

DAN GRIGORESCU

DICTIONARUL AVANGARDELOR

Ediția a II-a
revăzută și adăugită



Editura Enciclopedică
București, 2005

Cuvânt înainte

Dicționarele și encyclopediile literare și de artă insistă asupra faptului că istoria cuvântului *avanguardă* e mult mai veche decât ar lăsa să se bănuiască sensul pe care l-a căpătat mai ales în secolul al XX-lea. Pentru cei de la sfârșitul acestui secol, el însemna, înainte de toate, „detașamentul aflat în fața frontului, umblând pe drumuri necunoscute până atunci, drumuri pe care le vor străbate mai apoi cei ce vin în urma lui”¹. Și aproape nici unul dintre comentatori nu uită că acest cuvânt își are originea în vocabularul militar, preluând de acolo sensul de „trupă de soc”, de „combativitate”, de „atac declansat înainte ca restul oștirii să înceapă lupta”. El sugerează, evident, caracterul diferit al misiunii pe care și-a asumat-o *avangarda* și aşa apărea, ni se aduce aminte, încă din secolul al XV-lea în faimoasa *Morte d'Arthur* a lui Mallory, fără îndoială cea mai citită carte la sfârșitul Evului Mediu european. Nu știu dacă și-a propus cineva ingrata sarcină de a urmări evoluția acestui termen în operele de critică scrise de-a lungul secolelor și de a identifica momentul în care el trece în paginile de comentarii ale fenomenului artistic. S-ar părea că această cucerire a teritoriului artelor de către un cuvânt venit din cu totul alte ținuturi ale lexicului nu s-a produs în textul unui istoric al artelor, ci în acela al unui gânditor politic: Henri de Saint-Simon, cel pe care istoricii ideilor îl consideră „fondatorul socialismului francez”; el era convins, cum se știe, că științele și tehnica pot rezolva problemele cele mai grave ale umanității și că „artistii pot să-i conducă pe ceilalți oameni pe drumul spre o societate mai dreaptă”. În ale sale *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* din 1825, artistul îi spune omului de știință: „noi, artistii, suntem cei care vom fi avangarda voastră”, înțelegându-se prin aceasta, ni se explică, „profetii viitorului”.

Foarte semnificativă e coincidența că, în același an, cuvântul capătă un sens asemănător în textul unul alt gânditor francez, preocupat, ca și Saint-Simon,

¹ Richard Kostelanetz, *A Dictionary of the Avant-Gardes*, 2nd edition, New York, Schirmer Books, 2000, p. XIX.

de viitorul omenirii: O. Rodriguez. Într-o carte cu un titlu grăitor, *L'artiste, le savant et l'industriel* (prin urmare, aceeași categorii în care și ilustrul său contemporan vedea temeiurile progresului, ale clădirii unei lumi prielnice vietii omului), el vorbea despre „artiști, cei care se află în avangarda societății de astăzi, aşa cum s-au aflat și în timpurile mai vechi”². Ceea ce dovedește că ideea plutea în aer, că Saint-Simon și obscurul Rodriguez reflectau o viziune ce caracteriza întreaga epocă; ea atribuia artei un rol mesianic, ceea ce se va desena tot mai clar în scrierile deceniilor următoare: în 1845, de pildă, D. Laverdant avea să publice o carte al cărei titlu e elocvent în această privință – *De la mission de l'art et du rôle des artistes*. Era vremea când literatura franceză era dominată de silueta masivă a lui Balzac, cel care voia să fie un concurent al stării civile. Când Courbet picta *Spărgătorii de piatră și Înmormântarea la Ornans*, mărturii ale aceleiași aspirații de a face din artă o oglindă a epocii. (Dar poate că autorul „alegoriei reale”, cum își numea el un celebru tablou, e el însuși unul dintre primii avangardiști: gestul de a-și construi propriul pavilion unde să-și expună picturile respinse de juriul Salonului Oficial echivalează, s-ar spune, cu constituirea celui dintâi „spațiu alternativ” din istoria artei europene).

