

BOOK OF ABSTRACTS

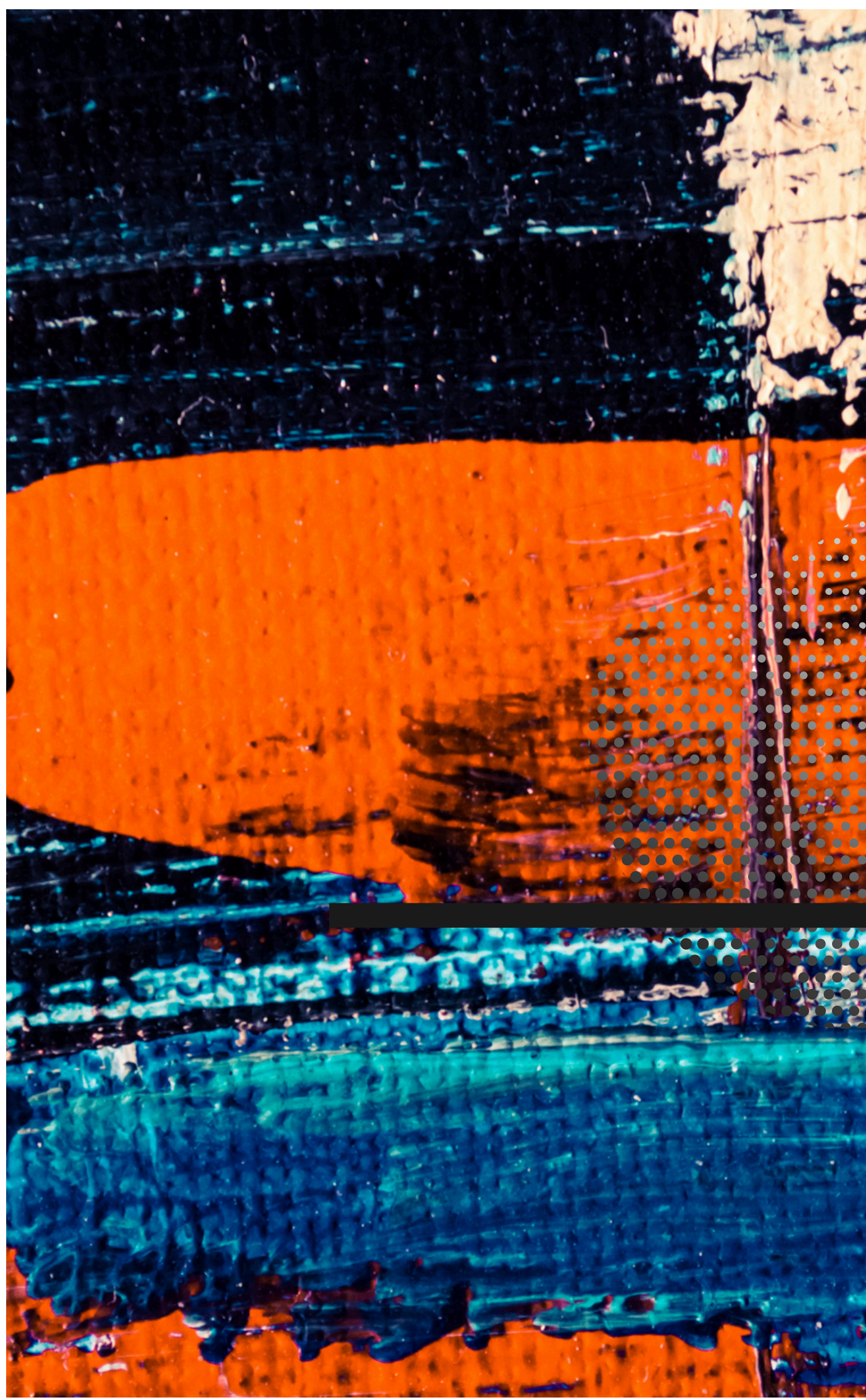
CONFERINȚA
NAȚIONALĂ DE
ESTETICĂ ȘI FILOSOFIA
ARTEI „ION IANOȘI”,
EDIȚIA A XI-A:
CULTURĂ, ARTĂ ȘI
REVOLTĂ:

100 DE ANI DE
(SUPRA)REALISM ȘI
LITERATURĂ ABSURDĂ
KAFKIANĂ
24 MAI 2024



CCIIF

**SESIUNEA I. CONSTRUCTII CRITICE ȘI
ABORDĂRI HERMENEUTICE ALE
SUPRAREALISMULUI CA
SUPRANATURALISM: PROVOCĂRI ALE
IMAGINARULUI ABSURD**



**HENRIETA ȘERBAN, Institutul de Filosofie și Psihologie
„Constantin Rădulescu-Motru” & Institutul de Științe
Politice și Relații Internaționale „Ion I. C. Brătianu”,
Academia Română
*Metamorfoza (Kafka) este Lampa filosofului
(Magritte)***

Only what is mutable is true; to paraphrase Nietzsche. The meeting of surrealism with Kafka's thoughtful literature emphasizes the role of dreamy defiance of reason, with a victory of the unconscious, which is not necessarily disconnected from the conscious; in fact, they work together in affirmative and inspired expression. André Breton explained in The Surrealist Manifesto that an absolute reality is surreal and a surrealist should welcome fantasies and dreams into the extended reality. Kafka (The Metamorphosis) and surrealism have in common the access to extended imaginative realms brought into the daily greys of the banal. But sometimes fantasies and dreams are harbors of alienation and nightmare. Gregor Samsa the character of one of Kafka's short stories is transformed overnight into a giant insect, a condensed symbol of disgust. He is transported in another reality where he is unwelcome: all of the sudden he is an outsider in his own home and to his family. It is heartbreaking and comic behind the first encounter of Gregor with the disgrace of the absurd. It is an insight into the trouble with being born from a whole new perspective. The Philosopher's lamp is perfect to further illuminate the surreal shadow of alienation. A striking fantasy of an enigmatic man with an elongated nose and movingly expressive eyes suggesting introspection and the irruption of the unconscious. The man is endlessly "smoking" his own conflicts contradictions and flaws affirming his troubled interiority at odds with societal available spaces and realities. It is the image of self-awareness in a similar, although not identical, awe to that of the metamorphosized absurdly self-aware above mentioned Kafkian man. His lamp, everlasting as many interpreters consider, is in fact a mere candle, opening a reflection on the modesty of any psychoanalytical endeavour against the irruption of the surreal.

