lui Eros*, 1944). În *Agonia* lui Arshile Gorky
(1947) se întrevade același îndemn al gândului, con-
ducînd irezistibil mina și întîlnind într-o altă tona-
litate și pe un alt regim sufletesc, dincolo de dis-
tanța în timp, *Improvizația* lui Kandinsky (1913).
Procedeul automatismului mental în arta plastică
nu este specific numai suprarealismului; se pot cita
premergători: „aqua forte automatică“, executată
în timp de nouă ore, de Victorien Sardou: *Casa
lui Mozart în planeta Jupiter*, înfățișînd jocuri geo-
metrice și florale.

Tulbură, justificînd în același timp validitatea meto-
dei, lucrările unor amatori, lipsiți de cultură artis-
tică propriu-zisă, dar bogate în invenție, prin libe-
rarea fanteziei native, sau a imaginației pe care
am putea-o socoti mediumică. Ne referim la *Pal-
atul ideal* al factorului poștal Cheval, înălțat la Hau-
terive (Drôme, Franța), amintind templele fastuoase
ale artei sud-asiatice, și mai ales la opera lui Jo-

seph Crépin, multiplicînd, într-o activitate artistică desfășurată am zice în vas închis, în afara oricărei corespondențe exterioare, „tablouri miraculoase“, de construcție riguros geometrică, execuție mecanică, aproape instinctivă, desfășurată fără alegerea și distribuția calculată a formelor și culorii (cf. A. Breton: Joseph Crépin, în *Le surréalisme et la peinture*, pp. 298 urm.; id. *Le Message automatique, Minotaure*, 3—4, 1933).

Atari producții automate, avînd o corespondență în operele literare scrise în stare secundă și inspirate de climate onirice (*The Castle of Otranto*, 1764 de Horace Walpole; anume texte de Achim von Arnim, iar mai recent, lucrarea *Champs magnétiques* de Breton-Soupault) se vor deosebi, fără îndoială, prin tehnică, tonalitate cromatică și semnificație, de operele artiștilor suprarealiști autentici, folosind o metodă de lucru asemănătoare, dar remarcîndu-se prin varietatea fanteziei, fluiditatea formelor, diversitatea invenției (cf. de pildă André Masson: *Metamorfoza iubiților*, 1938; Wolfgang Paalen: *Luptă între prinți saturnieni*, III, 1938).

*

Pentru suprarealiști, visul reprezintă, deopotrivă, o tehnică mentală de adîncire a subconștientului și un regim sufletesc puțin explorat de arta clasică, sub aspectul bogăției și caracterului adesea deconcertant al imaginilor putînd suscita stări poetice. Am arătat într-o lucrare anterioară, consacrată vieții onirice, că visul este o expresie de totalitate a unei faze distincte a personalității, în care categoriile conștiinței de veghe sînt total dislocate din articulațiile lor intime. Gîndirea abstractă este,



KURT SELIGMANN. *Vis în noaptea ie 20 ianuarie 1937.*

În activitatea personalității onirice, înlocuită sau întregită printr-o proliferare de imagini fanteziste, arbitrar; categoriile de timp, spațiu și cauzalitate sînt profund alterate; psihologia onirică — depășind, în bună parte, obișnuința mentală pragmatică, conceptele cantitative și înlănțuirile cauzale dintre lucruri — este, prin eliberarea fanteziei creatoare,

inventivitate pură, disponibilitate. În timpul somnului, fabulația este firească, spontană; omul adormit creează în permanență întâmplări imaginare, înjghebează peripeții, într-o nesecată vervă a fan-teziei, nemailimitată de constrîngerile logice ale veghei: „Visul nu este altceva decît poezie involuntară” (L. H. Jakob, citat de A. Breton).

Suprarealiștii s-au îndreptat, astfel, către zona sufletească onirică, înțelegînd să-i transpună în opere lumea de imagini, gratuitatea creatoare, caracterul bizar, insolit, al faptelor pe care le elaborează subconștientul omului adormit. Nu s-au putut opri, însă, la restituirea imaginilor de vis, adică la halucinația din timpul stărilor de somn sau ațipire. Au înțeles să restituie atmosfera emotivă pe care o trăiește omul adormit și care învăluie imaginile onirice, dîndu-le o nouă dimensiune. Onirismul presupune, după cum am arătat în lucrarea noastră, o bogată gamă de stări emotive, care se succed în cursul desfășurării filmului de imagini ale somnului; aceste stări se deosebesc prin timbru și intensitate de emotivitatea stărilor diurne; ele se situează foarte adesea — mai ales în cursul viselor rele — pe registrul depresiv, al neliniștii, vertijului psihic, al spaimei opresive.

Arta suprarealistă, avînd în această privință o corespondență directă cu opera lui Goya, cu romanul preromantic englez, poezia lui Blake, sau fantasti-cul lui Edgar Allan Poe și E.T.A. Hoffmann, are aderență intimă la versantul sufletesc al terorii. Se revelează, în acest mod, un nivel al vieții diferit prin climat emotiv de trăirile veghei, de mare intensitate emotivă, expresie a părții celei mai intime, mai personale, a ființei noastre: „Nimic nu

ne este mai propriu, decît visele“, a observat Fr. Nietzsche, citat de Breton în *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. „Ne regăsim pe noi înșine, în aceste comedii (I. B.: ale filmului oniric): subiect, formă, durată, actor, spectator.“

Contemplatorul nu mai regăsește în opera artistică atmosfera vieții diurne: el se simte înstrăinat, violentat în deprinderile lui mentale; arta suprarealistă este, pentru el, percutantă. Impresia este cu atît mai puternică, cu cît, adesea, artistul suprarealist, în năzuința de a restitui autenticul tărîmului oniric, suprimă sau reduce zona de articulație dintre vis și ecoul în conștiință al vieții sociale, al veghei și lumii obișnuite. Artă suprarealistă își propune de a închea, prin folosința datelor onirice, un alt orizont al lumii, suprarealitatea.

Criticul de artă-psihiolog va putea deosebi, în aceste opere, întregul film al stărilor onirice, desfășurându-și gama viziunilor, de la stările de semi-somn (Francisc Picabia, *Flirt*, 1920), în care deosebește fenomenele primare, percepute de omul în ațipire prin pleoapa închisă, ale imaginilor presomnului — pînă la instantaneele reprezentînd secțiuni izolate din desfășurarea visului propriu-zis: lucrările lui Salvador Dali, înfățișînd deformări anatomice imposibile (*Spectrul lui Vermeer din Delft, putînd servi drept masă*, 1934), alăturări absurde de imagini (*Portretul Galei, purtînd două cotlete în echilibru, pe umăr*, 1934), evenimente de un senzațional neverosimil (*Girafa în flăcări*, 1937), ce răspunde unei imagini asemănătoare a lui René Magritte (*Scara focului*, 1933); evocarea unui alt tărîm de realitate, de o stranie frumusețe (*Vestigii atavice, după ploaie*, 1934); peripeții absurde (Oscar Dominguez, *Les*

Porronec, 1935); întâmplări incomprehensibile (René Magritte, *În țara nopții*, 1928); Salvador Dali: *Wilhelm Tell*, 1930); proiectări, în supraimpresiune, a unor imagini de vis, pe cerul unui peisaj marin (Magritte: *Timpul amenințător*, 1928); viziunile halucinatorii ale lui Victor Brauner, în care străbat adesea reminiscențe infantile de basm (*Spațiu psihologic*, 1939; *Fascinație*, 1939); scena extravagantă: *Gravida, W. Tell și birocrațul de Salvador Dali* (1939); perspectivă de adânc oceanic, luminată de un reflector (Wolfgang Paalen, *Peisaj meduzat*, 1947).

Toate aceste corespondențe plastice ale visului, ca și altele, numeroase, pe care criticul le poate desprinde din muzeul artei suprarealiste, sînt, însă, pasibile de o întîmpinare esențială, de ordin tehnic: decalajul între imaginea statică, reprezentînd un singur moment din evoluția visului, și desfășurarea acestuia în timp, care comportă o succesiune numeroasă de tablouri. Se substituie astfel arbitrar un tablou încremenit, povestirii unui film în desfășurare. Întîmpinarea nu a scăpat unora dintre artiștii supra-realiști sau premergători ai mișcării: Salvador Dali își împarte o lucrare în două părți, reprezentînd faze distincte ale visului succedîndu-se în discontinuitate, și încercînd să sugereze mișcarea și expunerea narativă a evenimentelor onirice (*Visul își așază mîna pe umărul unui om*, 1937); Leonora Carrington, în pînza *Vînătoarea* (1942), pare a încerca să nareze desfășurarea faptelor de vis, prin succesiunea imaginilor de la dreapta la stînga operei, adîncită printr-un efect de perspectivă, a planurilor. Dar cea mai împlinită din aceste eforturi tehnice ne par desenele pictorului Grandville, precursor al suprarealismului, care într-un număr din *Magasin*

pittoresque (1847) povestește printr-un artificiu tehnic ingenios fazele succesive ale unor vise, de la premise, pînă la imaginile finale. (Vd. imaginile, republicate în numărul 6 din revista *Crapouillot* (1949) consacrat visului, bogat, dealtminteri, în reproduceri de picturi suprarealiste de vis: Leonor Fini, Valentine Hugo, Jean Bruller, Dali etc.; cf. de asemeni, numărul consacrat visului, texte și imagini, al revistei *Cahiers G.L.M. septième cahier, mars 1938 etc., etc.*).

Este astfel firesc ca arta cea mai adaptată restituirii succesiunii arbitrare de imagini onirice să fie cinematograful. În fapt, artiștii expresioniști ai filmului mut, cu deosebire Robert Wiene (*Cabinetul Doctorului Caligari*) au reprezentat un moment artistic însemnat al acestei arte, precedați sau urmați de numeroși regizori (cf. articolul lui Maurice Bessy, *Rêves sous cellophane*, din numărul citat al revistei *Crapouillot*).

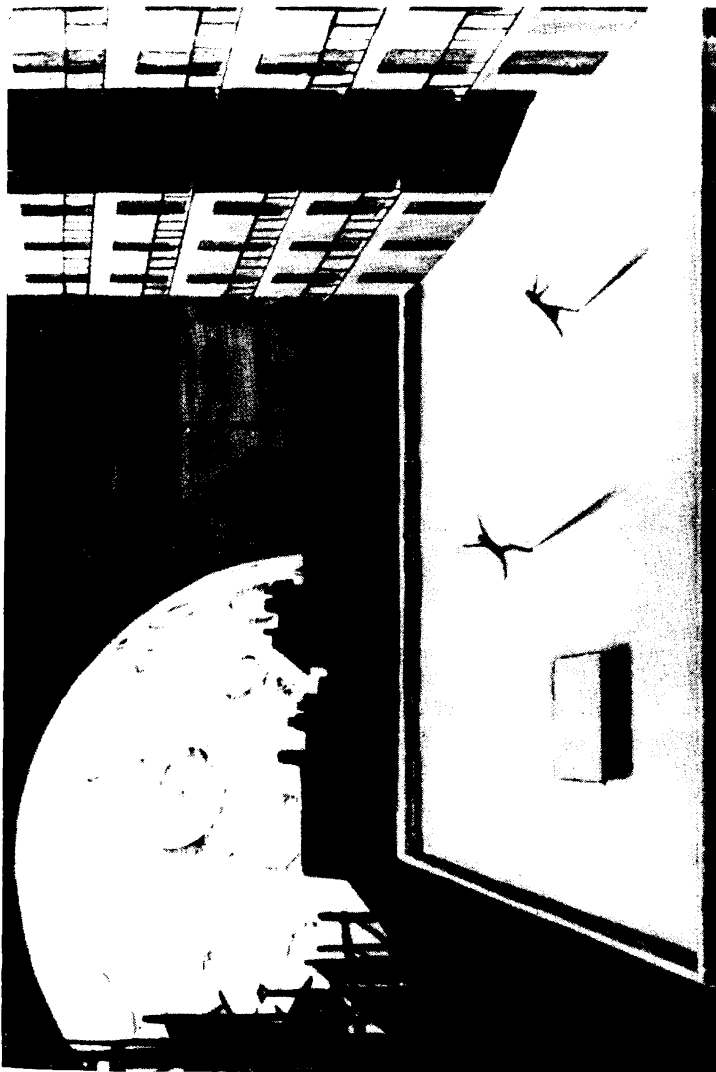
Filmul *Vîrsta de aur* (1930) realizat de Buñuel și Dali, va prezenta astfel succesiuni de imagini halucinatorii, specifice visului. Max Ernst (citat de Yves Duplessis), menționează cîteva din aceste tablouri halucinante: „vaca în pat, episcopul și girafa aruncați pe fereastră, tărăboanța de gunoier traversînd salonul guvernatorului, ministrul de interne lipit de tavan, după ce s-a sinucis“ etc. Astfel, arta cinematografică, prin filmele de avangardă, futuriste, expresioniste, abstracte, dadaiste, fantastice, suprarealiste (Bragaglia, Viking Eggeling, Picabia și René Clair, Fritz Lang, cu al său *Doctor Mabuse* (1922), Pabst, Artaud, Man Ray etc.), exploatează un nou filon poetic (cf. René Passeron, *op. cit.*, p. 301 sqq.).

*

Tehnica spirituală a elaborării suprarealiste conduce în acest mod, la o liberare, care se vrea totală, din coordonatele vieții de veghe și din ambianțele familiare. Dispoziția sufletească a artistului în momentul elaborării nu este o stare de tensiune și căutare înfrigurată, în suferință, ci libertatea interioară, care întâlnește, în lumea externă, hazardul. Opera suprarealistă este o interferență între disponibilitatea interioară, și întâlnirea fortuită a unor fapte exterioare. Întâmplarea din afară fecundează prin sugestie jerba feeriilor interioare ale spiritului, în momentele în care ființa ia posesie de sine însăși, prin anularea tuturor convențiilor și constrîngerilor: „Libertatea, culoarea umanului“ (va nota A. Breton). „Hazardul ar fi forma de manifestare a necesității exterioare care își deschide drum în inconștientul uman“.