De-a lungul secolului al XIX-lea, cuvântul *avangardă* a continuat să fie asociat cu ideile politice radicale; dar, o dată cu începutul secolului al XX-lea, el a căpătat o conotație neutră, numind, de data aceasta, inovațiile în câmpul cultural, indiferent de orientarea politică a autorilor lor. Primele consemnări în dicționare ilustrează acest înțeles; de pildă: „*Avanguardist* – pionier sau inovator în orice fel de artă într-o anume perioadă” (*Oxford English Dictionary* din 1910). Mulți comentatori ai artelor din secolul al XX-lea au dat, totuși, cuvântului un sens mai complex. În faimoasa lui carte din 1912, *Despre spiritual în artă*, Kandinsky lansa imaginea unui triunghi în vârful căruia se află artistul, conducând omenirea spre orizontul celei mai înalte spiritualități. Mult mai târziu, unul dintre cei mai consecvenți partizani ai ideilor moderniste, Clement Greenberg, vedea în arta avangardelor o tendință – în mod cu totul necesar elitistă –, în efortul ei de a se distanța de cultura populară, pe când alții critici (Herbert Read, de exemplu) au susținut că termenul ar trebui să fie aplicat nu numai operelor de artă care le contestă pe cele ale creației artistice tradiționale, ci și formelor instituționale care le susțin și le promovează.

În 1967, istoricii americanii de artă Barbara Rose și Irving Sandler au publicat în revista *Art in America* rezultatele unei ample anchete întreprinse printre artiștii newyorkezi, cărora li se pusea întrebarea „Există astăzi vreo

² Vezi *Avangarda-Geschichte und Krise einer Idee*, herausgegeben von der Bayer. Akademie der Schönen Künste, München, 1966, p. XX.

avangardă?“: cei mai mulți dintre cei chestionați au răspuns, foarte convinși, „Nu!“. Opt ani mai târziu, un alt istoric al artei, H. W. Janson, publica un eseu cu același subiect – „The Myth of the Avant-Garde“, în *Art Studies for an Editor: 25 Essays in Memory of Milton S. Fox* (1975). Analizând cele mai recente scrimeri consacrate „mortii avangardei“, Janson conchidea: „avangarda impune, ca pe o condiție a existenței ei, o ambianță socială îndeajuns de bine fixată în propriile tradiții, apărătă de un gust public îndeajuns de stabil și de larg răspândit care să poată fi contrazis și ofensat de scrimerile și operele de artă care abandonează canoanele și standardele recunoscute ale valorii, în căutarea unor noi forme și sensuri. Din era romantică până în anii '50 ai acestui secol, inovațiile s-au produs întotdeauna într-un astfel de ambient social (...). Prin contrast, înainte de 1800, nu se poate vorbi de nici un fel de sentiment al alienării printre artiști, pentru că publicul se dovedea mult mai înțelegător (...). Respingerea de către oficialitate, care a început să facă parte din destinul artistului din primele decenii ale secolului al XIX-lea, le-a adus artiștilor, e drept, multe suferințe dar, în același timp, le-a dat o libertate aproape totală față de preceptele oficiale și de instituțiile care le promovau; altele au devenit condițiile de care depindea artistul de avangardă și în funcție de care se articula atitudinea sa față de propria operă. Ce a produs, atunci, spargerea acestui canon? Fără îndoială, acceptarea de către public a pictorilor din Școala de la New York, în anii 1955–1960 (...). Brusc, în chip surprinzător, operele acestor artiști au început să fie cumpărate de muzee și de colecționari, o atitudine entuziastă, la fel de lipsită de echivoc pe cât fusese de categoric înainte refuzul. Schimbarea, neașteptată au devenit o valoare în sine“³.

Fenomenul e descris exact de Janson. Numai că el nu s-a produs prima dată în jurul expresionismului abstract al pictorilor newyorkezi. Crearea celor dintâi mari muzee de artă modernă la New York, apoi la Paris a semnalat cu mulți ani mai devreme deschiderea instituțiilor artistice spre arta contemporană, iar unele galerii de artă și, mai ales, unii colecționari și-au dovedit prețuirea față de operele avangardei încă și mai înainte. E drept că împotrivirea față de inovațiile ce aveau să modifice canonul literar au dispărut mai lent și procesul intentat împotriva lui *Ulise*, romanul lui Joyce, în Statele Unite e numai unul din numeroasele exemple ce pot fi evocate.

Janson se întreba, la sfârșitul eseului său din 1975, dacă a existat cândva cu adevărat ceea ce s-ar putea numi *avangardă*⁴. Și ajungea la o concluzie pe care cu greu ar putea-o contrazice cineva: „Nu pare să fi existat vreodată o *avangardă*, ci au fost întotdeauna *mai multe*, care au izbit din toate direcțiile în zidurile fortăreței tradiției artistice“. Prin urmare, termenul *avangardă* poate

³ H. W. Janson, *op. cit.*, p. 38.