CAMELIA ANGHEL, Universitatea Hyperion din București

O dimensiune ecologică a absurdului: Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett

Autorul irlandez Samuel Beckett (1906–1989) a scris proză scurtă, poezie, romane, piese de teatru și critică literară, remarcându-se în contextul modernismului și al gândirii existențialiste din prima jumătate a secolului al XX-lea. Opera sa dramatică se impune prin titluri ca Așteptându-l pe Godot, Final de partidă, Ultima bandă a lui Krapp, O, ce zile frumoase! și aduce în prim plan o viziune alegorică asupra relației dintre ființa umană și sensul devenirii acesteia. Piesa Așteptându-l pe Godot (1952) poate fi considerată definiția însăși a stilului beckettian date fiind ambiguitatea și concizia replicilor, alterarea clasicei unități dramatice și a predictibilității modalităților artistice. Această operă se încadrează în categoria teatrului absurdului prin ceea ce Martin Esslin definește ca exprimare a „lipsei de sens a condiției umane și a inadecvării abordării raționale prin abandonarea fățișă a mijloacelor raționale și a gândirii discursive” (Teatrul absurdului, 1961).

O atenție specială necesită, credem, felul în care Așteptându-l pe Godot se raportează la ideea de decor și, în general, la cadrul natural în care evoluează umanitatea. Așa cum sunt prezentate în piesă, anularea elementelor naturii, puținătatea decorului, ambiguitatea temporală, dispariția speciilor devin o formă metaforică de a exprima absurdul existențial – nevoia personajelor de a găsi repere și eșecul acestora în a le identifica. În conformitate cu teoriile ecologice actuale, putem detecta, în această operă, componente ipotetice ale unui peisaj postapocaliptic – posibilele efecte ale unei catastrofe climatice. Lucrarea de față explorează existențialismul exteriorizat al lui Beckett prin analiza relației personaj-mediu, concluzionând că absurdul este plasat, în viziunea scriitorului, printre anxietățile literaturii ecologice. Tragedia naturii nu împrumută, însă, și caracterul utilitarist al viziunii ecologice:

rolul său se limitează la acela de a servi drept modalitate stilistică – în principal, metaforă – pentru a formula condiția absurdului.

Critica literară ecologică poate propune, astfel, o perspectivă interesantă asupra teatrului lui Beckett. Ilustrăm o astfel de abordare cu idei ale lui Lawrence Buell, teoretician celebru al imaginației ecologice – în lucrări ca *Imaginația ecologică: Thoreau, scrierea despre natură și formarea culturii americane*. (1995) și *Viitorul criticii ecologice: criza ecologică și imaginația literară* (2005) – și ale Ursulei K. Heise, ideolog cunoscut al eco-cosmopolitismului, al necesității unei perspective globale asupra culturii și ecologiei, în cărți precum *Sentimentul locului și sentimental planetei: imaginația ecologică a globalizării* (2008) și *Imaginarul extincției: semnificații culturale ale speciilor aflate în pericol* (2016).