Acest regim interior va conduce la noi procedee de elaborare artistică (frotaje, colaje, decalcomanii etc.) ce vor fi examinate în paginile următoare: se va întreține astfel năzuința depășirii decorului cotidian, considerat în materialitatea lui concretă, netransfigurat prin coeficient subiectiv, și infiltrarea realului în operele plastice suprarealiste cu atmosferă specific onirică, visul alcătuind o stare de liberare lăuntrică aproape totală. De aci se desprinde, ca o urmare firească, depășirea ambianței imediate și a cadrului terestru al decorului, evadarea într-o realitate astrală, transmندانă, înfăptuită în viziunea cosmică, întâlnită la o bună parte a artiștilor plastici suprarealiști, ce vor prelungi năzuințele „aeropicturii“ futurismului, din a doua lui fază.

Evaziunea din prezent și cotidian a avut, dealtminteri, precursori: Aloys Zötl, fost boiangiu, ale cărui



19. DINO BUZZATI.
SFÎRȘIT DE LUME

1958, L.



25. EDWARD JOHN BURRA.
BALUL SPÎNZURAȚILOR

pînze ne transportă sub tropice, cu vegetație densă și animale ciudate (*Unau*, 1840) sau ne depărtează în timp, prin mijlocirea aceluiași animale ciudate, amintind spețe geologice și priveliști planetare, de mult dispărute (*Pangolinul*, 1833).

Pictorii suprarealiști năzuiesc către evadarea totală din cadrul terestru, înfăptuind acea „înstrăinare sistematică” postulată de teoreticianul curentului. Ei păstrează, totuși, în evadarea astrală, reminiscențe de forme terestre (*Wolfgang Paalen: Debarcaderul*, 1937; *Salvador Dali: Persistența memoriei*, 1932, în care ceasornicele deformate sugerează o alterare a ritmurilor cosmice; *Wolfgang Paalen: Străinii*, 1937). Depășirea terestruului și intrarea în ambianțele siderale se vădește mai ales în opera lui Yves Tanguy: în acea pictură, emanciparea de formele telurice, imaginarea de concrețiuni și solidificări de lave planetare necunoscute (*Multiplicarea arcurilor*, 1954) nu amintește analogii cu priveliștea terestră, decît prin prezența norilor, pe un cer străin, sau prin emergența lor din pînza lichidă (*Numere imaginare*, 1954); alteori, penelul rătăcește în game cromatice marine, printre reminiscențe acvatice și călătorie imaginară pe ambarcații fragile, printre apariții oceanice (*Fără titlu*, 1927), pentru a ajunge într-o încremenire de accidente de suprafață planetară (*L'armoire de Prâtée. Ô saisons! Ô châteaux!* 1931), pentru a părăsi, mai apoi, încremenirea și staticul, în unduiri de atmosferă rarefiată, sau de fond lichid vînzolit de mișcări seismice (*Stingerea luminilor inutile*, 1927; *Furtuna*, 1926; *Pictură*, 1928, și mai ales: *Cineva sună*, 1927).

Luîndu-și punctul de plecare în mediul pămîntesc, ca și Yves Tanguy, deși mai puțin emancipat de for-

mele telurice, René Magritte evadează, la rîndu-i, într-o altă realitate, în care integrarea peisajului terestru în cosmos și jocul turburător al perspectivei (*Semnele serii*, 1926) ajung la situarea omului printre sfere, într-un patetic tablou simbolic (*Recunoașterea infinită*, 1953): încadrată într-o fereastră geometric tăiată, apare, printre înălțimi muntoase, fugărindu-și în depărtare piscurile în degradări cromatice, o sferă imensă, suspendată pe un cer de crepuscul, deasupra căreia, scrutînd nesfirșirea, cu mîna stîngă făcută streășină în dreptul ochilor, se află un om.

VI

Procedee tehnice

Un procedeu de elaborare aflat la interferența dintre tehnicile pur spirituale ale suprarealismului și metodele de lucru ale artiștilor este ceea ce a fost numit „*le cadavre exquis*“, „stîrvul fermecător“ (sau cadavrul delicios, delicat, adorabil, rafinat, suav, savuros etc., sinonima termenului fiind bogată și implicațiile de umor negru, macabru, insolit, numeroase). Formula reprezintă o expresie a unei activități de joc și gratuitate, caracteristică fanteziei poetice, pe care am menționat-o, dealtminteri, în lucrarea noastră, *Poezia, mod de existență*. Spre deosebire însă de gratuitatea jocului poetic în elaborarea tradițională — în alegerea rimelor, de pildă, ajungînd la fantezie funambulescă (Th. de Banville) — artiștii suprarealiști au practicat jocul colectiv, folosind o activitate ludică de societate, copilărească; persoanele participante scriu, independent unele de altele, cîte un cuvînt pe o bucată de hîrtie; hîrtia este îndoită, iar textele juxtapuse sau citite apoi cu voce tare, alcătuiesc fraze fanteziste, producînd adesea efecte de umor, de șoc, sau de perplexitate.

Primul rezultat al acestui joc al întâmplării a fost: „Stîrvul fermecător a băut vin nou“, care se remarcă prin conținutul absurd, prezentînd o turburătoare asemănare cu halucinațiile hipnagogice auditive (halucinațiile percepute de perscanele care își analizează stările premergătoare somnului).

Va trebui să observăm, însă, că, în general, numeroasele exemple ale acestui joc, citate de supra-realiști, sînt lipsite de orice interes, neprezentînd decît expresii ale unui joc mecanic, fără semnificație de sugestie.

Transpus în arta plastică, procedeul „stîrvului fermecător“ a prilejuit numeroase lucrări, îndeosebi „obiecte“ impresionante prin caracterul nedumeritor al inserării părților alcătuitoare, într-un întreg, distribuit armonios. Obiectele uzuale, materialele amorse și resturile neutilizabile ale activității casnice sau manufacturiere, prin apropierea și gruparea lor, dobîndesc poezie și formă. (De pildă: un cufăr, pe care se află în echilibru o umbrelă, este susținut, prin mijlocirea unui îndoit suport, format dintr-o suprapunere de tigăi cu coadă, îmbucîndu-se unele în altele, pe două picioare omenești.)

Procedeul, se inserează, de altminteri, într-o modalitate de elaborare artistică mai vastă. În acest procedeu va trebui să facem, fără îndoială, separația între originalitate, cu valoare de sugestie, ajungînd uneori la semnificații, și juxtapunerea heteroclită de obiecte încercînd să acopere o lipsă de elan interior, sau, alteori, o intenție de mistificare (*canular*.)

În pictură, metoda „stîrvului fermecător“, a avut o aplicație mai restrînsă. Primele opere elaborate în acest mod au fost create în 1925. José Pierre infor-

mează că singura operă „stîrv fermecător“, în întregime pictată a fost săvîrșită în anul 1948, de cinci pictori portughezi.

Fantezia colectivă, conducînd la îmbinări de imagini rău legate, în care participarea reprezentării antropomorfe pare dominantă, s-a afirmat în desenele colective (Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró, Valentine Hugo, André Breton etc.): sîntem puși în fața unor fantezii compozite, în care forma umană este integrată prin atribute animale, ustensile uzuale, forme geometrice, traseuri grafice arbitrare, cifre sau notații enigmatice. Efectul de comoțiune nu poate fi tăgăduit, provocînd o desprindere a spiritului din comodități.

Lucrarea lui Tristan Tzara, Valentine Hugo și André Breton, în care participarea Valentinei Hugo pare a fi fost precumpănitoare, reprezintă o pagină de gratuitate și arbitrar, care turbură și reține: un par telegrafic miniatural, învăluit în spirală de un tub de cauciuc din care se varsă un lichid într-o găleată, susține, pe firul metalic ce pornește de la ciuperca de porțelan de sus a parului telegrafic, profilul unei păsări, a cărei coadă se termină printr-o sticlă; alături, un obiect ciudat, ce pare a fi o călimară, suspendat pe o consolă, are împlîntate la extremități pene de pasăre, dintre care una se înalță pînă la firul telegrafic sub pasărea cu coadă de sticlă, terminîndu-se, la rîndu-i, printr-o altă pasăre, culcată, cu pîntecele în sus...).

*

Atitudinea spirituală preconizată de artistul suprealist, pentru a îngădui saltul în irațional, dezvăluirea mecanismelor primitive ale gîndirii, imaginile

onirice, emotivitatea intimă a artistului și activitatea fanteziei în libertate, va fi definită în mărturiile privind procesul de elaborare artistică, înfăptuind sub înrîurirea exterioară a hazardului, reprezentat, am zice, prin „infiniți mici“. Joan Miró (1958) va încerca, în această privință, o ridicare de vâl: „Îmi încep tablourile sub efectul unui șoc, care mă susține realității. Cauza acestui șoc poate fi un fir care se desprinde din pînza (ce urmează a fi pictată, l.B.), o picătură de apă care cade, urma pe care o lasă degetul meu pe suprafața strălucitoare a unei mese (...). Astfel, un fragment de sfoară poate prilejui (viziunea, l. B.) unei realități. Ajung la o întregă lume, luîndu-mi plecarea de la un lucru, pe care oamenii îl socotesc fără viață. Faptul devine și mai viu, întrucît dau acestei activități o denumire, un titlu. Îmi găsesc titlurile (tablourilor, l. B.) pe măsură ce lucrez, înlănțuind pe pînză faptele, unele altora. Cînd mi-am aflat titlul, trăiesc în atmosfera lui. Titlul devine, în acest moment, pentru mine, o realitate totală, așa cum pentru un alt pictor este modelul, o femeie culcată, de pildă. Titlul este, pentru mine, o realitate exactă“.

Se vedește, în acest mod, rolul infinitezimalului în înlănțuirea stării de elaborare artistică și interferența dintre viziune, imagine și cuvînt, în crearea atmosferei care învăluie obiectul, dînd operei unitate de configurație.

Cu cîțiva ani mai înainte (*Minotaure 3/4*), același artist avea să observe: „Îmi este greu să vorbesc despre pictura mea, căci ea este totdeauna rodul unei stări de halucinație, provocată de un șoc obiectiv sau subiectiv, și de care sînt cu desăvîrșire străin“ (în text: *irresponsable*).

„Cît privește mijloacele mele de expresie, voi spune că mă străduiesc să ajung din ce în ce la un maximum de claritate, de putere și de agresivitate plastică, cu alte cuvinte, să provoc în primul rînd o senzație fizică, pentru a ajunge mai apoi la suflet“ (citată de Jacques Lassaigne).

O mărturie directă, tot atît de patetică și semnificativă, asupra procesului genetic al propriei creații, ajungînd la o proiecție exterioară a unor viziuni halucinatorii, ne face Salvador Dali, în a sa *Viață secretă*:... „Ziua întregă, așezat în fața șevaletului, priveam ca un medium pînza, pentru a surprinde apariția elementelor propriei mele imaginații. Cînd imaginile apăreau cu claritate pe tablou, le pictam îndată, așa zice, la cald. Uneori, trebuia să aștept însă ore întregi și să rămîn trîndav, cu penelul în mînă, înainte de a vedea apărînd vreo imagine“. E un procedeu de provocare a fantasmagoriei lăuntrice.

Salvador Dali, pentru a da încă un exemplu de elaborare artistică suprarealistă, asociază metoda proiecției subiective cu întîlnirea fortuitului, așadar o provocare a hazardului, în fulguranța spontaneității creatoare. Frunzărind la întîmplare un catalog de imagini anatomice, Max Ernst descoperea întruniri de figurări atît de disparate și de absurde, încît aceste imagini îi suscitau „o succesiune halucinantă de imagini contradictorii“, sugerînd un nou plan, necunoscut, de realitate. „Era îndestulător, în acest moment, notează Max Ernst, de a adăuga, pictînd sau desenînd, — și nefăcînd nimic altceva decît să reproduc docil *ceea ce se vădea în mine* — o culoare, o mîzgălitură, un peisaj străin obiectelor reprezentate, deșertul, cerul, o tăietură geologică

o perdea, o singură linie dreaptă semnificând orizontul — pentru a obține o imagine fidelă și fixă a halucinației mele — și a transforma într-o dramă revelantă cele mai tainice dorințe ale mele“...

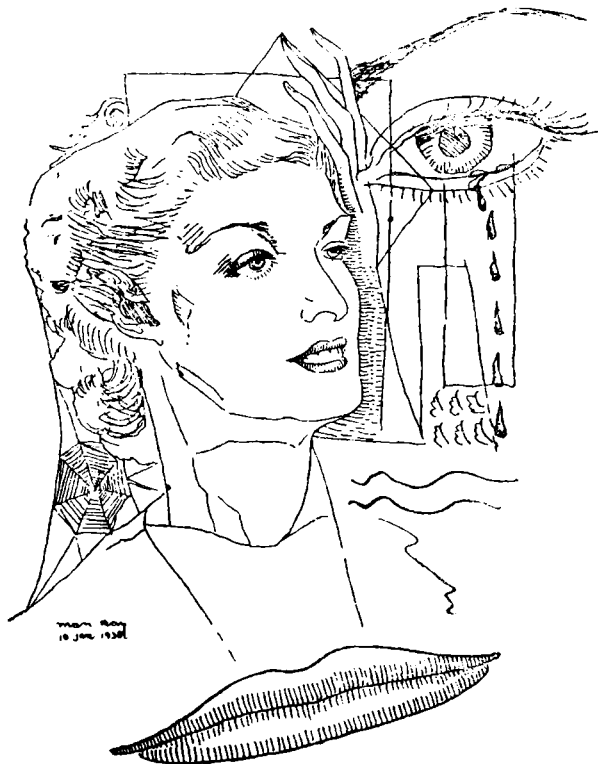
Din această întâlnire dintre tectonica propriei imaginații și hazardul exterior, au derivat o seamă de procedee artistice, cu deosebire *frotajele*, asupra cărora vom stărui în paginile următoare.

