

Această manifestare excepțională, mai neobișnuită după baremurile acreditate, poate fi considerată drept o *muncă în echipă* - în multe privințe, începând cu dificilul, fiindcă ambițiosul, obiectiv urmărit, exemplară - ce vizează jalonarea, crearea de ordine, într-un domeniu extrem de vast și de eterogen: creativitatea artistică actuală. Astăzi, când creativitatea apare ca un aspect esențial al spiritului timpului nostru, e inutil să subliniem deplina actualitate — și evidentă necesitate — a unei asemenea întreprinderi. Pentru relevarea sistemului de relații existente în interiorul practicii artistice, a acestui dublu caracter, speculativ și operațional, al artei, de care vorbește Francastel, criteriile de organizare a expoziției aparțin, în bună măsură, tehnicii *modelismului* operator. Aceasta ar consta în reproducerea și ordonarea, la scară, a fenomenului, pentru a facilita înțelegerea. „Valoarea intrinsecă a modelului redus”, sublinia Levi Strauss, este că el compensează renunțarea la dimensiunile sensibile (aici utopica totalitate a soluțiilor de creativitate artistică existente la noi - n.n.) prin achiziția datelor inteligibile”.

(O primă consecință a acestei voințe teoretice și analitice: **plasarea autorilor după structuri exemplificatoare, pe „secțiuni”, desființează norma curentă a „palierelor de notorietate”,** locul în enunțul expozițional este dictat de necesități teoretice, neintervenind „rațiuni de cotă”, nimeni nu este, în principiu, nesubstituibil, expoziția poate fi, mental sau efectiv — căci expoziția s-ar cere itinerată redusă sau amplificată. Sublinierea era necesară, deoarece doar tocmai acest mod — ce încearcă programatic să elimine parțialitatea gusturilor și preconcepțiilor — de a realiza expoziția a generat, uneori orgolioase, alteori caraghioase, nemulțumiri).

La o primă apropiere de conținutul global al expoziției, **este de sesizat tensiunea esențială ce apare între tradiția artei (înțelegând prin aceasta cunoașterea sistematizată) și inovație (restructurarea cunoașterii artistice).** Faptul este perfect normal, acestea fiind, în creativitatea de orice tip, prezențe simultane. Tradiția, au observat specialiștii, are o serie de afinități cu conceptul de gândire convergentă, de găsire a unei singure soluții; inovația cu gândirea divergentă, ce este caracterizată prin destrămarea stereotipurilor, a utilizărilor obișnuite.

1978 | MIHAI DRIȘCU | „Studiul”

Revista ARTA, anul XXV, nr.7, 1978

Din prima derivă „înțelepciunea” (experiența acumulată, de tipul noțiunii „marea pictură”), din cea de a doua, flexibilitatea (capacitatea de inovație, prospețimea abordării).

Vom lua în discuție unele probleme legate de dinamica artei actuale — prin câteva exemplificări din expoziție — nu înainte de a transcrie o definiție generală, propusă de M. I. Stein: „Creativitatea este procesul ce are ca rezultat un lucru nou, care este acceptat ca justificabil, util sau satisfăcător de către grup, într-un anumit timp.”

Ultimii doi-trei luștri au condus la o considerabilă lărgire a definiției artei și, inevitabil, a considerațiilor pe marginea acestei expansiuni. (Ca fenomen marginal, apare chiar „drama inadecvării” criticului, care sesizează că, în noile condiții ale praxisului creator, vechile, solidele sale cunoștințe devin, de multe ori, inoperante).

S-a remarcat o lentă dezobiectivare, dematerializarea, continuă, a artei: minimal art, land art, arte povera, body art, process art; cu conceptualismul s-a operat și trecerea de la reprezentare la prezentarea reprezentativității; prin diverse împrumuturi și extrapolări metodologice din antropologie, sociologie etc. și prin tehnologii ad-hoc, se produce analiza artistică structurală, se înregistrează (intermedia, multimedia) situații, activități, animații, unele cu un efect didactic revelator. Cum observa recent Pierre Restany („Domus”, nr. 528/1978), „arta contemporană pierde compozanta sa estetică tradițională, în favoarea compozantei morale. Un fenomen compensator de recuperare obiectivă se produce la nivelul înregistrării acțiunii sau al metodei de lectură a propoziției conceptuale.”