⁴ *Idem*, p. 45.

fi pronunțat numai în legătură cu „investigația, explorarea, experimentarea unor subiecte, idei, forme de expresie potrivnice punctelor de vedere adoptate de majoritate”⁵.

Mai recent, în *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (1994), Bruce Altshuler avansa ideea că, „înțeleasă ca parte a istoriei modernismului, avangarda pare să fi dispărut o dată cu ivirea schimbărilor culturale, sociale, economice care au primit numele de *postmodernism*. Judecând lucrurile din perspectiva practicii verbale, tinerii artiști de astăzi nici măcar nu mai pronunță cuvântul *avangardă*, pentru că îl socotesc echivalent cu asemenea noțiuni cum ar fi «originalitate completă» și «încredere în progresul artistic»”⁶. Unor astfel de obiecții teoretice li se răspunde adesea, pe un ton la fel de ferm că, „dacă avangarda înseamnă, înainte de toate, forță de a soca, de a indigna, de a dezgusta publicul și, odată cu el, și pe unii critici, atunci se poate demonstra că ea încă mai există și, mai mult decât atâta, că termenul are încă o circulație largă”⁷. Decernarea anuală a Premiului Turner, de exemplu, stârnește mereu aceleasi comentarii nefavorabile, uneori indignante, din partea presei de aproape toate orientările: în 1997, „The Sunday Times” din Londra publica un articol despre „artiștii șocului” în care discuta opere și manifestări recente „din lumea avangardei, a «artei șocului» care le-au provocat un atac de apoplexie tuturor oamenilor echilibrați”⁸. Articolul din săptămânalul londonez se referea la *Vacile picante ale englezului* Damien Hirst, cărora li se decernase premiul în 1995; radiografiile palestiniencei Mona Hatoum, (care își explorase interiorul trupului cu un miniatural aparat Röntgen) și candidase cu ele, fără succes, la premiul din acel an; ciclul de 12 sculpturi, *Piss Flowers* (1994), realizate în bronz de Helen Chadwick (moartă în 1996, la 44 de ani) din mulajele luate găurilor făcute de ea și de iubitul ei care urinaseră în zăpadă; și – întâmplarea ce provocase publicarea articolului cu pricina – arestarea sculptorului Anthony Noel Kelly, suspectat că „detine resturi ale unor corpuri umane, din cele pe care le folosește în lucrările sale”⁹. Dintre „artiștii americanii ai șocului”, „The Sunday Times” vorbea despre Andres Serrano, a cărui impioasă *Piss Christ* (1987) provocase o adevărată furtună în Congresul de la Washington: ea reprezenta „un Crucifix cufundat într-un butoi cu urină”; și tot Serrano era autorul unor fotografii mișcate, estompate ale propriei sperme¹⁰. Nu era, deci, de mirare că asemenea interpretări ale

⁵ Ibid.

⁶ Bruce Altshuler, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Ian Chilvers, *Oxford Dictionary of 20-th Century Art*, 1999, p. 43.

⁸ Cf. Thomas Thomson, *Up and Down in British Art*, Leeds, Manors Publishers, 2001, p. 102.

⁹ Cf. *idem*, p. 103.

¹⁰ Vezi *ibid.*

„șocului” puteau provoca atacuri de apoplexie celor deprinși cu alte înțelesuri ale cuvântului „artă”. Și nici cei familiarizați cu manifestările avangardei nu se simțeau foarte la îndemână în prezența unor asemenea exemple de „șoc”.