*

Printre procedeele de tehnică artistică, rod al acestor procese de elaborare, pe care suprarealiștii le-au folosit, *colajele* ocupă un loc de mare însemnătate. Metoda, elaborată de Max Ernst (1919), a avut precursori în mișcarea cubistă: Braque și Picasso.

În neliniștile căutării, Braque experimenta, în 1912, noi procedee pentru înlocuirea picturii „în trompe-l'oeil“ — ce-și propunea să sugereze impresia directă a veridicului exterior — prin aplicarea pe pânză a unor bucăți de hîrtie pictată, pe care le lipea cu clei. A inventat, în acest mod, procedeul „hîrtiei lipite“, avînd, de altminteri, o corespondență în activitatea de joc a copiilor. Procedeul a sedus pe Pablo Picasso, care a folosit, în același scop, tăieturi de jurnal. Aplicînd metoda, cu intenția restituirii structurii realului și a autenticității acestuia, la alte materiale (sticlă, fier, lemn etc.) cubiștii au introdus în arta modernă o nouă formulă tehnică, destinată unei mari extensiuni în cursul deceniilor ulterioare.

Reluînd procedeul, după alți artiști — Juan Gris (1912), Duchamp (1914), Jacques Vaché (1916), — cu alte mijloace, Max Ernst avea să-i dea adevărata formă de expresie cu care este cunoscută în arta



MAN RAY. *Visul*, 1938.

suprarealistă: colajul. Se face astfel distincție între „hîrtia lipită“ (*le papier collé*) și colaj. În catalogul expoziției de colaje (martie 1930) din Paris, intitulată: *La peinture au défi*, publicat în editura José Corti — expoziție prezentînd opere de Arp, Braque,

Dali, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy, — Aragon arată că în timp ce „hîrtia lipită“ însemna o simplă îmbogățire a paletelor, colajul „reprezintă o alchimie a imaginii vizuale“ (Max Ernst), care adaugă, în definiția colajului: „Miracolul transfigurării totale a forței obiectelor, cu sau fără modificarea înfățișării fizice sau anatomice“.

„Hîrțile lipite“ ale lui Braque și Picasso, scria E. L. T. Masens (1953), citat de Marcel Jean, sînt „simple soluții practice“; (...), dimpotrivă, Max Ernst „ne introduce în drama (lăuntrică a artistului I. B.), opunînd într-un chip voit supărător elementele lumii cunoscute și violînd astfel legile obișnuite ale gîndirii, logicii și moralei“.

Încă din anul 1929, sub denumirea extravagantă de *fatagaga*, termen definit tot atît de insolit „fabricație de tablouri cheazăuite ca fiind gazometrice“, Hans Arp a făcut colaje, în colaborare cu Max Ernst, a cărui primă expoziție a avut loc la Paris, în 1920: integrări în opere picturale sau desene de imagini decupate, de fotografii, sau, după descrierea lui Aragon, „orînduiri de obiecte făcute de neînțeles, prin fotografie“.

Obiectul artei suprarealiste se desena; sensibilizarea miraculosului, așa cum acesta avea să fie trăit de omul epocii din jurul anului 1930, prin mijlocirea obiectelor, naturii inerte, sau îmbinării de materiale disparate, năzuind către o „decrestianizare a lumii“ (Aragon).

Imaginile acestei expoziții, reproduse în parte în catalogul semnat de Aragon, înfățișează un orizont vizual straniu: decupări de gazete, în formă de obiecte, învecinînd contururi de instrumente muzicale

(Pablo Picasso); „montaj“ de afișe teatrale, imagini și cronici de ziar (*Théâtre*, de Man Ray); peisaj pierdut în ceață, populat de ierburii și plante medicinale (Marcel Duchamp, *Pharmacie*); îmbinări de unelte, sugerînd o imagine industrială (Fr. Picabia); o broderie barocă, dispusă simetric, coafînd un fel de coș, reprezentînd un bust, peste care se revarsă cîțiva ciucuri și ajungînd pînă la coapsele unui personaj feminin, compozit, care înaintează în pas de dans, deasupra unor nori alburii, fantezie „fata-gaga“: *Deasupra norilor pășește miezul nopții* (1921, Max Ernst); un personaj deosebit compozit, cu cap și pălărie de lemn, ținînd în mîini un echer-paletă (Hans Arp); compoziții geometrice, suprapuneri și îmbinări de materiale diferite (sfuri, bucăți de stofă, lemn, cuie): Picasso, Miró, Picabia, Ernst; și mai cu deosebire, opera lui Salvador Dali, *Primele zile ale primăverii*, lucrare în care se afirmă, cu toată puterea, originalitatea violentă, de tip oniric, a tînărului artist.

Expoziția de colaje din anul 1930 a fost aproape coincidentă cu publicațiile lui Max Ernst (*La femme 100 têtes*, 1929, *Le rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel*, 1930, urmate, în 1934, de albumul *Une semaine de bonté*). Lucrînd cu foarfeca și folosînd materialul de lipit, Max Ernst a îmbinat în compoziții de melodramă bufonă, de un senzațional adesea rizibil, dar totdeauna violent și deconcertant, o seamă de imagini decupate din vechi magazine ilustrate. Se înfăptuiește adevărata parodie a romanului-foileton, joc al fanteziei, alimentat de imagini preformate: într-o încăpere reprezentînd, pe cît se pare, o celulă de temniță, luminată de un felinar, pășește, în atitudine extatică o femeie în

alb, călcînd pe valurile care invadează pardoseala; într-o cameră somptuoasă, de hotel particular, intră, braț la braț, o femeie elegantă, în costum de la mijlocul secolului trecut, și un personaj cu cap de pasăre, al cărui plastron este acoperit, pînă dincolo de genunchi, de o imensă aripă de vultur; trei personaje, cu înfățișare consternată, întorc fața de la o femeie despuiată, înlănțuită în mijlocul unei camere de o roată ce pare a reprezenta o mașină producătoare de electricitate statică; scena petrecută pe un palier, în care, deasupra balustradei, un personaj, în atitudine contorsionată pare, să se prăbușească de la un etaj superior, sub privirea uimită a unei slujnice și a unei doamne elegante, alături de care se află un animal antedeluvian, de dimensiuni pitice; o viziune de naufragiu, privită impasibil de un personaj feminin, înălțîndu-se oblic ca un far amenințat cu prăbușirea, dintre valuri etc.: adevărată disociere a realității din încheierile ei reale și o „reconstrucție integrată prin mijlocirea inconștientului“, pentru a folosi observația lui Carlo Sela [vd. numărul special din revista *Europe*, consacrat suprarealismului (novembre-décembre, 1968, pag. 138)].

Prin caracter interpretativ al fenomenelor naturale și încercare a deslușirii implicațiilor ascunse în fapte, artiștii suprarealiști prezintă o analogie de atitudine cu activitățile divinatorii ale antichității. De bună seamă, derivația nu este directă: spiritul în care sînt practicate cele două categorii de metode este profund diferit: caracterul mistic-religios devine, la artistul actual, investigație pur artistică. Mersul

gîndirii este însă analog, reprezentînd una din constantele spiritului uman.

Chaldeenii interpretau viitorul și voința zeităților din evenimentele viselor, zborul păsărilor, caracterele prezentate de măruntaiele victimelor sacrificate în timpul cultului, sau de făpturile teratologice, umane sau animale. Aceste metode, notate de Diodor din Sicilia, au fost transmise grecilor și romanilor, ajungînd la o activitate divinatorie, folosind cele mai variate fenomene: caracterele flăcărilor sau formele corpului uman, transformările norilor, căderea frunzelor, înălțarea fumului tămîiei în timpul sacrificărilor, căderea fulgerului, comportarea animalelor, cursul apelor etc.

În scop artistic și în spirit laic, suprarealiștii au descoperit numeroase procedee de interpretare a „efectelor” sau „jocurilor materiei” și a faptelor de hazard, aflînd astfel sugestii pentru o nouă viziune artistică a lumii. O atare interogare a faptelor naturii nu era, de altminteri, cu totul nouă în artă. În al său *Tratat asupra picturii*, Leonardo da Vinci menționa bogăția de sugestii pe care le poate prilejui examenul crăpăturilor vechilor ziduri sau al formei norilor. Artistul descoperea în aceste fenomene forme florale, imagini fantastice, hărți de țări fabuloase... Experimentări asemănătoare au fost menționate, de asemeni, de Botticelli și de Piero di Cosimo.

Inspirîndu-se direct sau indirect din aceste metode, suprarealiștii au folosit consecvent în elaborarea operelor o întregă tehnică artistică: *frotajele*, *rá-zuirea*, *fumajul*, *rayograma*, *solarizarea*, *decalcomania* etc., procedee care aveau, în intenția artiștilor, semnificația unei anulări a rutinei, a felului de a

privi și înțelege lumea sub unghiul obiceiurilor milenare și al convenției. Ei tindeau, prin aceste tehnici, către o „deconvenționalizare” a artei.

*

În această varietate de tehnici artistice, *frotajul* reprezintă un început: „Data nașterii picturii supra-realiste propriu-zise, notează Marcel Jean în a sa *Histoire de la peinture surréaliste* (Ed. du Seuil, 1959), ar fi astfel aceea a invenției frotajelor” (p. 127).

Datorită lui Max Ernst (1926), frotajul era, asemeni colajului, o transpunere în experimentarea artistică a unui joc infantil care consistă din presiunea mecanică, unită cu o deplasare laterală a unui bețișor de plumb sau a unei culori, exercitate asupra unui obiect, prezentînd neregularități de relief, deasupra unei suprafețe netede (foaie de hîrtie, pînză); se obține în acest mod o imagine a obiectului. (Jocul infantil al „frotajului” conduce la obținerea imaginii în relief a unei monede, asupra căreia se așază o bucată de hîrtie, frecată deasupra monedei, cu capătul neascuțit al unui creion).

Folosind acest punct de plecare ca o schemă incititoare a unei viziuni pe cale de împlinire, Max Ernst obține tabloul printr-o prelucrare fundamentală a acestei imagini, adesea informe. „Asistăm, scrie Marcel Jean, la crearea unui ecran de proiectare, un ecran care excită imaginația și îi concretizează înfăptuirile și pe care pictorul nu va avea mai apoi decît să le reproducă, în mod cît mai «conștiincios», folosindu-se de însuși ecranul care le-a suscitât”.

Experimentarea frotajului a fost consemnată de Max Ernst încă din anul 1926, în lucrarea sa *His-*

toire naturelle) În acest mod, „Ernst se slujește de frotaj, observă José Pierre, nu numai pentru a merge de la cunoscut (obiectele deasupra cărora exercită o frecare a hîrtiei sau pînzei) la necunoscut (formele iraționale care vor izvorî) și de aci, din nou la cunoscut (interpretarea acestor forme ca păsări, sori, maimuțe, păduri etc.), ci uneori, de asemeni, pentru a încerca, în sens contrar, reconstituirea unei imagini prestabilite: exemplul lucrării *Copilul, calul, floarea și șarpele* (1927), interpretare prin «frotaj» a unui «colaj» (1920).“

Metoda este intim îmbinată unor tehnici asemănătoare, toate de ordin mecanic. *Răzuirea (le grattage)* este, la rîndu-i, tot un joc al întîmplării, al „întrebărilor puse hazardului“. André Breton ne informează, în privința acestei tehnici, că Esteban Francès proceda la distribuirea întîmplătoare a culorilor pe o suprafață de lemn, pe care o răzuia, tot la întîmplare, cu o lamă de brici. Din această mazăgă, prin prelucrări savante, se obțineau viziuni halucinante. Procedul nu a rămas o simplă experimentare suprarealistă; el se poate întîlni, sub o formă sau alta, la pictorii deceniilor următoare, care-și elaborează operele folosind aceeași distribuție cromatică a culorilor. Este, în esență, o supunere a artistului mecanismelor de adîncime ale subconștientului, care diriguiesc mîna în sugerarea formelor, prin jocul cromatic întîmplător.

Rayograma (Man Ray) transpune în arta fotografică supunerea artistului la hazardul exterior. Metoda este astfel definită de Man Ray: „fotografie obținută prin simpla interpunere a unui obiect între hîrtia sensibilă și izvorul luminos“. Este o încercare de transcendere a imaginilor gregare ale lumii și evo-

carea unei realități astrale sau fantomale, negînd percepția obișnuită, habitudinile mentale și neîngăduind identificări ale obiectelor, astfel transfigurate. Metoda a fost consemnată în lucrarea *Champs délicieux*, apărută în 1922.

Din același spirit al provocării fortuitului precede și solarizarea, datorită aceluiași artist, și obținută, de altminteri, în mod accidental. Re-expunînd din greșeală, în cursul dezvoltării, un negativ, și obținînd un rezultat, pe care un fotograf obișnuit l-ar fi considerat ca defectuos, Man Ray a folosit artistic metoda, găsită întîmplător, care-i îngăduia să pună în valoare efecte de lumină și umbră, neașteptate. Prin rafinarea metodei, a ajuns la o înfăptuire tulburătoare, în măsură să vădească înfățișări inedite ale unui peisaj, sau ale anatomiei umane. (*Primat al materiei asupra gîndului*, de pildă, una din fotografiile cele mai fascinante ale frumuseții feminine.)