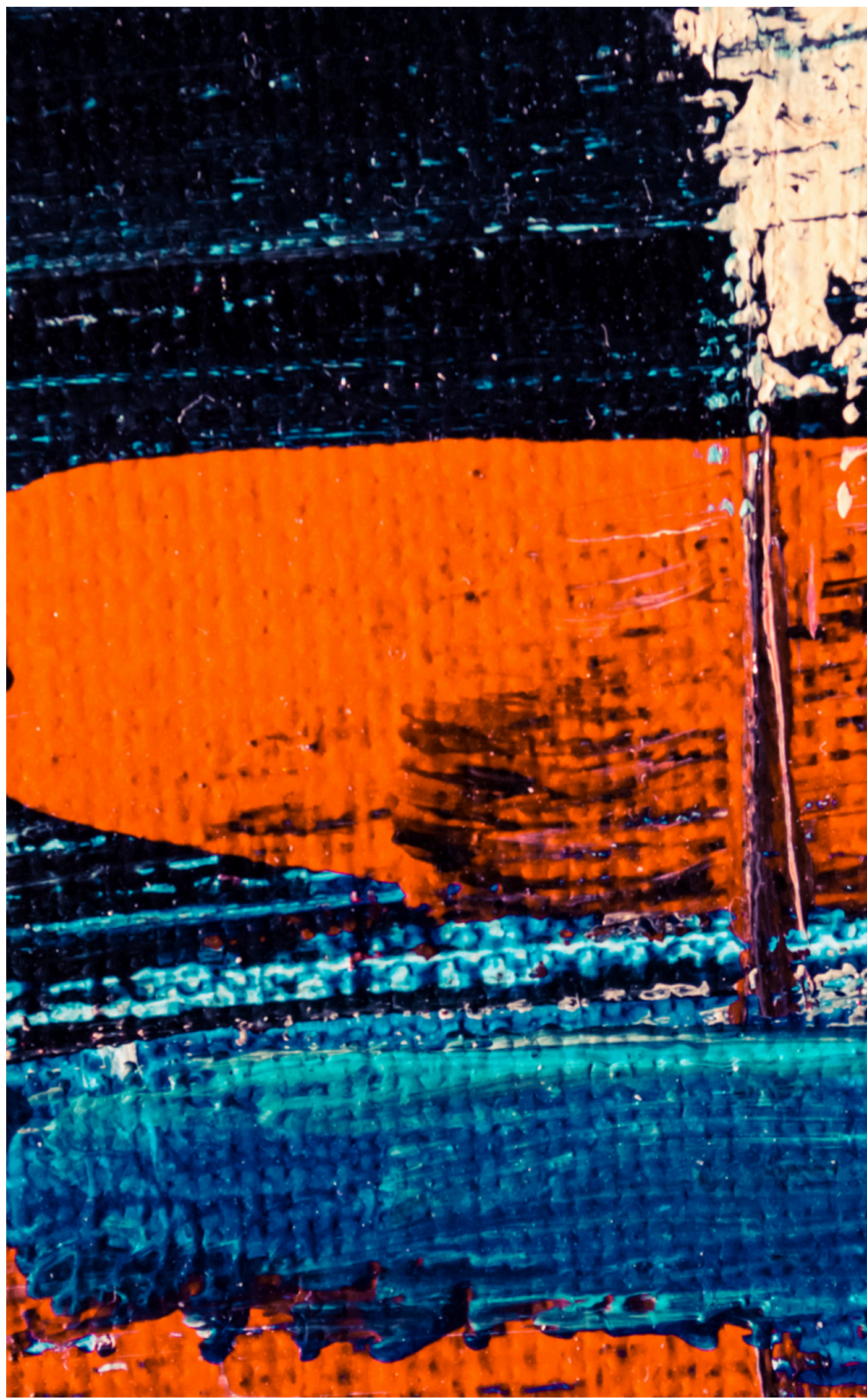
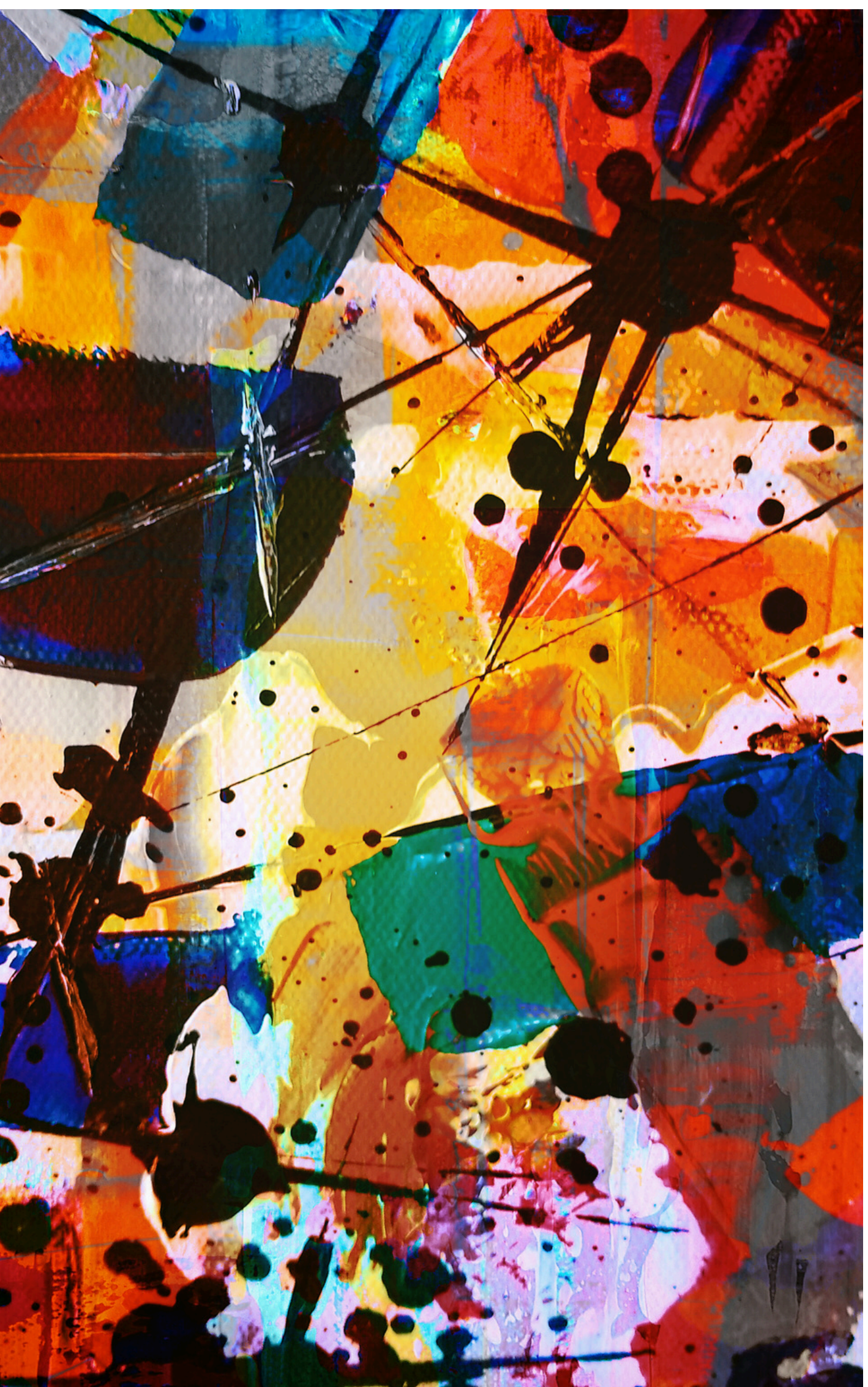
**PAUL GABRIEL SANDU, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București**
Arta ca refuz al realității

În acest text îmi propun să explorez maniera în care Theodor Adorno se raportează la proza lui Franz Kafka în însemnările sale considerate de unii comentatori la fel de obscure și ermetice ca operele pe care le comentează, pentru a putea compara mai apoi, prin lentila acestei interpretări, dezideratul ascetic al lui Kafka și estetica existenței a lui Nietzsche. Dacă Adorno examinează, în eseul său, maniera în care „logica” absurdului și a alienării este la lucru deopotrivă în proza scurtă și în romanele kafkiene, o face nu doar pentru că vede în ea ecouri ale criticii lui la adresa societății contemporane, ci mai ales pentru că vede în aceste „montaje compuse din deșeuri”, expresia forței demolatoare a negativului, capabilă să „distrugă fațada liniștitoare la care se conformează rațiunea opresivă” și să dezvăluie întreaga realitate socială ca pe un déjà vu. Pornind de la observația lui Adorno, potrivit căruia „scopul ascuns al artei sale în ansamblu este gestionabilitatea, tehnificarea, colectivizarea déjà vu-ului”, voi încerca, în final, să aduc în discuție motivul nietzschean al eternei reînțoarceri prin comparație cu această temă a déjà vu-ului.