În literatură, șocurile nu au fost atât de violente, cu toate că și aici inovațiile au fost adesea radicale; dar, de la Apollinaire, O’Neill sau Joyce, încocace, istoria literaturii moderne e aceea a unui șir nesfârșit de abateri de la modelele epocii precedente, aşa încât „poezia concretă” sau „video”, de exemplu, îi surprindeau destul de puțin pe cei care cunoșteau, fie direct, fie din cărțile de critică, suita modificărilor continue ale formei poetice, dramatice și narative. Pe când în artele vizuale, suprarealismul sau *ready-made*-urile Duchampiene și, după mijlocul secolului, pictura abstractă, erau integrate constant în avangardă. Și, aşa cum bine s-a observat, cea mai spectaculoasă transformare a viziunii și a tehnicii, expresionismul abstract, s-a bucurat de o ciudată primire favorabilă care părea că pune sub semnul întrebării însăși apartenența lui la avangardă, pentru că îi lipsea un element din definiția tradițională a acestui cuvânt – opoziția față de gustul publicului. Așa încât, exemplele de felul celor alese de cronicarul lui „The Sunday Times” veneau după o perioadă dacă nu de acalmie, în orice caz de înțelegere a gestului nonconformist. Și punea la îndoială părerea că epoca postmodernă a adus cu sine o totală indiferență față de ceea ce vrea să fie original și surprinzător: noua avangardă a anilor ’80 și ’90 era la fel de derutantă ca, odinioară, să zicem dadaismul și încă mai puțin cuviincioasă decât el.

În 1997, o expoziție cu lucrări ale „artei șoc” (împrumutate de faimoasa Colecție Saatchi) s-a deschis în sălile augustei Royal Academy de la Londra; organizatorii au ales un titlu provocator – „Sensation”. Expoziția a stârnit violente controverse încă înainte de a se fi deschis. Lucrarea care a provocat cea mai aprinsă înfruntare a ideilor a fost imensul portret al personajului unei întunecate istorii din anii ’60 – Myra Hindley, sadică asasină a unor copii; autorul, Marcus Harvey, îl lucrase după o fotografie stângace, neprofesionistă, făcută cândva de poliție și reprodusă după aceea în nenumărate exemplare. S-au auzit multe proteste, s-a cerut îndepărțarea acestei lucrări din expoziție, pentru că, s-a spus, „ea poate pricina suferințe din cale-afară de dureroase ruedelor sărmanelor victime”. În prima zi după deschidere, s-a aruncat în tablou cu ouă și cu sticle de cerneală. Reputatul sculptor Michael Sandle și-a dat demisia din Royal Academy, în semn de protest față de aspectul general al expoziției și, mai ales, față de prezența lucrării lui Harvey. La rândul său, Brian Sewell, unul dintre cei mai respectați critici britanici din aceste ultime câteva decenii, a publicat o cronică a expoziției, numind-o „o patetică încercare de senzaționalism prin care o instituție grevată de teribile dificultăți financiare vrea să scape de ele lăsându-se pradă hoardelor barbare (...). Ar trebui să-i

fie rușine”¹¹. În numărul său din 13 septembrie 1997 (cu trei zile, deci, înaintea inaugurării expoziției), „The Times” publica un articol cu un titlu foarte elocvent: *Avangarda se dă singură afară cu un picior în fund și dispare din raza noastră vizuală*; autoarea, Rachel Campbell-Johnston, vorbea despre avangardă ca despre „un nebun pe care familia îl dă jos din cămăruța lui din pod și-l lasă să umble, să vorbească vrute și nevrute, imprevizibil și chiar puțin periculos”¹². Oricum, nu se arată semne că termenul *avangardă* s-ar afla în primejdie să dispară din vocabularul criticii atunci când se vorbește de arta recentă sau de cea din perioada căreia ne-am deprins să-i spunem *postmodernă*.

Nu i-a fost întotdeauna ușor autorului cărții de față să decidă care sunt scriitorii și artiștii ce corespund definițiilor (adesea atât de șovâielnice și contradictorii) ale avangardei. Unul dintre cei maimeticuși cercetători ai artei recente, profesorul Paul Mann, stabilea trei criterii în funcție de care se identifică opera de avangardă: 1) ea transcende, în unele puncte esențiale, convențiile estetice curente, stabilind o distanță evidentă față de majoritatea celorlalte opere curente; 2) va avea nevoie de mult timp până să dobândească audiența publicului; 3) va inspira, foarte probabil, viitoare opere, comparabile cu ea din punctul de vedere al valorii novatoare¹³. Nici criteriile propuse de Mann nu par, însă, să funcționeze totdeauna concomitent; să deducem, oare, că expresionismul abstract nu ar reprezenta o mișcare avangardistă, de vreme ce a fost acceptată aproape imediat nu numai de cei mai îndrăzneți critici și colecționari, ci și de o mare parte a publicului și de muzee, aşa încât nu răspunde punctului al doilea din schema lui Mann? Și, în ultima jumătate de secol, Școala de la New York nu e singura care pune la îndemână exemplul adeziunii publicului la un asemenea program novator. Dar e foarte adevărat că, de cele mai multe ori, avangarda e reprezentată de grupări ai cărei membri cultivă o aversiune ireductibilă față de sistemul instituționalizat. Ceea ce nu înseamnă însă, că, în momentul în care ei sunt recunoscuți de critică sau de publicul larg, mișcarea generată de ei încetează neapărat să fie o *avangardă*: artiști de statura lui Picasso, Matisse, Duchamp sau Brâncuși, scriitori a căror operă a fost privită, în cele din urmă, ca temelie a unei noi epoci de istorie literară – T. S. Eliot sau Aragon – au rămas în conștiința criticii (și, de multe ori, a cititorilor) ca reprezentanți ai avangardei, chiar și după ce scriurile lor s-au clasicizat (cazul celui dintâi) sau au materializat idei, în esență, anti-avangardiste (cel de-al doilea). Pentru alții, *avangarda* cuprinde strict