În 1938, Wolfgang Paalen, variînd procedeele de creație artistică ale automatismului mental, în năzuința de a dezvălui un univers transmundan, inventează *fumajul*, care consistă din plimbarea rapidă a unei flăcări pe o suprafață netedă (hîrtie, sticlă, pînză pictată) și obținerea unor umbre tainice, inedite și sugestive.

Printre numeroasele tehnici ale artiștilor suprarealiști sau înrudiți acestora, („transparențele“ lui Picabia, de pildă, începînd din 1927) va trebui să menționăm *decalcomania fără obiect preconcept* (decalcomania dorinței) a lui Oscar Dominguez. În esență, metoda traduce pe plan artistic testul psihologic interpretativ al lui Rohrschach, cu deosebire că în loc de a se așterne pe hîrtie o pată de cerneală





33. JOAN MIRÓ.
CANTORUL

care urmează a fi întinsă prin îndoirea hîrtiei, se folosește un strat de guașă neagră, aplicat pe o foaie de hîrtie albă satinată, cu o pensulă, în așa fel încît grosimea stratului să varieze. Se aplică peste suprafața astfel pătată o altă foaie de hîrtie; se exercită o presiune moderată; apoi, foile se desprind una de alta. Desenul va reprezenta același joc al hazardului obiectiv, pe care spiritul interpretativ și fantezia pictorului, în căutare de forme inedite, le va folosi în creații, de asemeni arbitrare, dar deschizînd o fereastră către un univers de vis și irealitate.

Astfel, *Decalcomania* (1936) lui Dominguez: înălțări de roci albe, dantelate și înmugurite, despărțite prin scobituri negre, accidentînd peisajul; suprapuneri de cruste desprinse din masa densă a unei *rudis indigestaque moles* (masă informă și brută, Ovidiu.), fugărindu-se înspre cerul negru, printre fisuri și prăpăstii ce-și fac drum către adîncurile subpămîntene; deasupra oceanului aerian de smoală, înfățișînd un acoperiș separator de lumi, țîșnesc în jerbe gheizeri înghețați în timp și ploi stelare, cărora accidente din josul acoperișului le trimit prelungiri de materie planetară: călătorie în lumea basmului.

VII

„Obiectele suprarealiste”

Depășirea reprezentării statice, țărnurite, stereotipe în deprinderi de gândire și interpretare uzuală, a obiectelor lumii exterioare, alcătuiește o dată esențială a artei moderne, aflându-și în suprarealism o expresie sintetică. André Breton va stăruî, într-un eseu, asupra mutației intervenită în înțelegerea lumii prin concepțiile geometriei neeuclidiene și asupra nevoii artistului contemporan de a-și articula optica sa generală cu noua imagine, științifică, a lumii. O nouă optică a universului material se oferă astfel artistului, călăuzit de o percepție schimbată a spațiului, de reminiscentele onirice invadînd gândirea veghei, de emanciparea conștiinței din tirania funcțiilor utilitare și din nevoia interpretării simbolice a obiectelor.

Invocînd autoritatea filozofică a unui Gaston Bachelard, punîndu-și întrebarea: „care este funcția metafizică a realului?” Breton răspunde: este convingerea că vom putea afla ceva mai mult în realul ascuns, decît în datul „imediat”. El aduce astfel o fundamentare filozofică a artei suprarealiste și afirmă legitimitatea acesteia de a crea *obiecte*, care să cu-

prindă partea tăinuită din lucruri, depășind experiența cotidiană, semnificația folosinței pragmatice a acestora. Se tinde, într-un cuvânt, prin elaborarea de *obiecte suprarealiste*, nu numai către o sensibilizare a unei realități iraționale, ci — de data aceasta făcându-se referință în același timp la o dată fundamentală a filozofiei hegeliene, ca și la un nou vocabul filozofic elaborat de același Gaston Bachelard, — și a unei *realități suprarationale*.

Crearea de *obiecte suprarealiste* — a cărei fabricare a fost inspirată de un vis al lui André Breton — avea, așadar, semnificația unei întregiri a operelor plastice tradiționale, contribuindu-se astfel la configurarea unui stil răspândit al epocii contemporane, în concordanță și în interferență cu întregul proces mutațional al culturii timpului, deopotrivă de inspirație subconștientă, dar și de ordin științific și filozofic.

Primele obiecte suprarealiste, *avant la lettre*, datează din anul 1914 și sînt datorate deschizătorului de drumuri în arta contemporană, Marcel Duchamp. Sînt așa numitele obiecte *ready-made*. Zece ani mai tîrziu, în al său *Discours sur le peu de réalité*, André Breton propune crearea de către artist a unor obiecte întrevăzute în stare de vis. Obiectelor onirice le urmează, în 1930, *obiectele cu semnificație simbolică* (Salvador Dali), ilustrate de numeroși artiști, printre care Giacometti. *Expoziția suprarealistă de obiecte* din mai 1936, din Paris, revela o mare varietate de atari opere: obiecte matematice, obiecte naturale, obiecte ale populațiilor primitive, obiecte găsite, obiecte iraționale, obiecte *ready-made*, obiecte interpretate, obiecte încorporate, obiecte-mobile, — ca și o seamă de alte lucrări: ființele-obiect, obiecte reale și rituale etc., etc.

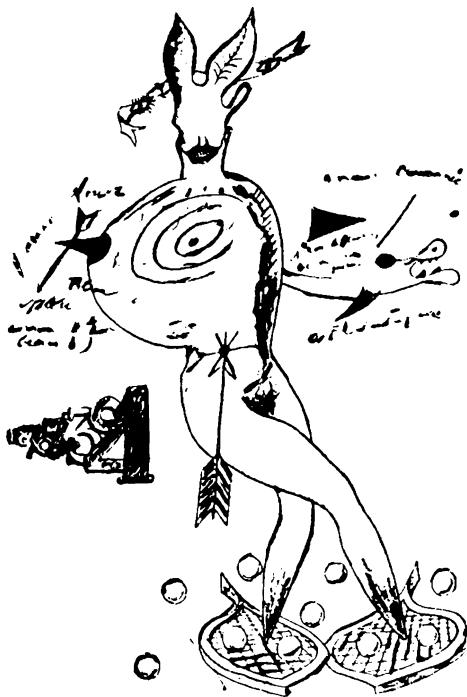
Obiectele suprarealiste, chiar nedefinite ca simbolice, conțin totuși semnificații implicite, ca, de pildă, obiectul lui Joan Miró, *Bărbat și femeie* (1931): pe un panou central pe care este figurat fantezist o celulă sexuală masculină — cap oval, scobit la mijloc, și coadă în formă de virgulă, amintind vag reprezentarea, cu valoare pur istorică a anamorfidelor secolului XVIII — învecinează un gamet femel, figurat tot așa de arbitrar; panoul central, pe care sînt suprapuse bucăți de lemn tăiate geometric, solidarizate cu panoul prin scoabe menținînd un belciug, are într-un colț înfipt un cui, care susține la un capăt un lanț greu în chip de colier metalic, fixat la celălalt capăt într-un alt cui, în colțul de jos și opus al panoului: se figurează, astfel, de bună seamă, ironic, legătura dintre sexe.

De la această epocă, *obiectul suprarealist* a fost prezentat prin numeroși artiști, pînă în ultimii ani. Vom întîlni, în aceste lucrări, o vastă gamă de opere artistice, în care bizarul se îmbină cu sugestivul și fantezia. Vom cita, astfel: formații vag antropomorfe, cu niveluri dure, albe, amintind carapace de animale marine; o grupare heteroclită de forme (Salvador Dalí, *Obiect cu funcție simbolică*, 1931): în mijloc se află o încălțăminte de femeie, perforată către toc, și susținută pe suporturi ciudate, în lăuntruul căreia se află un pahar cu lapte, alături o formație asemănătoare unui ghimpe vegetal bifurcat, totul repauzînd pe un piedestal, pe care se află un obiect casnic în formă de lingură, zebrat de striații transversale; fixată lateral, se înalță o tijă de lemn, ce susține o sfoară de zidar, ai cărei plumb este suspendat deasupra paharului cu lapte; sfoara are, deasupra plumbului, o fotografie a unei

alte încălțăminte femeiești, imagine multiplicată, de asemeni, alături de suportul inferior al obiectului; *Personajul* lui Joan Miró (1931), oferă o imagine mai coerentă, depărtată de absurd oniric: schematizare prin mijlocirea unui suport de lemn, a unui mascul, prevăzut cu umbrelă, atribut sexual și un ornament floral, de fantezie, prins, am zice, de butonieră; mecanismul simbolic imaginat de Gala Dali (1931) amintește prin arcuri și dispozitive ciudate, aflate înlăuntrul unei cutli deschise și răsturnate, interiorul unei „boîte à surprise“, în timp ce *Obiectul cu funcție simbolică* al lui André Breton prezintă aceeași intricare de ustensile și forme umane, totul deformat pînă la nerecunoaștere și articulat arbitrar într-o viziune, destinată să producă nedumerire și „înstrăinare“.

Tulburătoare, de asemeni, sînt *ființele-obiect*. Una din aceste lucrări, reprodusă în *Minotaure*, ne-a reținut cu deosebire, prin arbitrar și gratuitate: un personaj, în ciorapi și pantaloni albi, cu haină de culoare închisă, descheiată, are în dreptul pieptului o imagine decupată, reprezentînd *l'Angéluș* de Millet, capul fiindu-i înlocuit de o altă imagine de tablou; personajul stă în picioare pe o masă, printre călimări, avînd înmuiate tocure de scris, orientate în direcții simetrice și divergente; pe podea, obiecte eteroclite. Întregul „obiect“ este proiectat pe fundalul unei draperii grele.

Atari „obiecte“, ca și anume peisaje suprarealiste geologice, cu plante tîrîtoare și ferigi uriașe, înconjurînd roci cu aspect calcaros, parcurse de fisuri în zig-zag și perforate de găuri rotunde, ca și, mai ales, o seamă de forme simbolice (adesea cu semnificație sexuală) alături de tilcuri mai generale (cîrji



Stîrvul fermecător (de sus în jos:
TANGUY, MIRÓ, MORISE, RAY).

multiplicate, semnificînd, poate, beteșuguri umane ce se cer susținute — S. Dali — sau ceasuri deformate, indicînd o suspendare a scurgerii timpului), prezintă pentru psiholog o îndoită semnificație: de expresie a unei optici interioare a artistului, prin referire la geneza operei, dar și de test „proiectiv” al personalității contemplatorului, care poate investi aceste forme exterioare cu cele mai variate interpretări.

VIII

Universul artei suprarealiste

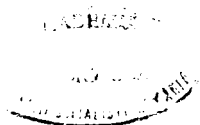
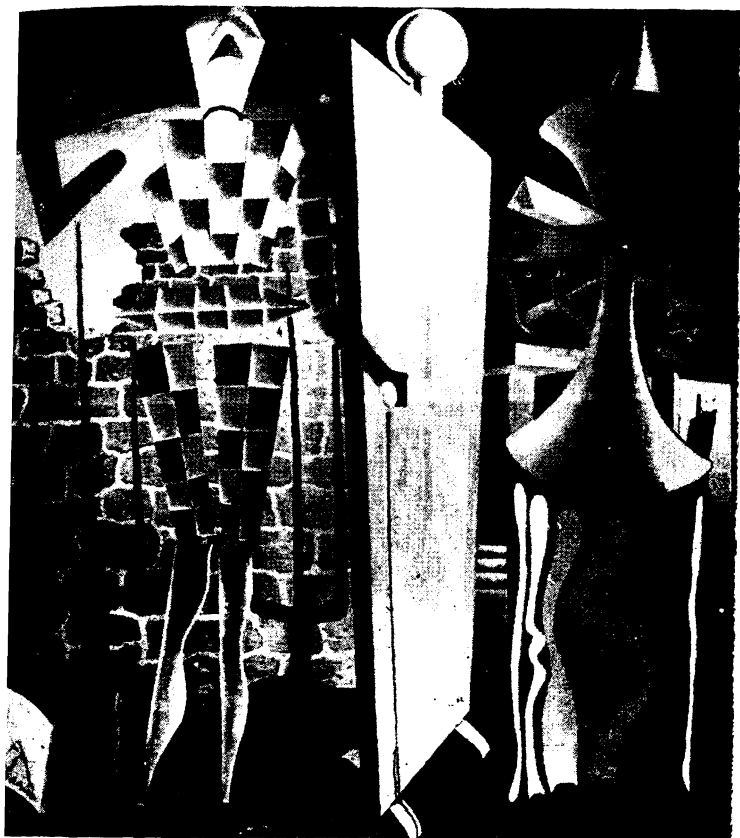
Reprezentarea suprarealistă a universului și omului ajunge, prin aceste procedee de lucru, dincolo de imaginile izolate, concrete și fragmentare ale realității, la o optică particulară, profund deosebită de aceea a intuiției clasice a lumii; se procedează la o răsturnare a perspectivelor spațiale și temporale. Toate experimentele artistice ale ultimelor decenii converg, în adevăr, către o modificare esențială a acestor „forme ale sensibilității” pentru a folosi un limbaj kantian. Se elaborează, în primul rând, în concordanță cu datele relativității einsteiniene o realitate cuadridimensională, spațio-temporală. Geometriile neeuclidiene și viziunea riemanniană interferează, însă, în reminiscentele onirice în care timpul și spațiul își pierd caracterele percepției curente. Arta suprarealistă este, în această privință, o rezultată a două categorii de coordonate: științific-obiective și oniric-subiective. Ultima este directă, intuitivă, și se impune artistului plastic prin experiență personală; prima este rațională, riguroasă elaborare științifică, rezumată sugestiv de Eddington în lucrarea sa, *Time, space, and gravi-*

tation (citat de Marcel Jean): „Un individ este un obiect în patru dimensiuni, avînd o formă alungită; vom spune în limbaj obișnuit că el are o extensiune considerabilă în timp și o extensiune neînsemnată în spațiu“ (o foarte semnificativă aplicare a acestei înțelegeri științifice a lumii, în cinematografie, a oferit cineastul canadian Mac Laren, într-un film reprezentat la începutul anului 1969, la Televiziunea română).