Dezobiectivizarea de care aminteam este și o consecință a dezinteresului față de aspectul artei ca marfă; este vorba, uneori, de un fel de protest al artistului împotriva „vandabilității” a ceea ce are precedente, este cunoscut, se înscrie în statute tradiționale, în general împotriva artei ca obiect de consum în societatea superindustrializată. Reversul acestei atitudini - neglijarea aspectului convenit - este situația asupra căreia Goethe atrăgea atenția: „Toți oamenii de specialitate îndură neplăcerea de a nu li se îngădui să îndure inutilul.”

În același timp, cu toată disparitatea de sens și de metode operaționale, pot fi constatate diferite forme de estompare a frontierelor între artă și viață. **O cale, principală, probabil, este experiența naturii: natura devine temă și proces al artei** (dovada concretă a acestei preocupări o constituie și ultima Bială de la

1978 | MIHAI DRIȘCU | „Studiul”

Revista ARTA, anul XXV, nr.7, 1978

Veneția). **Pentru artist nu e vorba despre sanctificarea naturii (ca la romantici), mai curând el este preocupat de natură ca oglindă și model de viață.** „Opera” are acum de a face mai mult cu lumea naturii decât cu lumea artei, iar rezultatul este, după criteriile tradiționale, nimic (sau prea puțin) „frumos”. Conceptul de experiență joacă un rol fundamental; este vorba de a inventa mai curând procese decât imagini, interesând, cum spunea Argan, „nu forma ca valoare *ne varietur*, ci formarea ca proces; de a găsi tehnici mai directe, apropiate, pentru a le aplica și reaplica sistematic, de a asimila dimensiunea temporală și spațială a naturii, de a adapta conceptele nou introduse — timpul afectiv, calitativ, de exemplu — diferitelor locuri în care se înregistrează efectele forțelor primare ale naturii, ambianța naturală, exemplarele de viață animală sau vegetală; nu mai este vorba despre cercetarea spațiului fizic, fiziologic sau/și psihologic, despre persoană, ca regiune diferențiată în spațiul vieții.

Este semnificativă proliferarea artei în natură, activitățile „in situ”, cu materiale artificiale. Apar soluții, de la mai vechiul și încă fertilul paradox „natura imită arta”, la egalitatea natură-artă sau, ca tendință de înglobare, arta ca rapt al naturii.

În această zonă de preocupări, este de apreciat faptul că artistul e sensibilizat, „drama ecologică” resimte dimensiunea traumatizantă, efectul perturbator, distructiv, transformator, al intervenției omului; ca un revers, preocupările lui vădesc înțelegerea legăturilor existențiale și conceptuale cu natura.

S-ar putea urmări, cu exemplificări, modalitățile de evidențiere, în producția artistică, a trăsăturilor aptitudinale ale persoanei creatoare (fluiditate, flexibilitate, originalitate, sensibilitate) față de probleme, redefinire: felul în care Ana Lupaș, prin acțiunea „Covor zburător, simbol al păcii”, transform un segment de viață reală, un material antropologic, în ritualitate cu cheie universală; intensa experiență intimă, „iluminarea”, acel act imediat cogniție, prin care, lui Olos, forma fusului cu zdrangăne din Marmureș livrează structura „orașului planetar”). În aceeași ordine, sunt de cercetat caracteristicile gândirii creatoare, posibilitățile de concentrare și de comutare a atenției, combinarea, sortarea, extrapolarea, în general capacitatea de a opera mobil cu ideile.

Munca artistică devine și un proces de continuă *autodidaxie*, există și metode științifice, pe lângă cele intuitive, personale, de stimulare a creativității ce pune într-o

1978 | MIHAI DRIȘCU | „Studiul”

Revista ARTA, anul XXV, nr.7, 1978

lumină actuală mai vechi precepte: „inspirația vine prin muncă”, „șansa favorizează mințile pregătite” (Pasteur).

De la 1862, când un grup de artiști a semnat un manifest „împotriva oricăror tentative de a asimila fotografia cu arta”, relațiile plasticianului cu alte „medii s-au clarificat în bună măsură; influența fotografiei asupra artei picturale - după ce anterior drumul fusese invers - este un fapt deja stabilit.