¹¹ Cf. Ian Chilvers, *op. cit.*, p. 44.

¹² Cf. *ibid.*

¹³ Vezi Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1991, pp. 36–51.

miscările de la începutul secolului (expresionism, dadaism, suprarealism), cărora le mai adaugă, eventual, noul roman și teatrul absurd¹⁴.

Se insistă asupra sensului de „înaintea timpului său” pe care îl conține cuvântul *avangardă*; altfel spunând, de *început* de epocă. Și, de multe ori în contrast, se vorbește despre artă „decadentă” ca despre o creație ce stă la sfârșitul unei evoluții a sensurilor și a formelor. Potrivit unor comentatori, „arta «decadentă» e creată cu speranța unei valorificări comerciale imediate” și a „succesului câștigat imediat după publicarea cărții sau deschiderea expoziției”¹⁵. S-ar trage, deci, concluzia că, prin contrast, artiștii avangardelor sunt, cu toții, indiferenți și față de succesul finanțiar și față de dobândirea célébrității; concluzie contrazisă de prea multe exemple ca să poată fi înșirate aici.

Motivul pentru care arta, poezia, muzica, spectacolul teatral al avangardei sunt adesea atât de greu de înțeles nu e neapărat ermetismul intrinsec al operei, ci faptul că ea ignoră sau atacă regulile ce au prezidat până la ea percepția artistică a celor deprinși să contemplă și să încerce să înțeleagă arta. Pentru că, de multe ori, acea parte a publicului care e derutată și consternată de creația avangardistă nu se simte mai în largul ei în prezența unor opere tradiționale, dacă ele nu se încadrează în acele canoane pe care, eventual, le-am invățat la școală: claritate, asemănare cu un model recognoscibil, armonie cromatică sau muzicală și aşa mai departe. De ce, atunci, ar fi arta *pop* o artă de avangardă, atâtă timp cât reprezentarea plastică e ostentativ asemănătoare adesea până la identitate) cu modelul din realitatea imediată? Dar hiperrealismul? Dar diversele sintaxe plastice care introduc de-a dreptul *obiectul* în compoziție sau, alteori, îl transformă în subiect? Confuzia nu se produce, prin urmare, la nivelul eventualei imposibilități de a *recunoaște* subiectul imaginii, al expresiei ermetice. Unde se află acest punct în care privirea începe să fie derutată de forma plastică a picturii sau sculpturii avangardiste?

Prin anii '40, sau chiar și în deceniul următor, se credea că teoria simbolismului, dezvoltată de Suzanne Langer, va putea răspunde acestei întrebări esențiale. De atunci însă, expresia plastică și poetică s-a radicalizat și, cum se constată în cărțile consacrate artei și literaturii din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, numele autoarei *Filosofiei într-o cheie nouă*, din 1942, apare foarte rar. Nici teoria ei, cândva atât de prețuită de comentatorii artelor moderne, ai avangardei din generația lui Jackson Pollock și Ashbery, nu mai dă un răspuns îndeajuns de clar întrebărilor puse de noile orientări ale avangardei.

¹⁴ Vezi, de exemplu, *Der Literatur Brockhaus*, vol. I, Taschenbuchverlag, Mannheim, 1995, p. 236.