**OANA AMARICĂI, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București**
Cheia câmpurilor. Breton, Dubuffet și arta nebunilor

Fascinația pentru „arta nebunilor”, pregnantă în mainstreamul cultural occidental în ultimii ani, își are începuturile decelabile în epoca Romantismului, în enigma pe care o reprezintă facultățile misterioase ale geniului și inspirației. Continuatoarea unui anumit filon romantic, mișcarea suprarealistă – asemeni altor avangarde – s-a interesat de arta nebunilor, dar mai ales de stările de conștiință alterată asociate cu nebunia. Cel care a scos arta nebunilor din enclava interesului manifestat de câțiva artiști și de către o mână de psihiatri cu veleități de critici de artă și a pus-o pe drumul lung al omologării culturale a fost plasticianul francez Jean Dubuffet. Acesta i-a inventat un nume nou („Artă Brută”) și i-a creat un aparat critic și un cadru instituțional. Vârf de lance al curentului art informel, Jean Dubuffet este un adevărat prototip al rebeliunii asumate ca imperativ moral și transpuse atât pe planul creației plastice proprii, cât și pe terenul teoretizării asupra artei în general și a Artei Brute în particular. Prezentarea explorează măsura în care se suprapun și diverg poziționările teoretice suprarealiste, pe de o parte, și cele ale lui Jean Dubuffet, pe de altă parte, cu exemplificări extrase din textele programatice suprarealiste (Manifestul suprarealist din 1924, dar și *L'Art des fous, la clé de champs*, de André Breton, și *Lettres aux médecins-chefs des asiles de fous*, text „incitat” de Antonin Artaud și scris de Robert Desnos și Théodore Fraenkel), în oglindă cu textele-manifest ale lui Jean Dubuffet, în special *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949) și *Asphyxiante culture* (1968). Vom încerca să dăm seama de efectele scurtei asocieri dintre André Breton și Jean Dubuffet, de eventuala contribuție a celui dintâi la cristalizarea gândirii lui Dubuffet asupra Artei Brute, ca și de posibilitățile înrâurire a studiilor din anii '30 ale lui Jacques Lacan despre „scrierile inspirate” asociate unor cazuri de schizofrenie.

**SESIUNEA II. IMAGINARUL VIZUAL
SUPRAREALIST: DE LA PICTURĂ ȘI
LITERATURĂ, LA TEATRU ȘI FILM**



**CONSTANTIN STOENESCU, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București**
Ochiul suprarealist, de la Dali la... Hitchcock

În primul „Manifest al suprarealismului” publicat în anul 1924, André Breton enunță câteva din principiile care vor ghida mișcarea suprarealistă, între care și explorarea subconștientului în condițiile deplinei libertăți a spiritului, adică spontan, fără premeditare artistică. Actul creației devine automatism psihic orientat spre exprimarea prin diverse mijloace a funcționării gândirii fără a exercita un control rațional de tip estetic sau moral. Adevărul va fi astfel găsit în realitatea superioare (supra-realism) a diverselor forme de asociație. Drept urmare, recunoaștem atotputernicia visului și postulăm jocul dezinteresat al gândirii eliberată de orice constrângeri.

Dar care este organul care ține mintea fixată asupra realității lucrurilor obiective, adică independente de mintea noastră, din lumea externă? Desigur, ochiul și simțul văzului. Iată de ce ochiul biologic trebuie anihilat în favoarea ochiului interior, nu doar introspectiv, ci și oniric și ocult. Dar cum putem trece dincoace, în sens transcendental, de un simț care pune lumea în ordine astfel încât să dăm prioritate epistemologică privilegiului introspectiv? Cum ne putem elibera de tirania văzului? Suprarealiștii teoretizează câteva mijloace într-un interval în care substratul ideologic este dinamic, de la ochiul care privește norii de pe cer și se scurge fiind tăiat efectiv de un bisturiu, primul cadru din filmul *Câinele andaluz* al lui Salvador Dali și Luis Buñuel la ochiul pierdut al lui Victor Brauner din celebrul *Autoportret* din anul 1931, premoniție a unui accident real. Leșirea ficțională din dilemă este realizată prin proiectarea ochiului ca parte a mediului extern, astfel încât, în subconștient, ochiul se poate cuprinde pe sine, sugestie venită, poate surprinzător, de la Dali și... Hitchcock, în secvența visului din filmul *Spellbound*, imaginată de Hitchcock cu ajutorul decorului proiectat de Dali.

**VERONICA LAZĂR, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București**
***Masculin/feminin: Tiresias suprarealist între
Apollinaire și Poulenc***

În annus mirabilis 1917, se joacă în premieră farsa lui Apollinaire „Sânii lui Tiresias”. Printre ștersăturile și răzgîndirile din ciorna inițială, datînd din 1903, apare în subtitlu prima ocurență a termenului de „suprarealism”. Thérèse, personajul ei principal, se declară feministă, își anunță planul de-a merge la război ca bărbații, nu de-a face copii ca femeile, își lasă mustăți, își eliberează sânii, care se înalță spre cer ca niște baloane, și se transformă în bărbat, în vreme ce soțul ei – numit doar „Le Mari” – preia funcția matriarhală și face într-o zi 40049 de copii care să-i asigure un trai îmbelșugat pe vecie. Printre cei care asistă la prima reprezentare a „Sânilor lui Tiresias” e și François Poulenc, care va folosi peste trei decenii piesa lui Apollinaire pentru a compune o operă ce va trata criza masculinității și pe cea demografică, consecințe ale altui război mondial. Prezentarea mea va interoga modul în care atât piesa lui Apollinaire, cât și opera lui Poulenc subvertesc anumite convenții de gen și de reprezentare performativă ale unor arte – teatrul și opera – care aveau, totuși, o îndelungată tradiție a interpretărilor în travesti și a imbroglio-urilor identitare. Totodată, ea va sugera că modurile prin care dăm astăzi seama de repartizarea trăsăturilor de gen și maniera în care e descrisă cel mai adesea în literatura studiilor de gen distincția dintre un gen construit și un sex biologic sunt inadecvate pentru a înțelege repertoriile și practicile operatice anterioare secolului al XIX-lea.