Reprezentarea tetradimensională a realității alcătuiește una din dominantele artei suprarealiste. Matta, Onslow Ford, Victor Brauner au analizat atari viziuni, pe care Dominguez le-a teoretizat, sub denumirea de *suprafețe lithocronice*, care nu sînt în esență decît o formulare sistematică a unor intuiții și realizări artistice precedînd cu decenii aceste considerații (picturile, citate la începutul prezentei lucrări, ale unui Giacomo Balla sau Marcel Duchamp). În suprafețele lithocronice, analizate într-un fragment citat de A. Breton (*Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, ed. 1965, p. 149) se exprimă, în adevăr, o ființă oarecare, un leu de pildă, nu într-un singur moment al existenței sale în spațiu, ci ca o succesiune de forme și suprafețe pe care animalul le-a prezentat, la intervale de timp, înainte sau după momentul ales. Se înfăptuiește în acest mod, prin prelungirea formelor animale, figurate spațial, succesiunea formelor și mișcărilor sale desfășurate în timp, obținîndu-se un fel de *superanimal învăluitoare*, sintetic, trăind în timp.

*

Se definesc astfel progresiv caracterele dominante ale artei suprarealiste, în același timp explorare lucidă și părăsire imaginilor onirice, deschidere că-



34. MAN RAY.
TIMPUL FRUMOS



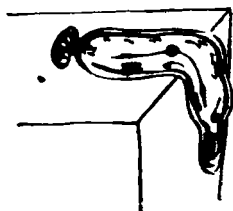
41. MAX ERNST.
EUCLIDE

tre un alt registru al realității: arta dinamică, geometrizantă și sintetică, tetradimensională, îmbrățișând deopotrivă concretul imediat și evadarea visului. Se poate urmări în aceste opere cum visul și imaginația constructivă fac erupție violentă în cadrele fixe ale realului, dislocându-i simetria și structura; coordonatele realului se schimbă; aflăm o viziune fantastică, extravagantă, esențial irațională a lumii. Salvador Dali va deveni teoreticianul și reprezentantul cel mai tipic al realizării acestei viziuni în pictură. Ținta supremă a pictorului devine deci „materializarea imaginilor iraționalizării concrete”. Artă imitativă și academismul fac loc acestei iraționalități concrete, constructive de noi realități. Mijlocul direct de cufundare a ființei în acest regim de realitate este delirul, dar nu un delir incoerent, ci un delir sistematic, organizat, paranoiac. Metoda suprarealistă devine deci „activitate paranoiac-critică: metoda spontană de cunoaștere irațională bazată pe asociația interpretativ-critică a fenomenelor delirante”: (Salvador Dali), iar mai departe: „Activitatea paranoiac-critică este o forță organizatoare și producătoare de hazard obiectiv. Activitatea paranoiac-critică nu mai consideră izolat fenomenele și imaginile suprarealiste, ci dimpotrivă (le consideră) într-un întreg coerent de raporturi sistematice și semnificative. Împotriva atitudinii pasive, dezinteresate, contemplative și estetice a fenomenelor iraționale, (se afirmă, I. B.) atitudinea critică, sistematică, organizatoare, cognoscitivă, a acelorași fenomene, considerate ca evenimente asociative, parțiale și semnificative, în domeniul autentic al experienței noastre imediate și practice ale vieții”. (*La conquête de l'irrationnel*).

Se poate aprecia din aceste fragmente caracterul organizat, constructiv, al universului și picturii suprarealiste, și diferența față de atitudinea dadaistă, principial negatoare, disociativă și neorganizată. Recunoscînd subconștientului capacități creatoare spontane, teoreticienii suprarealiști au postulat de la început caracterul organic și structural al viziunilor lor, deși aceste viziuni, profund deosebite de creațiile conștiente, se prezintă înconjurată de un halo de neliniște și dezrădăcinare pe care nu le pot decît arareori sugera vechile perspective ale picturii clasice.

*

Pictura suprarealistă nu va reprezenta totdeauna o emancipare totală de sub forma și consistența obiectelor cotidiene sau reale. Dar acestea vor prezenta o derivație, un fel de sucire a articulațiilor lor, vor fi situate într-o ambianță nouă, vor fi cufundate în atmosfere lunare, sugerînd de fiecare dată miracolul și irealul. Pictura aceasta va fi populată de obiecte cu „funcțiune simbolică”: măști de ceară, manechine și automate, ființe compozite, fragmente corporale și organice, deformate sau nu, hipertrofii monstruoase și insolite, obiecte de menaj sau construcții fanteziste fără echivalent în real, mecanisme și resorturi, forme animale sau vegetale proiectate pe portative imense, extraterestre; asocieri imposibile, împerecheri absurde, dezagregări ale vechii lumi și reconstrucția unui nou peisaj, astral, condus de alte legi și simetrii, colaje paradoxale, pline de un farmec straniu, gesturi și figuri simbolice. Acest univers de evaziuni și cataclisme reprezintă o aruncare de sondă în regiuni neexplorate; el



SALVADOR DALÍ. Desen.

extrage miracolul și produce uimire, stupefacție și amețeală. E o violentare a tuturor deprinderilor de gândire, o depășire a tuturor obișnuințelor logice, o traducere în concret și o organizare a viziunilor fugitive notate de un Bosch sau de un Goya. Libertatea și deșărmuirea omului sînt totale.

Se poate urmări în viziunea suprarealistă tranziția de la imaginea rotunjită, plastică, răsfrîngere a formei umane sau a lumii exterioare, pînă la creația fantezistă, neverosimilă, a unei realități transmundane. Tranziția este de altminteri progresivă și măsurată de indicele personal al fiecărui artist.

L'Angéluș de Gala sau *Portretul lui Emilio Terry* — lucrări de S. Dalí — alcătuiesc imagini, dacă nu descriptive și realiste, cel puțin avîndu-și un punct de ancorare durabil în formele concrete. Ceea ce dă iradiere și vrajă mai ales primului tablou, e armonia cromatică și atmosfera, impalpabilul atmosferei care țese în jurul modelului, perceptut într-o dedublare, o ambianță neliniștitoare, de timp oprit, de iminențe și așteptări.

Dar evaziunea săvîrșește transmutația lucrurilor, decantînd o nouă realitate, fantezistă, fabuloasă. Formele umane suferă deformări imense, hipertro-

fii dureroase, tragice. Optica lui El Greco, luată ca punct de plecare, își prelungește exagerat liniile pînă la punctul ideal de convergență. Membrele sînt efilate, amputate arbitrar sau susținute de cîrji; proiecțiile organelor în afară justifică aceleași susțineri și corectări; dezveliri de anatomii viscerale sau nudități parțiale învecinează, în asocieri arbitrare, obiecte nedefinite, cu funcțiuni tainice și forme desfășurate în vîrtejuri ce se încrucișează; asocieri disparate și metamorfoze părăsesc forme umane în peisaje extraterestre; rătăcirii de ființe ciudate pe drumeaguri stinghere și deformări de ceasornice, agățate de pomi sau modelate în formă de șa, semifluide, în jurul obiectelor dure, semnifică, desigur, emanciparea acestor ținuturi de sub succesiunea temporală obișnuită și exilarea în intemporal; scene bizare, între ființe deformate săvîrșind gesturi incomprehensibile sau ritualuri enigmatice; simboluri sexuale, obsesii de un senzualism vizibil sau savant transformat; îmbinări de membre umane, obiecte și dezvoltări florale, ustensile învecinînd corpuri geometrice, desene capricioase, umbre; evenimente neverosimile, fapte grotești, siluete de bal mascat. Rînd pe rînd sau laolaltă, burlescul și arbitrarul, rizibilul și mistificarea, saltul în irațional și utilizarea simbolului, detalii de artă imitativă și creații gratuite, scene narative și ambianțe stranii, atitudini corporale posibile și deformări delirante încheagă o viziune halucinatorie a unui univers inedit. Imaginația, scăpată din frîul rațiunii și simțului comun, rătăcește în scene torționare, de perversiuni sadice și absurdități, dînd expresie dorințelor conținute, negației agresive a conveniențelor, pulsiunilor tulburi ale subconștien-

tului. Adeseori expresie a viziunilor *romanului negru* sau a literaturii foiletonești de proastă calitate, aceste imagini pot stîrni scandalizări comod burgheze sau pudice, atunci cînd nu dezvăluiesc prin colaje abile și fanteziste (Max Ernst) evenimente de un senzațional violent și imposibil. Se pun la contribuție viziunile delirante ale artiștilor anteriori (W. Blake), ilustrări de texte prețioase (Aubrey Beardsley, Arthur Rackham), viziuni demonologice, desene libertine, stilizări îndrăznețe, fotografiile sugestive, dezvăluind aspecte puțin cunoscute ale lumii sau ale corpului uman, înfățișări ciudate ale naturii, ale vieții și colțurilor citadine, la care se adaugă „desene automate”, portrete spiritiste, ilustrări ale cărților de magie, cu siluete de incubi și sucubi. Arta primitivă și neagră, măștile, idolii și tatuajul, alcătuiesc, la rîndul lor, motive de inspirație pentru o curiozitate în căutare permanentă de noi perspective.

*

Toate aceste motive de inspirație și realizări, ilustrate de artiștii plastici suprarealiști, ajung la crearea unui nou regim de realitate, a unui nou univers. În această ultimă categorie de opere, nu mai întîlnim ecoul plastic al lumii exterioare, nici ca motiv călăuzitor, nici ca accident parțial sau ca deformare, apărînd în cîmpul viziunii. Ambianța astrală, extraterestră, care învăluie din toate părțile creațiile suprarealiste, păstrînd încă ecouri din lumea concretă, scaldă de data aceasta o realitate complet străină de universul nostru vizual. O bună parte din opera lui Yves Tanguy și cîteva din operele lui Salvador Dali înfățișează o atare realizare în absolut a unei picturi pure, emancipată de forma terestră.

Nu mai rămîne din persistențele amintirii decît titlul tabloului, neaderînd firește la conținut, afară de fericitul titlu al lui Tanguy, rezumînd de altminteri sensul adînc al operei sale: *La certitude du jamais vu*. Și, în adevăr, pe întinderea acestor pînze se succed și se îmbină concrețiuni și unduiri, forme exilate, densități variabile, ramificații și rotunjiri, apariții; sînt jocuri, neasemănătoare nici cristalelor, nici sedimentărilor ajunse la sinuozițiile molatice ale pietrelor prețioase; uneori se pot deosebi scurgeri de lavă, coloane amintind draperii bazaltice; în general, asistăm aci la un limbaj nou, prin mijlocirea unei materii încremenite sau poate în veșnică transformare, printr-un fel de joc obscur de mișcări seismice (Yves Tanguy: *L'armoire de Protée*).

Alteori, ca în cîteva din operele lui Salvador Dali, forma umană este prezentă, inserîndu-se peisajului și dîndu-i vibrație tainică de un tragic dureros (*Le jeu lugubre*), sau de perspectivă neliniștitoare (*Vertige*). Dar mai cu deosebire, se impune în aceste opere sensul copleșitor al acestei atmosfere, aducînd o adiere din alte lumi, o presimțire de spații planetare, de emancipare de timp și deprinderi cotidiene de gîndire. E un salt dincolo de materie, de terestru, de timp.

Caracterul radical al transmutației de valori și perspective ale lumii în viziunea suprarealistă conduce deci la o profundă strămutare a coordonatelor lumii concrete, a realismului direct, transpus în plastica imitativă. Spațiul și timpul capătă în această viziune o cu totul altă valoare decît în universul percepției curente. O coexistență a planurilor, o participare de tărîmuri de realitate unele la altele, care în percepția normală apar fie succesiv, fie depărtate

În spațiu, dau universului suprarealist un caracter sintetic, atemporal, contopind într-o aceeași imagine perspective contrastante de realitate. O imagine în care o barcă, un pom și o femeie se suprapun aproape, pe un țărm părăsit, o alăturare paradoxală de planuri, în care terasa unui turn izolat strivește în depărtare un țărm străjuit de faleze, sau, mai ales, planuri care sînt în același timp suprafețe de apă și plăji, pe care se plimbă ființe sau plutesc bărci, și, de altă parte, adunările de obiecte dispartate, sugerînd o alăturare întîmplătoare a lor printr-o viciere a perspectivei timpului, la care se adaugă imaginea plastică a ceasornicelor unduioase și moi ca o pastă, statornicească tocmai această depășire a coordonatelor spațiale și temporale obișnuite și inserarea într-un univers abstract, pur, imaginar.

Prin această negație violentă a structurii spațiului perceput de experiența familiară și prin evadare în întemporal, suprarealiștii și-au condus revolta pînă la consecințele ei ultime. Dar această revoltă nu a fost exclusiv negatoare; călăuziți de funcțiunile esențial creatoare și sistematizante ale vieții subconștiente, ei au înjghebat, prin joc imaginativ, un nou univers.