¹⁵ Vezi Richard Kostelanetz, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

Și, cu toate acestea, avangarda nu poate fi definită nici ca o mișcare ce-și contestă înaintașii. Unele dicționare îi sunt consacrate (autorii lor fiind câteodată ei însăși poeți sau pictori avangardiști) unde, printre numele ce ilustrează mișcările secolului al XX-lea, pot fi regăsite cele ale lui Baudelaire sau Whitman, Jarry sau Lautréamont, Rimbaud sau Van Gogh, Cézanne, Gauguin sau Whistler. Concluzia unui reprezentant de frunte al avangardei americane de astăzi, Richard Kostelanetz, mi se pare întrutotul vrednică de atenție: „Cele mai multe opere create într-o anume perioadă, în orice camp al artei, își cinstesc modelele de odinioară. Chiar și majoritatea scriierilor în proză de astăzi din Statele Unite înregistrează, în privința formei, un progres aproape neînsemnat față de standardele începutului de secol, cele mai multe scrieri în versuri sunt, de asemenea, «decadente»”¹⁶. „Trecutul” pe care avangarda vrea să-l depășească, „să-l învingă”, nu înseamnă *tradiția* artei, ci o altă *modă*, în locul căreia își propune să introducă propria *modă*. E concluzia unei analize întreprinse de un reputat istoric al artei moderne, Harold Rosenberg: „Avangarda e bântuită de modă”¹⁷. Termenul nu are aici nici un fel de conotație nefavorabilă: el vrea să sugereze că avangardele se succed la fel ca stilurile în industria modei.

E foarte clar, totuși, că nu toate mișcările de avangardă au caracterul efemer pe care vrea să li-l sugereze ingenioasa comparație a lui Rosenberg. Și, mai mult, că nu toate formele târziu ale unor soluții stilistice avangardiste sunt judecate ca fiind epigonice; când se vorbește, de pildă, de arta abstractă, valoarea ei novatoare nu e limitată de primele tablouri de acest fel ale lui Kandinsky, Klee sau Mondrian, ci unii artiști abstracționiști din generațiile următoare care au preluat modelul marilor intermediari sunt, de asemenea, discuții din perspectiva înnoirilor avangardiste. Numai cu mare greutate se pot cita numele unor partizani ai artei abstractive a căror semnificație în istoria artelor moderne să fie comparabilă cu aceea a fondatorilor mișcării; dar și ei sunt prezentați în capitolele referitoare la avangardă din istoriile și din dicționarele de artă. La fel, suprarealiștii sau dadaiștii din cea de-a doua sau a treia generație. De ce însă, în privința cubismului, conotația avangardistă se oprește la opera celor din gruparea condusă de Braque, Picasso și Gris? De ce, dintre fauvi, numai participanții la primele lor expoziții, Matisse, Derain sau Van Dongen, sunt discuții ca reprezentanți ai avangardei și dintre cei care le-au urmat, deși uneori erau personalități puternice, foarte puțini au fost trecuți în capitolele unde se vorbește despre avangardă? Întrebări care, cred, îndeamnă la meditație.

¹⁶ *Idem*, p. XXI.

¹⁷ Harold Rosenberg, *The Case of the Baffled Radical*, Univ. of Chicago Press, 1985, p. 111.

După cum istoricii artei nu ezită să discute *întreaga* evoluție a lui Picasso sub semnul avangardei, pe când marele său prieten, Braque (cel care vorbea despre sine și despre Tânărul autor al *Domnișoarelor din Avignon* ca despre „doi alpiniști legați de aceeași frângchie”), nu e urmărit de-a lungul carierei, desăi, în anii senectuții, el a fost autorul unor colaje cel puțin la fel de îndrăznețe ca și piesele de ceramică pe care le lucra pe atunci Picasso și care sunt trecute – evident, cu deplin temei – printre operele avangardei. De ce oare?

Termenul *avangardă* e, prin însăși natura (aș spune prin etimologia) lui, limitativ. E foarte ușor să identifici un pictor expresionist sau un poet suprarealist, dar această stabilire a apartenenței la un curent de avangardă nu atrage neapărat încadrarea artistului sau a poetului respectiv între avangardiști. Aparentă ciudătenie, lipsă de logică e explicată de acceptarea, ca element definitoriu, a factorului *timp*: „avangarda înseamnă a te afla *înaintea* timpului tău”. După cum sunt artiști a căror prezență în istoriile avangardei e indreptățită de elanul novator pe care, la interval de mulți ani de la fondarea unei mișcări, l-au transmis contemporanilor lor, îndrumându-i spre gramatica (între timp folosită șovăielnic sau în chip mecanic, fără fantezie) a direcției stilistice respective. Exemplul lui Hans Hofmann e elocvent în această privință.