IOANA BUTNARIU, Universitatea Națională de Teatru și Film „Ion Luca Caragiale”

Suprarealismul în relație cu teatrul absurdului

Teatrul absurd a șocat odată cu apariția sa în a doua jumătate a secolului XX. Deși nu a fost o mișcare organizată, s-a remarcat prin variația de teme și autori din toate părțile lumii. Moartea, alienarea, anxietatea, singurătatea, imposibilitatea de a comunica cu alte ființe umane sunt toate tematici abordate de dramaturgii absurdului, care transpun tragedia umană într-o manieră aproape comică. Teatrul absurdului nu ar fi putut exista însă fără delirul suprarealist din anii 20, oferind spațiul necesar de desfășurare. Câmpiile lui Chirico, deșertul lui Dali, abisul lui Breton pot să servească drept fundal pieselor lui Beckett, Ionesco și Adamov. Autorii teatrului absurdului au fost puternic inspirați de dramaturgii suprarealiști, în special de Antonin Artaud și Alfred Jarry. Satira crudă a acestora a premers lipsa de speranță specifică anilor de după război. Precum predecesorii lor, absurdiștii nu au dorit să distreze publicul, ci să-l facă să se simtă incomod, să-i arate o realitate atât de dură încât să o considere aproape o glumă. Psyche-ul interior suprarealist exprimat în anii 20' de către Max Ernst, Salvador Dalí, René Magritte, Yves Tanguy, Leonora Carrington sunt aduse pe scenă în anii 60' de către Eugene Ionesco, Recompensa prezicătorului – Giorgio de Chirico (1913), Zile fericite – Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter. Este o torță dată, ce traversează decenii și războaie pentru a permite omenirii încă o dată să se privească în ochi. Pictura suprarealistă își găsește locul în spațiul oniricului, în timp ce piesele absurde se răgăsesc în imensitatea golului pământesc. Cei neexperimentați tind să le respingă pe ambele, numindu-le „ilogice”, „lipsite de sens”, „întâmplătoare”. Ele sunt exact opusul însă. Suprarealismul relevă misterul subconștientului, adevărul individului despre latura sa ascunsă. Teatrul absurdului descoperă individul în relație cu lumea, abisul dintre sinele interior și ceilalți. Suprarealismul și teatrul absurdului sunt deopotrivă arte ale descoperirii de sine, sunt introspecte, dătătoare de sens. Numai înăuntrul său individul își poate manifesta adevăratul potențial.

ELENA TUDORACHE, Universitatea Națională de Teatru și Film „Ion Luca Caragiale”
Eugène Ionesco și dramaturgia insolitului. De la temeuri suprarealiste la forma absurdului

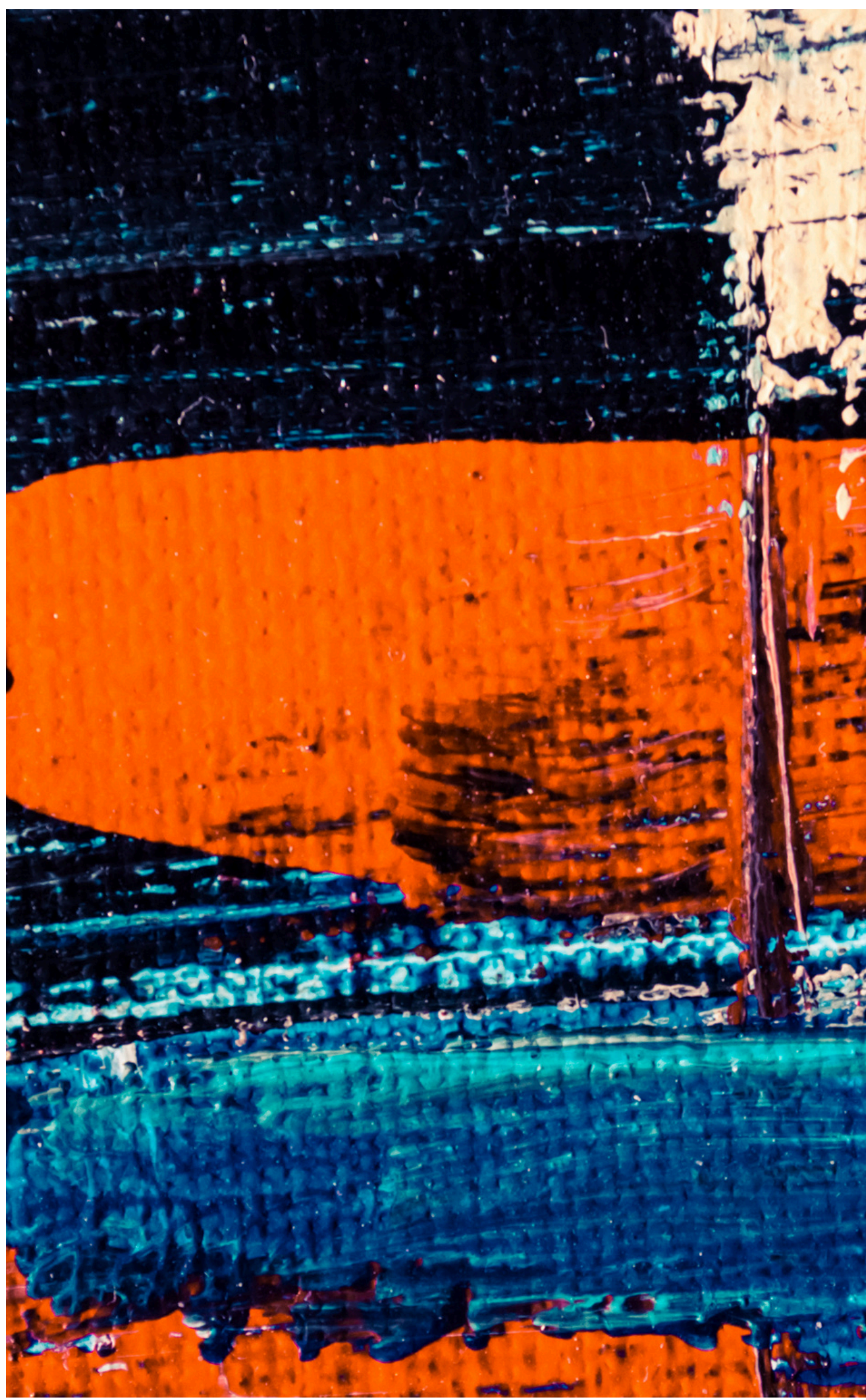
Atunci cînd vorbim despre insolitul dramaturgiei lui Ionesco vorbim despre marea sa invenție: un recipient dramaturgic nou care poartă numele de „absurd”. Dar acest cuvînt, așa cum este el utilizat de cele mai multe ori, mai mult încurcă decît limpezește acest nou mod de orchestrare a limbajului teatral la Ionescu. Numim „absurd” ceva ce are ca sinonim „ilogic”, ceea ce este incorect, întrucît textele ionesciene sunt niște construcții logice nu doar clare, ci cristaline. Odată cu antipiesa Cîntăreața cheală se implementează această formulă nouă de artă post-război care stârnește perplexitatea Parisului anilor 1950. Dar ea fusese anunțată încă de pe vremea Les Mamelles de Tiresias, piesa lui Apollinaire care introducea cuvîntul „suprarealism” în limbă. Forma absurdului nu este altceva decît o mișcare logică în cronologia Mișcării Dada și a suprarealismului. Ionesco își revendică titlul de „părinte al absurdului” cu un anume ghinion: același titlu poate fi purtat și de Samuel Beckett cu Așteptându-l pe Godot, dar și de Gellu Naum care publicase, în 1945, o piesă absurdă, Exact în același timp. Cu toate acestea, forma în care apare absurdul la Ionesco are prioritate. Acest lucru se datorează, pe de o parte, montării rapide a primului său text într-un teatru din Paris, dar și descendenței din Alfred Jarry, care șocase publicul francez cu ciclul Ubu roi. Pus în apropiere de Jarry, Ionesco nu doar că își apropie multe elemente suprarealiste, dar adoptă și extinde maniera limbajului deconstruit pe care o intuia precursorul francez. Absurdul lui Ionesco prinde o formă atît de bine conturată, încît dramaturgia lui trece prin toate perioadele, de la suprarealism la teatru postmodern. Rămîn, totuși, două întrebări esențiale: care este esența insolitului pe care l-a atins atît de bine Ionesco și care reușește să surprindă inclusiv astăzi? și cum trebuie înțeles corect absurdul, forma care ca pilon central sensul nonsensului?