IX

Noul suprarealism și arta ultimelor decenii

Depășind în durată perioadele evoluției școlilor artistice premergătoare, fauvistă, cubistă, dadaistă, de pildă, suprarealismul a supraviețuit celui de al doilea război mondial, afirmându-și vitalitatea, deopotrivă prin numeroasele expoziții internaționale de grup (Mexico, 1940; New-York, 1942; Londra, 1945; Paris, 1947; Praga, Santiago de Chile, 1948; Paris, 1959/60; New-York, 1960/61; Milano, 1961, Paris, 1965/66), ca și prin vigoarea expresivă a vechilor reprezentanți ai școlii (Salvador Dali, Max Ernst, Magritte, Masson, Miró, Paalen, Duchamp, Picabia, Man Ray, Arp, V. Brauner) sau prin noutatea viziunilor revelate prin operele noilor afiliați, direcți sau indirecti, la mișcare: Estebar Francès, Gordon Onslow-Ford, Kurt Seligmann, Enrico Baj, Arshile Gorky, Hans Bellmer, Dominguez, Larn, Okamoto, Matta, M. W. Svanberg, Silbermann, Dorothea Tanning, Toyen, Le Maréchal etc. Se menține în fapt, nu numai o formulă artistică, ci și un fel de a fi, o atitudine a gândului, o poziție spirituale, pe care A. Breton o formulase după sfârșitul celui de al doilea război mondial: „A contribui, pe cât cu pu-

tință, la liberarea socială a omului, a lupta fără încetare pentru o dezîncropire totală a moravurilor, a reface înțelegerea umană“.

Impresionează, în această persistență a suprarealismului în lungul deceniilor, voința de reînnoire și de durată, fidelitatea față de datele sale călăuzitoare de ordin teoretic, folosința tehnicilor pur artistice afirmate de înaintași, sau varierea acestora, în noi procedee de lucru, cum este, de pildă, metoda *impresiunilor în relief*, inițiată de Adrian Dax (1955), derivată din „frotajul“ lui Max Ernst, deosebindu-se prin tonalitatea închisă a materiei, acuzând contrastele, sau, pentru a lua un alt exemplu, *cleiul lipit* (1944) a lui J. Heisler, sau, mai ales, tehnica întâlnită la unul din artiștii cei mai reprezentativi ai ultimului deceniu, *dripping-ul* (împroșcarea cu picături de culoare a pânzei, aceasta fiind așezată pe podea, cu ajutorul unei cutii perforate) folosită de Paul Jackson Pollock, în a sa *action-painting*, care este, în esență, o metodă automată, al cărei punct de plecare a fost, de altminteri, revendicat de Max Ernst.

Astfel, spiritul clasificator și analist, năzuind să stabilească în arta secolului nostru perioade bine delimitate, pasibile de a fi definite prin etichete distincte și limite bine statornicite, întâlnește greutatea de compartimentare, într-o mișcare ce se prezintă ca o continuitate de orientare și analogie de atitudine spirituală. Putem afirma, astfel, că, deși oarecum bine diferențiată, arta suprarealistă se topește atît prin origini cît și prin prelungiri, sau chiar prin spirit și procedee tehnice, în întregul manifestărilor artistice ale vieții contemporane. Validitatea observației criticului de artă Herbert Read

se impune cercetătorului, care, depășind fazele succesive ale artei moderne, se străduiește să cuprindă această mișcare în devenirea ei intimă: „suprarealismul nu reprezintă decît un cuvînt, îngăduind să definească una din înfățișările acelu fenomen complex, care este mișcarea (artistică) modernă“.

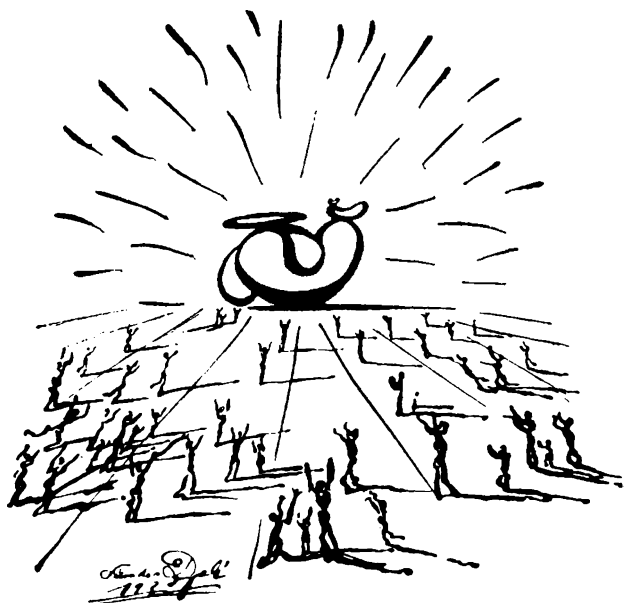
*

Între optica picturii clasice și viziunea artei supra, realiste se adîncește o deosebire de configurație-deopotrivă în privința structurii lumii reprezentate în opere, cît și în procesul intim al elaborării artistice. Punctul de plecare al acestei diferențieri se află în concepția generală tematică și de tehnică artistică a suprarealiștilor, care postulau eficiența exclusivă a automatismului mental în creația artistică, înlăturînd, cel puțin doctrinal, participarea activităților raționale la înfăptuirea operelor. Expri-mînd în esență viața onirică și procesele automate ale subconștientului, suprarealiștii au transpus implicit în opere partea cea mai ireductibil personală a ființei lor. În adevăr, numai viața conștiinței lucide și a rațiunii sau imaginii pe care oamenii o au asupra universului are o structură asemănătoare, aproape uniformă, îngăduind, de altminteri, comunicarea socială. Visul, subconștientul, sînt greu comunicabile, dat fiind caracterul lor inform, indefinit. Aristotel a formulat încă de acum două mii de ani acest adevăr: „În timpul veghei, oamenii au o lume comună; dormind, fiecare om are o lume proprie“.

Se explică, astfel, caracterele proprii, adînc personale, ale operelor artiștilor suprarealiști, fiecare din viziunile acestora reprezentînd un ținut bine delimitat, distinct; se va înțelege diferențierea între

arta clasică, rod al unei aprehensiuni, cu năzuință totală, a lumii, prin mijlocirea deopotrivă a automatismelor subconștiente dar și a facultăților raționale ale conștiinței lucide, unifiante, a lumii, și între arta suprarealistă — rezultat al activității zonei sufletești de adâncime, care nu a fost supusă prelucrării lucide. Se va putea lămuri, în același timp, caracterul ermetic, incomprehensibil, sau greu accesibil al acestei arte, pentru spiritele neprevenite sau nefamiliarizate cu informul și arbitrarul vieții sufletești infraraționale; în sfârșit, sub raport pur artistic, se va putea deduce genetic farmecul, deopotrivă învăluitoare și straniu al operelor suprarealiste neapartenind percepției familiare și tărimului concret al lumii, prin raportare la climatul specific al vieții onirice, căreia îi dă expresie.

Va trebui, fără îndoială, să observăm că suprarealiștii nu au urmat în accepția ei strictă metoda automatismului psihologic, intenția voluntară, gustul, fantezia conștientă, prelucrarea estetică intervenind totdeauna, atît în desăvîșirea „frotajelor“ sau compunerea „colajelor“, ca și în tehnica picturală propriuzisă (disciplina artistică riguroasă a lui Salvador Dali, de pildă, repudiată de altminteri de A. Breton). Transpunerea visului nu era, la rîndu-i, credincioasă, așa cum a încercat, de altminteri, către mijlocul secolului trecut pictorul Grandville, unul dintre premergătorii suprarealiștilor. În primul rînd, visul se desfășoară în succesie, ca un film, în timp ce tabloul nu surprinde decît un simplu episod, o imagine statică; și mai apoi, pentru că visul are în general, o tonalitate uniformă, „en grisaille“, visele colorate fiind relativ rare. Dar tocmai aceste depărtări de ortodoxia tehnicii lor, vor da, în credința noas-



SALVADOR DALÍ. *Visul apariției Emblemei* (desen).

tră, operei supraprealiste bogăție, putere de sugestie, intensitate de iradiere, sortilegiu și semnificație simbolică. Arta plastică mondială și-a reînprospătat prin mulțimea acestor artiști, aparținând mai multor generații, farmecul paletei, ineditul formelor, nou-tatea orizontului vizual, prestigiul.

... Din imensa galerie a acestor opere plastice desprindem câteva imagini:

Profilat imens, pe un cer al cărui albastru apare maculat, într-un colț, de pete negre, zdrențuite, și invadat de nouri alburii, infirmi, un cap, devastat

de suferință, rînjește cinic nesfîrșirii; el se desprinde dintr-o arhitectură enormă, de membre umane deformate, alcătuiind un fel de trapez; latura de sus și din dreapta e alcătuită dintr-o coapsă al cărei picior, îndoit, cu laba redusă la schelet și cu degetele răsfrînte, se sprijină pe un fragment de tors, ce alcătuieste baza figurii geometrice, în timp ce latura din stînga este formată dintr-un braț viguros, ce strînge convulsiv extremitatea coapsei de sus, terminată în formă de sîn feminin, cu sfîrcul imens și congestionat; brațul bifurcat scormonește, cu cealaltă mîină, pămîntul; deasupra se ghicește, minusculă, silueta încovoiată și copleșită a unei ființe umane. În jur, obiecte dispartate, reziduuri, ruine invadînd întinderea accidentată, colorată în roș-cărămiziu: (Salvador Dali: *Presimțirea războiului civil*, 1936, ecou al convulsiilor sociale din Spania). Tabloul redă, în spiritul viziunii lui Goya, peisaje de cataclism și dezastru, amintind imaginea argheziană, de prăbușire:

*Nici o vioară nu mai pricepe ca să sune,
Chiar stelele sfîințite și pure la-nceput
Au putrezit în bolta visărilor străbune
Și zărilor, mîncate de mucegaiuri, put.*

Rictusul satiric se vedește, în alt registru, și la Max Ernst (*Îngerul căminului*) invadînd spațiul și cerul poluat de nori întunecați, prevestitori de furtună, sub forma unei dezlănțuiri furioase și dezordonate ale unui demon avînd cap de animal strălucind în stridența unui galben violent în mijlocul formelor zdrențuite, colorate divers.

Dezlănțuirea mișcării se rezolvă însă, în alt tablou al aceluiași artist, în înaintarea tainică, de vis rău,

a unui personaj, în care deslușim un schelet, învăluit într-un fel de capă și îndreptându-se spre un alt personaj, văzut din spate și drapat în falduri rigide, alături de trunchiuri de arbori invadate de excrescențe nedeslușite, într-un cadru, al cărui roșu distonează cu albastrul turbure al cerului și cu fondul întunecat, al primului plan. (*Copac și două personaje*, 1939).

Fantasticul opresiv, neliniștitor al prevestirii nedeslușite, se nuanțează însă, cu viziunea senină, de inspirație statuară antică, a seducătoarei forme feminine, sprijinită de o rocă, pe un tărîm de mare deschidere spre infinit, avînd în stînga o stîncă tăiată neregulat căptușită în partea de jos de un lambriu geometric; personajul are pe umărul drept o colombă, ce-i mîngîie obrazul (*René Magritte, Magia neagră*, 1933).

Reprezentarea corpului feminin în plasticitatea lui sugestivă, restituită cu naivitate și lirism se întîlnește, de asemeni, în viziunea fantastică, participînd dintr-un regim de realitate transcotidian, a lui Paul Delvaux (*Mîinile*, 1941; *Fuga*, 1936) pentru a ajunge la reprezentare lascivă (W. Freddie, *Surorile mele*, 1938), la încărcare de supraimpresiuni florale sau animale, suscitînd misterul și neprevăzutul (Felix Labisse, *Fata risipitoare*, 1943; Roland Penrose, *Portretul Valentinei*; 1937), la figurarea simbolică sugestivă (S. Brignoni, *Erotic vegetal*, *Obiect*, 1937), sau la *fragmente anatomice* ale unor acțiuni sadice (Hans Bellmer, *Păpușa*), — înfățișări mult diversificate, în cursul Expoziției „Eros” din anul 1959—1960 la Paris.

Arta suprarealistă, se va defini, în fapt, prin marea ei diversitate, dincolo de mulțimea artiștilor care

au reprezentat-o și de varietatea temelor tratate: am folosit, așadar, predominant, în această prezentare, nu examenul spiritului general al curentului, ci o expunere a metodelor de lucru. Vom sublinia însă, în același timp, ca o încoronare și o mărturie a împlinirii acestor metode și a acestui spirit, proliferarea inepuizabilă de imagini și forme eterogene, cărora această artă le-a dat naștere; construcția etajată, de turn al lui Babel modern, unind edificii, ornamentații fanteziste, forme de tehnicitate industrială, cu creșteri vegetale (Le Maréchal: *Dans New-York,...*); profuziunea modelării arhitecturale invadând întinderea pânzei, amintind încercarea și diversitatea templelor precolumbiene (Max Ernst: *Ochiul tăcerii*, 1944); fluiditatea formelor, îmbinate inextricabil, dar figurînd vag un Minotaur (André Masson, *Labirintul*, 1938, simbol tulburător, adevărată deviză a gândirii mitologice suprarealiste, conducînd la vasta simbolică, adesea obscură, totdeauna neliniștitoare și deconcertantă a lui Toyen (*La masa verde*, 1945; *La Castelul La Coste*, 1946; *Adormita*, 1937; *Somnambula*; *Ascunde-te războiule*; *Ora primejdioasă*, 1942); René Magritte (*Terapeutul*, 1937); Jindřich Styrsky (*Bărbatul și femeia*, 1934); Max Ernst (*Cap de om intrigat de zborul unei muște neeuclidiene*, 1947, figurare simbolică a unei obsesii mentale tenace), și mai ales evaziunea lui Yves Tanguy într-un univers elemental, în care se împletesc dramele oceanice cu întâmplările pămîntului, geometricul cu instabilitatea norilor plutind aerian, ecoul credincios al realului, cu halucinația (*Făcea ceea ce voia* 1927; *Furtuna*, 1926; *Cineva sună*, 1927) învecinînd optica lui Joan Miró (*Personaj în noapte*, 1944).