Am menționat aici numai câteva dintre dificultățile pe care le întâmpină elaborarea unui *Dicționar al avangardelor*, cum ar vrea să fie cartea de față. Autorul ei s-a mărginit numai la două dintre artele secolului trecut – literatura și artele plastice. În primul rând, pentru că nu-i este la îndemână să descopere justificarea încadrării în avangardă a compozitoriilor muzicale, a operelor de arhitectură, a proiectelor de scenografie sau a soluțiilor cinematografiei pe care, din respect față de importanța acestor teritorii ale artei, le lasă pe seama specialiștilor. De altminteri, el nu e sigur că, în privința domeniilor pe care s-a încumetat să le trateze aici, a găsit întotdeauna răspunsurile cele mai exacte. E foarte posibil ca alți istorici ai literaturii sau ai artei moderne să aibă alte puncte de vedere, să-i reproșeze absența unor artiști sau poeți pe care ei să-i socotească reprezentativi pentru ilustrarea viziunii avangardiste sau, dimpotrivă, să găsească nepotrivită includerea altora, după părerea lor, nu îndeajuns de importanță.

Au intervenit, apoi, dificultăți de alt ordin. Cu toate că autorul *Dicționarului* a urmărit tot timpul să consemneze datele esențiale ale biografiei celor prezentați aici, au fost cazuri în care, de pildă, locul nașterii, amănuntele privind studiile sau, câteodată, data morții să fi lipsit din izvoarele bibliografice pe care le-a avut la îndemână (evident, niciodată suficiente) și să nu fi fost posibilă nici lămurirea lor prin Internet. Dificultăți asemănătoare a avut de înfruntat și Tânărul meu colaborator, Emil Moangă, autor al articolelor referitoare la avangarda literară românească. Sunt dator, de aceea, să le mulțumesc lui Mihai Oroveanu și Gheorghe Vida care, cercetându-și

propriile fișe, au găsit răspuns la întrebările mele privind biografiile unor artiști români. La fel, Elenei Ionescu care, cu ajutorul mijloacelor electronice, a pătruns în unele din marile biblioteci ale lumii și mi-a procurat datele referitoare la unii artiști pe care bibliografiile cercetate de mine îi prezenta lacunar. Ceea ce nu înseamnă că nu au rămas și unii despre care nici informațiile conținute în fișierele din băncile de date din Occident nu sunt complete.

Un cuvânt cald de recunoștință se cuvine redactorului cărții, doamna Anicuța Tudor, care a citit cu exemplară luare-aminte întregul text, semnalând (și, în multe cazuri, eliminând) inconsecvențele lexicografice, formulările neclare sau neadecvate, lacunele sau repetările, precum și Cristinei Georgescu, care a cules textul la calculator și nu a protestat față de repetatele reveniri asupra unor articole mai vechi sau față de introducerea altora noi.

Tuturor acestor colaboratori le sunt dator gratitudinea mea.

DAN GRIGORESCU

Cuvânt înainte la ediția a II-a

Publicată în urmă cu doi ani, prima ediție a acestei cărți a fost întâmpinată cu un interes la care autorul ei nu se așteptase. Nici astăzi, după trecerea timpului, el nu găsește o explicație convingătoare a bunei primiri de care a avut parte *Dicționarul* din 2003. La acea dată, publicul nostru era familiarizat și cu noțiunea și cu unele forme specifice ale avangardei. Începând de prin anii '60, au fost tipărite câteva studii foarte temeinice datorate unor cărturari români – cei mai mulți tineri – și unor comentatori străini e adevărat, mai puțini și nu întotdeauna aleși de editurile acelei vremi pentru valoarea scrierilor lor, dar, oricum, având însușirea de a atrage luarea-aminte asupra semnificațiilor fenomenului. Apăruseră și unele antologii bine alcătuite. Pe de altă parte, au fost scriitori (se înțelege, mai ales tineri) care, mărturisit sau nu, urmau exemplul unor avangardiști din prima jumătate a secolului. Pe scenele unor teatre, regizori înzestrăți cu o viziune înnoitoare au montat deopotrivă piese mai recente ale dramaturgiei universale și românești și altele din repertoriul clasic, interpretate dintr-o perspectivă a sensibilității contemporane. În sălile de expoziție au fost înfățișate, nu o dată, opere de artă plastică în care se deslușeau limpede semnele afinităților cu avangarda europeană; e drept, au fost rare încercările de realizare a unor instalații, tehnică definitorie a artei de sfârșit de secol. În primul rând, pentru că ele erau costisitoare, depășind cu mult posibilitățile materiale ale artiștilor români, dar și fiindcă accesul în spațiile urbane era strict interzis unor asemenea manifestări. Dar publicul avusese prilejul să vadă, în câteva săli privilegiate – de pildă, la „Galeria Nouă” de pe strada Nicolae Iorga (clădire demolată la scurtă vreme după aceea), la „Dallesul” vechi, în holurile Institutului de Arhitectură – expoziții personale și, mai cu seamă, manifestări colective, construite pe teme de autentic interes pentru omul epocii (despre care aveam să aflăm mai târziu că se cheamă „postmodernă”). Mai puțin relevantă a fost receptarea fenomenului muzical, cu toate că, și pe acest teritoriu al creației, s-au afirmat numeroși compozitori (în majoritate tot tineri), a căror valoare a fost recunoscută, însă, mai curând pe scenele de concert din străinătate decât