**MARIA AMARINEI, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București**
***Luis Buñuel și situația hermeneutică în
cinematografia suprarealistă***

Între formele de artă, cinematograful angajează spectatorul într-o situație hermeneutică aparte, folosindu-se în configurația discursului său atât de reprezentare imagistică, cât și de narațiune, muzică, artă plastică și artă performativă. Hermeneutica filmului este constant provocată de alternanțele acestei configurații care dirijează situația de comunicare receptor-emițător. În ceea ce privește situația de comunicare a cinematografului suprarealiste, codul discursului capătă o dimensiune aparte prin apelul la metafore și simboluri reclamate din plan oniric și inconștient care antrenează interlocutorul într-un angajament hermeneutic sui-generis. Mesajul transmis este corijat de pretenția accesului la tenebrele a ceea ce este dincolo de planul conștientului, pretenție care angajează atât autorul, cât și spectatorul și obiectul artistic per se. În această situație hermeneutică, înțelesul și sensurile discursului pot fi prinse nu prin deciptarea și disoluția metaforei, nu prin analiză și deconstrucția analogică, ci prin asumarea și performarea acesteia. Contextul comunicării presupune implicarea până la confundare a receptorului în universul filmului și acceptarea adevărului comportat de metaforă și simbol prin performarea lor activă, afectivă și cognitivă. În același timp, receptorul este tras în acest orizont artistic în baza prejudecăților moștenite cultural și a celor individuale, care supun cinematograful suprarealist cu ale sale metafore și simboluri la o pliere pe orizontul său interpretativ. Provocarea cinematografului suprarealiste își găsește originea în premisele sale psihanalitice care restrâng experiența hermeneutică la „suspiciune”, în termenii lui Paul Ricoeur. Pretenția este de accesare a unui inconștient comun, reprezentat prin simboluri și metafore universale transmise prin vis, situație care

determină receptorul să performeze interpretarea ca act ce îi este deja propriu prin înțelesurile sale. Pentru a putea explica acest arc hermeneutic răsturnat în care apropierea devine simultană performării, iar înțelegerea parvine în urma acestora, voi propune spre analiză câteva secvențe din cinematografia lui Luis Bunuel pe marginea cărora voi explora contextul metaforelor utilizate, atât prin imagine, sunet, montaj, narațiune și joc actoricesc.

SESIUNEA III. TRADIȚIA ESTETICĂ ÎN FILOSOFIA ROMÂNEASCĂ



**DRAGOȘ GRUSEA, Universitatea Națională de Arte din
București**
Liviu Rusu și logica frumosului

Teoria pe care Liviu Rusu o dezvoltă în *Logica frumosului* (1946) are drept scop depășirea dualităților care stau la baza esteticii (artă – natură, rațional – irațional, formă – materie etc.) și întemeierea lor într-o unitate nediferențiată cu ajutorul căreia putem intui punctul originar din care izvorăsc toate forțele sufletești. Cu alte cuvinte, contemplarea frumosului prilejuiește o întrepătrundere între diferitele straturi ale subiectivității și ale naturii prin care putem intui acea unitate nediferențiată de dinaintea tuturor deosebirilor. Frumosul devine astfel o super-categorie estetică, celelalte categorii fiind văzute ca simple varianții ale acestei prime structuri. În această prezentare îmi propun să descriu ideea fundamentală a filosofului român precum și tradiția de la care pornește.