După rătăcirea în extraterestru și intemporal, trăind, totuși, în margine de lume concretă, deși percepută confuz și transfigurată, ajungem, conduși de paleta stranie și evocarea de scene absurde și disparate, într-un tărîm în care formele, ființele și lucrurile evoluează paralel dar fără interferențe, depășind raporturile inteligibile dintre fapte, pînzele Dorothei Tanning: *Eine kleine Nachtmusik*, (1946), *Scenă de interior, întovărașită de bucurie subită* (1951) atît de înrudită, de altminteri, prin semnificație, cu pînza lui Balthus *Strada* (1933). Cum am putea afla un denumitor comun între simplitatea liniară a construcției lui Giacometti: *Palatul la ora patru dimineața* (1932—33) sau sculptura *Obiect invizibil* (1934), acesta din urmă avînd o adiacență cu arta zisă primitivă, și fantezia mitologică a lui Leonor Fini, *Păstoriița de sfîncși*, (1941), simbolul obscur al *Mîinii dureroase*, 1936, a lui Taro Okamoto, *Cascada* lui Arshile Gorky, animalul fabulos, purtînd gîndul departe, înspre o zeităte asiriană, întrevăzută în vis, a Leonorei Carrington (*Cine ești, față albă?*, 1959), monștrii elementari ai lui Enrico Baj, irupînd în mijlocul peisajului idilic helvet (*Ultracorp în Elveția*, 1959; *Acest personaj sosește din spațiile interplanetare*, 1959), viziunile lui Matta, Wifredo Lam, Giorgio de Chirico, Paul Klee, sau, în sfîrșit, pentru a ne opri din această amețitoare călătorie în tărîmul celei de a patra dimensiuni, uimitoarea operă a lui Victor Brauner, — în care descifrăm trăsătura satirică a lui George Grosz, — *Straniul caz al domnului K.* (1934).

În fapt, enumerarea, chiar limitată la cîteva opere picturale ce ni se par reprezentative, ar trebui continuată prin semnalarea de lucrări ilustrînd și alte

activități artistice: arhitectura factorului poștal Cheval, de la Hauterives, mai sus menționată, operă surprinzătoare prin neprevăzut și elan al fanteziei libere, necontrolate, independentă, prin relații de școală estetică, de arta suprarealistă, dar integrându-se prin metodă și orientare; teatrul, prin șarjele ubuești ale lui Alfred Jarry, — ultima operă, ne jucată în timpul vieții autorului, reprezentată în 1917, cu decorurile de Max Ernst; piesa lui Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias* (1917) și prin operele, înșiruindu-se în lungul anilor, datorite lui Jean Cocteau, Pierre-Albert Birot, Antonin Artaud. Vom însuma, de asemenea, alături de suprarealiști, socotiți ca atare, mari artiști aflați în zonele marginale ale curentului și participând la mișcarea vastă a artei sculpturale contemporane: Hans Arp, Henry Moore, Zadkine, David Here... .

În noua generație a pictorilor români, viziunea suprarealistă este ilustrată prin prezențe artistice viguroase stabilind continuitatea cu marii înaintași, ca Victor Brauner ș.a. Participând la curentele moderne prin integrarea — substanțială sau parțială — în spiritul artei suprarealiste și prin adoptarea tehnicilor acesteia, sau mărturisind numai unele interferențe cu suprarealismul, o seamă de creatori — ca Sabin Bălașa, Florin Niculiu, Carolina Iacob, Paula Ribariu, Florin Pucă, Viorica Velescu-Ilie, Horia Bernea, Ioan Gînju ș.a. — reprezintă formule artistice personale, cu o evoluție plină de interes pentru arta noastră contemporană.

X

Examen critic

O judecată cuprinzătoare și cumpănită a mișcării suprarealiste, presupune, deopotrivă, nuanțare și discriminări. Suprrealismul nu este numai o mișcare artistică, ci și expresia unui stil general de viață; separarea între curentul de artă pe care îl reprezintă și mișcarea artistică a contemporaneității nu pare a fi operabilă, decât cu multă dificultate. Îmbinarea dintre autenticitate și convențional, între drama interioară și infantilismele atitudinilor, — conducând adesea la provocare și efect de senzație și teatralism la unii dintre reprezentanții curentului, — va trebui, de asemeni, să facă subiectul unei separări de poziții.

Exagerarea, ostentația, naivitatea gustului spectacular au definit, în adevăr, toate „școlile“ artistice revoluționare ale ultimelor două secole, începînd cu romantismul. Nu ne vom opri, astfel, asupra fanteziei unui mare artist ca Max Ernst, care, la Expoziția sa din Köln, își introducea și reconducea la ieșire, pe vizitatori, printr-o vespasiană, nici la gluma nevinovată a lui Picabia, de a expune o pictură reprezentînd o simplă ramă de tablou, goală,

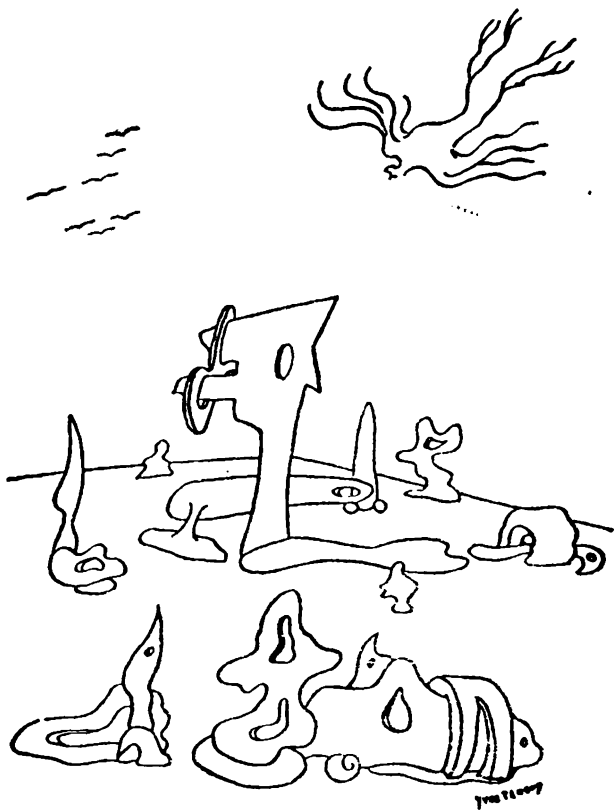
legată cu sfori, și de care urma să fie menținută în lanț o maimuță vie — căreia însă, Breton și artistul, neputînd-o închiria de la un negustor de pe cheiuri — au fost nevoiți să-i substituie un animal de pîslă — și nici — pentru a ne limita — automobilul dărăpănat, șiroind în ploaie artificială, a lui Dali, de la intrarea Expoziției suprarealiste, din Paris, în 1938. Intră, în aceste gesturi, ostentație și intenție de impunere a unei formule estetice prin mijloace străine artei. Bravada ajunge adesea la impostură.

În aprecierea semnificației artei suprarealiste nu va intra, fără îndoială, nici spiritul intolerant, de ortodoxie doctrinală, prescrierile și proscrierile, certurile, violențele de limbaj, excomunicările și, uneori, reprimirile în mișcare, decretate de pontificatul deținut în lungul anilor de André Breton: zgura de atelier, interesînd anecdotică biografică, nu va reține pe critic.

Mai pertinente sînt întîmpinările de ordin artistic, în care intervin, însă, preferințe subiective, deschiderea spirituală a iubitorului de artă la noul stil. Relativitatea gustului artistic fiind admisă, se va putea, totuși, reține exagerarea ostentativă, dorința de uimire și violentare a conformismului, a drumului bătut, uneori farsa nevinovată și, fără îndoială, lipsa de interes artistic a unora din aceste opere. Printre acestea din urmă socotim — este o apreciere personală, căreia îi revendicăm responsabilitatea — cîteva din lucrările lui Hans Arp, pe care le socotim neînsemnate și futele, mai ales lucrările în lemn decupat (*Planșă cu ouă*, 1922 sau 1925; *Femeie* 1916); nalvitățile unui mare artist ca René Magritte (*Cartea de vise*, 1930); sau *Execuția testamentului mar-*

chizului de Sade (1949--1950) a lui Jean Benoit. Mărturisim, de asemeni, bănuiala îndelung întreținută cândva, asupra „montării“ laborioase și savante a unei mistificări, reprezentată prin complexa *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (în traducere literală: Mireasa despuiată de celibatarii săi, chiar) a lui Marcel Duchamp, socotită ca un cap de operă a artei suprarealiste, și amplu comentată, în acest sens, de mai mulți adepți ai școlii. Raportarea operelor înfăptuite la tehnicile folosite va prilejui o separare între procedeele fecunde, putînd conduce, prin „exploatarea hazardului“, la tărîmuri necunoscute sau chiar nebănuite ale lumii, și între metodele de elaborare lipsite de interes. Mijlocul de inspirație artistică „stîrvul fermecător“ este, în convingerea noastră, pueril, simplu joc de societate. În schimb, atitudinea mentală de părăsire jocului gratuit al imaginilor onirice sau fanteziei creatoare, ne apare ca deschizînd drumul unui nou continent în elaborarea artistică, reprezentînd contribuția esențială a suprarealismului în evoluția artei moderne.

Se descoperă, prin această liberare spirituală a suprarealiștilor, în concordanță, de altminteri, cu întreaga artă contemporană, un nou orizont de imagini, asociindu-se și îmbogățindu-se valorile esteticii tradiționale. Arta clasică, menținută, în general, pe planul realității imediate, pe care o transfigurează prin mit, simbol, elan spre transcendență, își multiplică planurile, printr-o suprapunere de lumi imaginare și prin intuirea a ceea ce am putea numi *suprarealitate*. Punînd, teoretic și artistic, problema esenței realității și a restituirii artistice a acesteia, suprarealismul reprezintă, prin inserarea



YVES TANGUY. Desen.

lui în întregul școlilor artistice a secolului, o dată istorică și o schimbare de orientare în evoluția artei. Prin izvoarele sufletești de la care se reclamă —

onirismul, automatismul psihic, fantezia gratuită — prin tehnica sa artistică revoluționară, prin interferența sa cu întregul de valori culturale al epocii actuale, de ordin științific, filozofic, social și tehnic, pe care le-am menționat, suprarealismul exprimă una din direcțiile mutației prezentată de civilizația contemporană.

Suprarealismul a pregătit și exprimat o nouă structură vizuală, caracteristică omului modern, familiarizat cu viziunea cinematografică și fotografică a vietăților oceanice sau a peisajelor microscopice și telescopice ale lumii; a transpus în artă dinamismul vieții contemporane, simultaneizarea imaginilor preluate de la cubiști și a noii structuri spațio-temporale a lumii, afirmată de știința veacului; a exprimat, în opere artistice de o tulburătoare noutate a viziunii, spiritul revoluționar al timpului, conducând la un nou stil, manifestat pe toate planurile vieții; a poetizat materia și cotidianul; a vădit, prin culoare și formă, lirismul sufletului modern, zbuciumat de crize de conștiință și spaime, dar reînviat prin nevoia de luare în posesie imediată și totală a vieții plene.

Psihologia suprarealistă, complexă, frământată, nedestoinică de a-și desluși propriile contradicții și îndoieli, este un rod al epocii vînzolite de la sfîrșitul primului război mondial, care și-a perpetuat efervescența pînă în timpul nostru. Acest spirit complex, nostalgic după simplitate, dar iubitor de artificiu, ermetism și prelucrare savantă, a elaborat, alături de mărturii legate de momentul istoric trecător, opere de valoare perenă, sensibilizînd simboluri de cutremurătoare semnificație, ca, de

pildă, mitul labirintului, reprezentînd o permanență a civilizației umane.¹

Năzuința unei școli artistice de a cuprinde întregul fenomenelor culturale ale unei epoci și de a elabora, în acest mod, o înțelegere particulară a întregii perioade istorice respective, definind în același timp o nouă concepție asupra personalității, o nouă imagine asupra lumii și un nou mod de comportare al omului este de bună seamă legitimă; romantismul, cu deosebire, a însemnat o atare extensiune de la estetic la etic și social. Suprarealismul, cu rădăcini spirituale evidente în romantism, năzuia către o cuprindere asemănătoare. Înțelegerea sa antropologică și încercarea de a transpune pe plan social noua viziune, deși au fost un ecou al ritmului social și al structurii culturale a vremii, sînt însă fragmentare și minate de contradicții interioare.

Este un merit incontestat al mișcării suprarealiste de a fi pus în valoare zona de adîncime a sufletului uman, domeniul oniric, automatismul psihic și semnificația fanteziei creatoare: reducerea ființei umane la această zonă primitivă, elementară, a vieții sufletești, este, totuși, inacceptabilă. Omul presupune deopotrivă vis și disciplină a veghei, automatism și rațiune. Suprimarea diferențiatului, a lucidității, a logicii, și exaltarea informului și fondului arhaic al psihismului, reprezintă o concepție trunchiată a personalității.

¹ Asupra simbolului labirintului, a se vedea lucrarea, bogată în izvoare istorice, a lui Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Rowohlt, Hamburg, 1957, cu deosebire pp. 101—104.

O atare înțelegere a persoanei umane avea să conducă, de altminteri, la contradicții de ordin practic ale suprarealiștilor, deopotrivă pe plan artistic și pe plan social.