(„Reportajele despre sine”, cum s-ar putea numi fotografiile și pictura expuse de Grigorescu Ion, sunt, evident, din aceeași familie, deosebirile de instrumentar nu contează decât, poate, pentru degustători de „valori picturale”, dezamăgiți că în foto-pictură nu le găsesc).

„Cinematograful pictorilor” din anii '20 (Richter, Uger) a contribuit la definiția estetică a unui nou limbaj tehnico-expresiv. Folosirea filmului ca *limbaj integrativ* și, în același timp, ca *substitutiv* a însemnat o îmbogățire notabilă a „poeticilor” unor artiști.

Fără îndoială, cele mai spectaculoase materiale ale sectorului audio-vizual al manifestării sunt multi-vision-urile, cele două filme prezentate de echipa Ștefan Bertalan, Doru Tulcan, Constantin Flondor Străinu, banda sonoră Adrian Ilica.

Chiar fără o cunoaștere prealabilă a autorilor, se poate sesiza că este vorba despre indivizi cu personalitate complementară, că grupul este eterogen ca atitudine - acesta este un punct pozitiv, deoarece asemenea grupuri dispun de mai multe puncte de vedere și de mai multe soluții potențiale dar omogen în privința atitudinilor.

Filmele lor sunt rezultatul unor promenade exploratorii, cu rol pedagogic (autorii fiind și profesori), exerciții de dezinhibare, de asuplare a gândirii creatoare, pe tema muncă/loc. Premisa ce apare este că, dacă se răpește - aparent, căci, subliniem, rosturile didactice sunt precizate - muncii de echipă orice criteriu de eficiență, devine joc colectiv.

Parcursul de lectură este presărat cu topoi elementari, botanici (arbori), talactici (apă), uranici (aer, cer), cu proiecții mărite de fapte fizice și chimice. Comentariul vorbit - fragmente din cursurile de bionică ale profesorului Eduard Pamfil - nu „calcă” pleonastic imaginea; proiecția simultană, pe mai multe ecrane transparente, a unor problematici „autonome” este un exemplu de operație *sinectică*, de punere, adică, împreună a unor elemente diferite, aparent irelevante, producându-se astfel noi

1978 | MIHAI DRIȘCU | „Studiul”

Revista ARTA, anul XXV, nr.7, 1978

relații și asociații. La o lectură globală, filmele funcționează ca un depozit de informații mito-poetice de calitate.

Să mai urmărim un alt centru de interes al expoziției, documentația *experimentelor botanice* ale lui Ștefan Bertalan. Dincolo de convingerea acestuia că existența umană cotidiană și activitatea artistică formează o realitate integrată, inscindabilă, distingem o cercetare sistematică asupra procesului creșterii plantelor, ca mecanisme de producție.

O mașină, în sens cibernetic, scrie R. Ashby, „este orice sistem natural vegetal și animal care poate fi previzibil, adică al cărui comportament poate fi dinainte prevăzut”. Cum observa Jorge Glusberg, în legătură cu un alt practician al experimentului botanic, argentinianul Benedit (cf. D. Ars., nr. 80/ 1976), interesează faptul că, prin alterarea condițiilor naturale ale mașinii-plantă, se studiază autoreglarea unui proces. Când intervine o modificare artificială și programată, o alterare din exterior (variabilă informațională), un organism, pentru a subzista, o adecvează propriei funcționări. Este un tipic mecanism de autoreglare prin feedback.

Studiind dezvoltarea unei comunități vegetale, prin metode bazate pe experiment și eroare, prin experiențe hidroponice — de cultivare a plantei fără pământ, cu soluții nutritive artificiale Bertalan deține, în planta organizată ca un laborator, un model de dezvoltare a comportamentului, în funcție de informația înmagazinată. Acesta ar fi rostul de cert interes artistic al „muncii în grădină” a lui Ștefan Bertalan.

Se observă, desigur, că aceste notații seamănă destul de puțin cu o cronică de expoziție; ele îmbracă forma unor considerații — reperaje de psihologie a creației și uneori de sociologie a publicului — asupra artei, ca sistem prospectiv deschis.