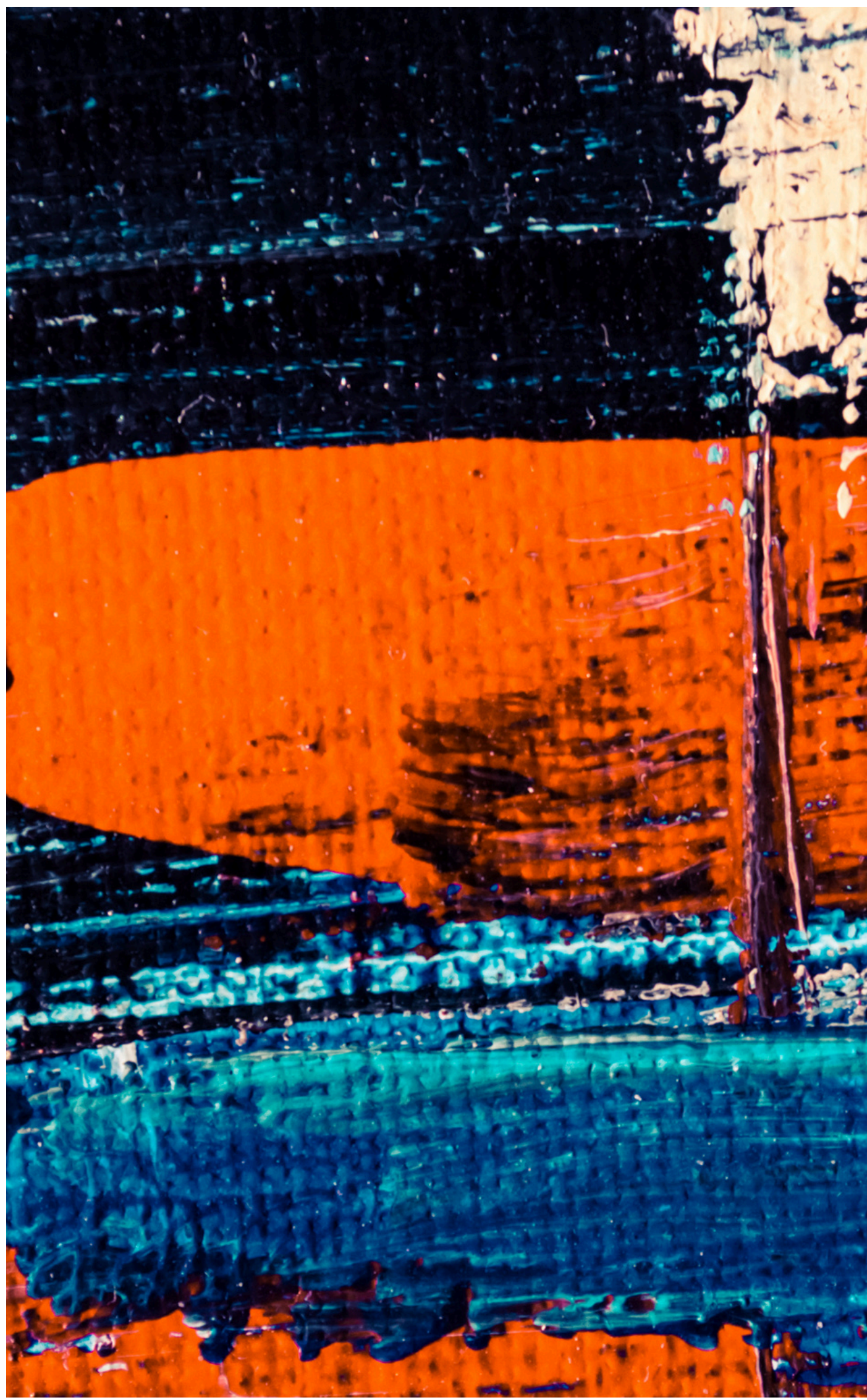
**SILVIA GIURGIU, Institutul Limbii Române /
Universitatea din Zagreb**
***Structuralismul lui Tudor Vianu sau despre limitele
multiplicității integrate***

Tudor Vianu a inițiat școala structuralistă în estetica și critica literară românească. Modelul structural cel mai reprezentativ pe care Vianu l-a propus este cel al valorilor, caracterizate prin combinarea specifică a șase atribute. Este un model lingvistic pe care nu îl mai regăsim însă în lucrările de critică aplicată, când preferă instrumentele stilisticii și metode comparativiste. În lucrarea pe care o propun voi apela la câteva studii de caz din Arta prozatorilor români pentru a argumenta că modelul structuralist nu este trădat în interpretarea operelor literare, ci constituie de fapt cadrul teoretic în limitele căruia esteticianul recurge, uneori, chiar și la exerciții de close reading. Baza conceptuală structuralistă se regăsește atât la nivelul operei, definite drept „multiplicitate integrată” imutabilă și originală, cât și la nivelul supra-structurilor, unde exercițiile comparatiste schițează un sistem coerent, așa-numita „tehnosferă”. Punctarea anumitor detalii stilistice nu contrazice în niciun fel concepția operei ca structură complexă, unitară, perfectă, în care fiecare element este absolut necesar, într-o ordine care nu poate fi modificată fără a denatura sensul. Modelul cosmologic aplicat operelor individuale este funcțional, în estetica lui Vianu, și la nivelul literaturii naționale sau chiar universale, unde fiecare operă își găsește locul într-un sistem care poartă un sens coerent, care prezintă o armonie specifică. Aceste structuri sunt configurate, însă, mai puțin prin exercițiul lecturii distante, cât prin anumite trimiteri comparatiste.

REMUS BREAZU, Universitatea Națională de Arte din București
Estetica lui Tudor Vianu și fenomenologia

În această prezentare, îmi propun să articulez relația teoretică pe care Tudor Vianu a avut-o cu fenomenologia în cercetările sale de teoria esteticii. Tudor Vianu s-a raportat în două maniere la fenomenologie. În primul rând, el discută în mod critic estetica fenomenologică contemporană lui, mai cu seamă, cercetările filozofului Moritz Geiger. În al doilea rând, el întreprinde o analiză fenomenologică proprie în lucrarea *Estetica*. Așadar, raportul său la fenomenologie poate fi sistematizat în două etape distincte. Mai întâi, în cursul pe care l-a ținut în anul 1930/31, *Istoria doctrinelor de estetică de la Kant până astăzi*, și în capitolul „Autonomizarea esteticei” din lucrarea *Arta și frumosul*, publicată în 1931. O a doua etapă poate fi identificată în primul volum al lucrării *Estetica*, publicat în 1934, în capitolul „Momentele constitutive ale operei de artă”. Pornind de aici, prezentarea mea va avea următoarea structură: mai întâi, voi prezenta lucrările de fenomenologie la care Tudor Vianu s-a raportat, apoi voi analiza felul în care Tudor Vianu le înțelege, inclusiv critica pe care acesta o aduce fenomenologiei, iar în ultimul rând, voi discuta felul în care Tudor Vianu întreprinde propria analiză fenomenologică a operei de artă.