în propria țară. Dar educația muzicală a publicului e o chestiune prea des discutată pentru a mai reveni asupra ei. O excepție și mai vizibilă de la tendințele înnoitoare ale ultimei jumătăți de secol a constituit-o concepția proiectivă a arhitecturii; explicabilă întru totul, pentru că marea majoritate a construcțiilor era solicitată de stat și acolo erau instalate alte mentalități, prea rar adecvate aspirațiilor de înnoire. De altminteri, *Dicționarul* din 2003 nu își asumase răspunderea consemnatării fenomenului avangardist, nici în compoziția muzicală, nici în arhitectură, lăsând-o pe seama specialiștilor, care înțeleg incomparabil mai bine sensurile fenomenului produs în aceste domenii. În ansamblu, însă, cititorii români erau pregătiți să descopere liniile definitorii ale avangardelor, aşa cum erau ele schițate în literatură și în artele vizuale, teritoriile pe care și le propunea să le străbată cartea de acum doi ani.

Nimeni nu se poate aștepta ca, într-un răstimp atât de scurt, să fi avut loc modificări fundamentale ale creației avangardiste sau ale interpretărilor ei critice. Se semnalează, însă, unele nuanțări ale înțelesurilor pe care le au mișcările apărute către sfârșitul secolului trecut. Nu sunt puține grupările al căror program, lansat în acea vreme, s-a îndreptat spre soluții mai puțin radicale sau a dispărut cu totul. De pildă, chiar tehnica instalațiilor cum se știe, prolifică în anii '60, '70 și '80 pare a-i atrage mult mai rar pe artiștii acestui început de secol. La rândul lor, unele soluții postmoderne dău impresia că sunt lipsite de claritatea teoretică de acum câteva decenii. Simptomatic, exgeza (publicată adesea de edituri universitare) se îndreaptă deopotrivă spre fenomenul recent și spre ceea ce se numește „avangarda clasă” de la începutul secolului al XX-lea cubismul, fovismul, dadaismul, suprarealismul.

Ediția de față încearcă să reflecte, mai limpede decât a izbutit s-o facă predecesoarea ei din 2003, aceste mutații, nepercepute sau interpretate greșit atunci de autorul *Dicționarului*. În același timp, el a ținut seama de unele lacune semnalate de recenzenti, pentru care le e recunoscător. Au fost incluse câteva noiuni teoretice dintre cele care, probabil, s-ar fi cuvenit să fie semnalate încă din ediția trecută. Au fost adăugate, de asemenea, numele unor mișcări literare și artistice, ale unor scriitori și artiști care, fie că s-au afirmat în ultimii ani, fie că – deși aveau o operă semnificativă – au fost descoperiți abia între timp de autorul cărții de față. El le mulțumește atât Editurii Enciclopedice, cât și doamnei Elisabeta Moraitakis, care a sponsorizat această a II-a ediție, și i-a dat astfel posibilitatea să realizeze o formă – crede el – mai bună decât aceea de acum doi ani. Cu toate că e conștient că o asemenea carte nu poate avea niciodată pretenția că ar cuprinde *toate* informațiile necesare unei înțelegeri exacte a unui subiect larg și complicat.

Dan Grigorescu