În elaborarea poemului, și a operei de artă în general, automatismul pur, dincolo de orice preocupare estetică și etică, s-a transpus prin mărturii cu interes strict psihologic, de transcriere sau expresie a subconștientului; este partea caducă, sub raport estetic, a experienței suprarealiste, simplă găgăveală incoerentă. O operă presupune o organizare, o prelucrare conștientă a fondului elementar irațional, o disciplină a gustului și rațiunii, o intervenție a zonei diferențiate a personalității artistice. Această prelucrare a informului și această sistematizare alcătuiește o metodă de elaborare artistică generală. Ea a definit, prin urmare, și pe artiștii suprarealiști, în măsura în care aceștia s-au depărtat de litera doctrinei. În adevăr, partea viabilă a artei suprarealiste reprezintă tocmai organizarea, prin activitate conștientă, a automatismelor elementare și „hazardului obiectiv”. „Frotajele” sau „colajele”, de pildă, nu reprezentau o transpunere directă a metodelor, ci o modificare, o integrare a datelor elementare într-un tot. Depășirea automatismului și întâmplării, prin activitatea conștiinței, alcătuiește, pentru arta suprarealistă, o necesitate care exprimă și o depărtare de la spiritul doctrinei. Metoda paranoiac-critică a lui Salvador Dali avea, de altminteri, să reprezinte una din numeroasele contradicții dintre doctrina și activitatea artistică suprarealistă. „Activitatea paranoiac-critică, va scrie Dali, în lucrarea sa *La conquête de l'irrationnel* nu mai consideră izolat fenomenele și imaginile suprarealiste,



1921

12. **VICTOR BRAUNER.**
EXPERIENȚĂ NEFERICITĂ



49. MAX ERNST.
ÎNGERUL CĂMINULUI

ci, dimpotrivă, într-un întreg coerent, de raporturi sistematice și semnificative". O atare organizare sistematică a fenomenelor iraționale nu este, însă, în realitate, decît rodul activității conștiente — fie aceasta „paranoiacă”. S-ar putea raporta la aceste contradicții și imprecizuni de termeni între „automatism”, „conștient” și „irațional”, ca și acestei depărtări de la spiritul doctrinei suprarealiste a activității artistice — în afara discriminărilor de ordin personal — excomunicările înregistrate în lungul anilor din școala suprarealistă.

Mărturii directe ale acestei contradicții interioare, anulînd *ipso facto* rigoarea formulărilor teoretice suprarealiste, se află în însăși confesiunile personale ale artiștilor, care și-au scrutat psihologic procesele intime ale elaborării artei lor. Folosind indicațiile prezentate de James Johnson Sweeney, asupra modului de lucru al lui Joan Miró, René Passeron observă (*op. cit.*, p. 218—219): «(Joan Miró) își ia ca punct de plecare emoția în fața materiei picturale și începe să lucreze la mare tensiune. Este momentul spontaneității. Mai târziu, „cînd focul începutului se domolește”, își părăsește pînza, uneori pentru cîteva luni. Apoi, deodată, o „pune din nou în lucru și o lucrează ca un meșteșugar». Sfîrșește deci lucrarea, cu disciplină. Pictorii care lucrează astfel, constată Passeron, sînt numeroși. Dogma suprarealistă a pasivității plastice a pictorului nu putea fi adoptată decît în mod metaforic, ca un fel de a vorbi, de către artiști tot atît de autentic „pictori”, cum sînt Miró, Masson, Picasso.

O altă contradicție, tot atît de gravă, va defini tendința de organizare a suprarealismului într-un stil general de viață al epocii, cu răsfrîngeri asupra vieții

sociale. Adoptînd concepția rimboudiană a transformării vieții sociale prin activitate artistică, principiu comun, de altminteri, cu mai multe școli poetice și artistice contemporane, suprarealismul își vădește încă odată inadecvarea structurală, prin însăși datele fundamentale ale doctrinei sale. Impasul, contradicția, sînt de neînlăturat: cum se poate transforma viața socială, în afara oricărei „preocupări estetice sau morale”? O transformare a lumii nu poate fi decît rezultatul activității sociale și culturale a omului, care integrează într-o personalitate armonioasă funcțiunile primitive, subconștiente ale vieții sufletești, sub controlul exercitat prin rațiune, control pe care primul *Manifest al suprarealismului* îl respinge, însă, cu hotărîre.

*

În aprecierea operelor de artă de factură revoluționară, acceptarea naivă, necălăuzită de simț estetic, simpla adeziune superficială datorită snobismului, ca și negarea sistematică a tot ceea ce este nou, sînt deopotrivă de reprobabile.

Între cele două poziții, omul de cultură afirmă luciditatea spiritului critic și judecata discriminativă, călăuzită de simț artistic, de stabilirea de filiații istorice ale curentelor și procedeele tehnice și de integrarea operelor în contextul cultural, artistic și social al contemporaneității.

Călăuzită de aceste criterii, prezentarea noastră va ușura, credem, o apreciere a artei suprarealiste, care își află un loc în contextul artistic al secolului, de care nu poate fi disociată. Acest curent reprezintă, în adevăr, o verigă dintr-o largă evoluție, conducînd, în același timp, această devenire, pînă la formele de

expresie ale vieții artistice actuale. Împletirea dintre varietatea curentelor artistice ale epocii și suprealism, este, de altminteri, cu atât mai strînsă, cu cît o bună parte dintre artiștii proeminenți ai veacului nostru, cu deosebire Picasso, Brâncuși, Paul Klee, Henry Moore, Chagall, au avut fie perioade de afiliere directă, fie afinități puternice față de suprealism.

În acest mod, prin îndemn la spirit critic și separare între operele de interes estetic și false valori, ca și prin înserarea mișcării suprealiste în întregul cultural și social al epocii, lucrarea de față poate fi considerată și ca o succintă contribuție la cunoașterea și înțelegerea unui curent esențial al artei timpului nostru.

Bibliografie sumară

- ARAGON. *La peinture au défi*. José Corti, Paris. 1930.
- ION BIBERI. *Visul și structurile subconștientului*. Editura științifică, București. 1970.
- ANDRÉ BRETON. *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, Paris. 1965
- ANDRÉ BRETON. *Manifeste surréaliste*. Editions Kra, Paris. 1924.
- ANDRÉ BRETON. *Second manifeste du surréalisme*. Kra, Paris. 1930.
- Cahiers G. L. M. Septième Cahier*. Mars 1938.
- Crapouillot*. N. 6, 1959.
- SALVADOR DALÍ. *La conquête de l'irrationnel*. Editions surréalistes, Paris. 1935.
- Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Galeries Beaux-Arts, Paris. 1938.
- YVES DUPLESSIS. *Le surréalisme*. P. U. F. Paris., 1967.
- GUSTAVE RENÉ HOCKE. 1, *Die Welt als Labyrinth*; 2, *Manierismus in der Literatur*. Rowohlt, Hamburg. 1957, 1959.
- MARCEL JEAN. *Histoire de la peinture surréaliste*. Ed. du Seuil, Paris. 1959.
- Minotaure*. 1933—1939.
- M. NADEAU. *Histoire du surréalisme*. Ed. du Seuil, Paris. 1964.
- GEORGE MATORÉ. *L'espace humain*. La Colombe, Paris. 1962.
- RENÉ PASSERON. *Histoire de la peinture surréaliste*. Librairie Générale Française, Paris. 1968.

JOSÉ PIERRE. *Le surréalisme*, Editions Rencontres, Lausanne-Paris, 1966.

JOSÉ PIERRE. *Le futurisme et le dadaïsme*. Editions Rencontres, Lausanne-Paris, 1966.

MICHEL RAGON. *Naissance d'un art nouveau*. Albin Michel, Paris, 1963.

FRANK FOPPER. *Naissance de l'art cinétique*. Gauthiers-Villars, Paris, 1967.

La révolution surréaliste, 1924—1929.

PATRICK WALDBERG. *Le surréalisme*. Editions d'art Albert Skira, Genève, 1962.



Lista reproducerilor

Pe copertă:

MAX ERNST. *Ispitirea Sf. Anton (fragment), 1945.* Lehmbruck-Museum, Duisburg. Foto PREISS & Co. Albaching.

În text:

MAX ERNST. *Colaj, 1922 (pag. 9)*

ANDRÉ MASSON. *Desen, tuș, 1927 (pag. 15)*

WOLFGANG PAALEN. *Varietățile ploii (pag. 18)*

VICTOR BRAUNER. *Desen, 1930 (pag. 24)*

WOLFGANG PAALEN. *Vis cu sloiuri de gheață (pag. 32)*

KURT SELIGMANN. *Vis în noaptea de 20 ianuarie 1937 (pag. 43)*

MAN RAY. *Visul, 1938 (pag. 57)*

Stîrvul fermecător (de sus în jos: TANGUY, MIRÓ, MORISE, RAY) (pag. 70)

SALVADOR DALI. *Desen (pag. 75)*

SALVADOR DALI. *Visul apariției Emblemei, desen (pag. 84)*

YVES TANGUY. *Desen (pag. 93)*

În afara textului:

1. **GIORGIO DE CHIRICO.** *Prezicătorul, 1915.* New York, colecție particulară.

2. GIORGIO DE CHIRICO. *Melancolia și misterul unei străzi*, 1914, colecție particulară.
3. FRANCIS PICABIA. *Paradă amoroasă*, 1917.
4. RENÉ MAGRITTE. *Copertă la revista „Minotaure”, nr. 10, 1937.*
5. MARC CHAGALL. *Timpul este un fluviu fără țărături*, 1930–1939. New York, Museum of Modern Art.
6. MARC CHAGALL. *Aniversarea*, 1915. New York, Museum of Modern Art
7. VALENTINE HUGO. *Constelație*, 1953 (reprezentind pe Paul Eluard, André Breton, Tristan Tzara, Benjamin Péret, René Crevel, René Char).
8. MAX ERNST. *Orașul*, 1936. Zürich, colecție particulară.
9. SALVADOR DALI. *Girafa în flăcări*, 1935. Basel, Kunstmuseum.
10. GIORGIO DE CHIRICO. *Muzele neliniștitoare*, 1916.
11. RENÉ MAGRITTE. *Peisaj*.
12. SALVADOR DALI. *Vestigii atavice după ploaie*, 1934. Paris, Galerie André-François Petit.
13. VICTOR BRAUNER. *Compoziție (Balaurul)*. București, Muzeul de artă al R. S. R. (Foto C. P. C. S.).
14. VICTOR BRAUNER. *Pasivitate*, 1933. București, Muzeul de artă al R. S. R. (Foto C. P. C. S.).
15. RENÉ MAGRITTE. *Drepturile omului*.
16. MARCEL DUCHAMP. *Nud coborînd o scară*, 1912. Philadelphia Museum of Art.
17. PICASSO. *Marină*, 1937. Meric Gallery.
18. ENRICO BAJ. *Monstru în Elveția*.
19. DINO BUZZATI. *Sfîrșit de lume*. Colecție particulară.
20. SALVADOR DALI. *Jocul lugubru*, 1929. Paris, colecție particulară.
21. SALVADOR DALI. *Presimțirea războiului civil*, 1936.
22. SALVADOR DALI. *Ispitirea Sf. Anton*, 1944. Colecție particulară.
23. ANDRÉ MASSON. *Distrație de seară*, 1943.
24. WIFREDO LAM. *Musafirii*. Colecție particulară.
25. EDWARD JOHN BURRA. *Balul spînzuraților*, 1937. New

- York, Museum of Modern Art.
26. PAUL DELVAUX. *Strada*.
 27. TOYEN (MARIA GERMINOVA). *Adormita*, 1937.
 28. LEONOR FINI. *Memoria geologică. Colecție particulară*.
 29. MAX ERNST. *Fatagaga: Deasupra norilor pășește miezul-noptii*, 1921.
 30. MAX ERNST. *Venus văzut de pe pământ*, 1962.
 31. RENÉ MAGRITTE. *Terapeutul*, 1937.
 32. MAX ERNST. *La fiecare răscoală singeroasă ea înflorește plină de grație și adevăr*, 1929. *Colaj*. Paris.
 33. JOAN MIRÓ. *Cartoful*, 1928. *Galerie Maeght*.
 34. MAN RAY. *Timpul frumos*, 1939.
 35. ALBERTO GIACOMETTI. *Palatul la ora 4 dimineața (sculptură) 1932—1933*. New York, Museum of Modern Art.
 36. YVES TANGUY. *Făcea ceea ce voia*, 1927. *Colecția André Breton*.
 37. YVES TANGUY. *Înmulțirea arcurilor*, 1954. New York, Museum of Modern Art.
 38. RICHARD OELZE. *Așteptare*, 1936. New York, Museum of Modern Art.
 39. MAXIME VAN DE WOESTIJNE. *Autoportret*. *Colecție particulară*
 40. RENÉ MAGRITTE. *Magie neagră*, Bruxelles, *colecție particulară*.
 41. MAX ERNST, *Euclide*, 1945. Houston (Texas), *colecție particulară*.
 42. VICTOR BRAUNER. *Experiență nefericită*, 1951. *Colecție particulară*.
 43. RENÉ MAGRITTE. *Recunoașterea infinită*, 1953.
 44. FELIX LABISSE. *Fata risipitoare*, 1943. *Colecție particulară*.
 45. ROBERT VICKREY. *Labirintul*, 1951. Whitney Museum of American Art.
 46. FABRIZIO CLERICI. *Somnul roman*, 1953. *Colecție particulară*.
 47. BALTHUS (Balthasar Klossowsky). *Strada*, 1933. New York, *colecție particulară*.
 48. LEONORA CARRINGTON. *Animal fabulos*.
 49. MAX ERNST. *Îngerul căminului*. *Colecție particulară*.

Cuprins

I. Situație în timp	5
II. Obârșii artistice și social-culturale	7
III. Filiație istorică	21
IV. Viziunea suprealistă a lumii	29
V. Procesul de elaborare al artei suprealiste	37
VI. Procedee tehnice	51
VII. „Obiectele suprealiste“	66
VIII. Universul artei suprealiste	71
IX. Noul suprealism și arta ultimelor decenii	80
X. Examen critic	90
<i>Bibliografie sumară</i>	100
<i>Lista reproducerilor</i>	102