**SESIUNEA IV. SUPRAREALISMUL ȘI ARTA
ABSURDULUI, ECOURI ÎN CULTURA
POSTMODERNITĂȚII**



BOGDAN MICLEA, Facultatea de Filosofie, Universitatea din București

Categoria absurdului în opera lui Joan Miró

Cercetarea de față își propune să realizeze o explorare a modului în care absurdul, ca și categorie estetică, este prezent în opera lui Joan Miró. Putem vorbi despre absurd în opera acestui artist? Este distorsionarea intenționată a realității o formă de revoltă în fața unei lumi a cărei sensuri șubreze îl poziționează pe om într-o poziție de perplexitate și instabilitate? Pornind de la aceste interogații, care trimit la probleme atemporale, dacă înțelegem revolta ca reacția intrinsecă în fața unei situații absurde în care se impune libertatea de expresie ca intenționalitate, analiza stilului pe care Joan Miró îl arată în lucrările sale oferă înțelesuri și semnificații importante în creionarea absurdului ca parte a existenței. Pictor influențat în mod major de suprarealism și aflat în strânse legături cu acest curent care a marcat decisiv viziunea artistică asupra lumii în secolul al XX-lea, Miró s-a remarcat printr-o viziune asupra realității ce nu ține cont de constrângeri raționale, ci de relația cu imaginația sa. Prin analiza hermeneutică a operei lui Miró sunt identificate atât semne cât și simboluri recurente care evidențiază prezența absurdului. Prin analiza estetică a operei pictorului propus reiese că îmbinarea formelor și culorilor transmite un sentiment de nesiguranță, un sentiment de haos care implică o lume absurdă, în maniera acceptată de existențialism. Absurdul este prezent în opera lui Joan Miró prin intermediul reprezentărilor ireale, create prin combinarea inedită și adesea expresivă a liniilor, prin intermediul formelor abstracte și prin conturarea unei lumi care nu ține cont de idealul unui obiect dat, care primește un caracter ludic și oniric, dar care înspăimântă, situație în care se află și lumea absurdă. Procesul lui creativ, care implică automatismul psihic, prezintă această lume creată ca reacție în fața unei realități a cărei incertitudini venea și din limitările tot mai mari care se impuneau cu vehemență.

**NICOLAE GLIGOR, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București
*Bolșevism și avangardă***

Voi prezenta o perspectivă duală a regimului bolșevic față de avangarde. Deși se apropie de perspectivele politice de stânga, în istoria culturală, arta de avangardă rusă de dinainte de Revoluția din Octombrie este anihilată total o dată cu instaurarea regimului bolșevic și înlocuită de realismul socialist. La extrema opusă, al treilea Manifest Suprarealist este redactat de către unul dintre cei mai importanți revoluționari, și anume Leon Troțki. Intenția mea este aceea de a propune o exegeză istorico-culturală în care voi sublinia cum revoluțiile artistice din cadrul paradigmei culturale ruse deși inițial par să conveargă spre idealurile politice bolșevice, în realitate actul constitutiv al avangardei nu este compatibil cu un regim totalitar. Voi explora și relația Stalin-Troțki, argumentul meu fiind acela că ruptura dintre cei doi poate fi privită și ca o tensiune culturală: aceea între realismul socialist, respectiv suprarealismul căruia i se afiliază și Troțki. În plus, voi sublinia că un telos cultural-artistic, deși poate părea că converge în aceeași direcție cu o opțiune politică, acesta poate deveni ostil înseși reformei căreia i se afiliază tocmai din cauza separației dintre estetic, respectiv politic. Astfel, poziția mea susține că deși avangardele inovează în cadrul paradigmei culturale, contestând și paradigma politică actuală, tocmai din cauza atitudinii de opoziție față de un regim politic pot deveni incomode inclusiv mișcării pe care o susțin. Aparatul teoretic pe care îl voi utiliza pentru argumentarea celor prezentate mai sus se circumscrie Școlii de la Frankfurt, în principal teoriilor lui Herbert Marcuse enunțate în lucrări precum *Eros și civilizație*, respectiv *Artă și revoluție*. Poziția mea se plasează în sfera dihotomiei dintre revoluțiile artistice, respectiv cele politice, subliniind dualitatea fenomenului de interacțiune dintre cele două: atât în unitate, cât și în opoziție.

**GABRIEL-CIPRIAN ILĂU, Facultatea de Filosofie,
Universitatea din București**
Străină de istorie: creația absurdă ca period-piece?

Cea mai importantă problemă filosofică este suicidul întrucât viața umană se desăvârșește întru unitate și continuitate doar în momentul sistării ei. Camus găsește că deși impulsul metafizic către unitate și continuitate este fatal, acesta este și frustrat de finitudinea existenței umane; doar o viață suspendată neagă propria-i finitudine or această suspendare ia două chipuri: metafizica ori suicidul. Dincolo – sau înainte – de metafizică, tradiția generic-numită existențialistă ne propune un proiect al producerii de sens; dincolo – sau înainte – de suicid, trebuie să ne întoarcem atenția către Camus și către proiectul reconstrucției creative a lumii. Ca atare, voi contura perspectiva camusiană asupra vieții suspendate, arătând două lucruri: (i) că ceea ce numesc „viață suspendată” este condiția umană în sine, imediatitatea fiind deja și dintotdeauna supusă unui discurs comprehensiv și unificator ce se revendică de la realități mai înalte; (ii) că reconstrucția creativă a lumii vehiculează autotelia și autofagia unui circuit ce este făcut posibil numai de propria-i imposibilitate. Cu alte cuvinte, imposibilitate metafizicii face posibilă creația. Tot așa, imposibilitatea suicidului face posibilă revolta. Acest al doilea punct centrează lucrarea prin problematica stringentă pe care o anclanșează: în ce măsură poate „arta ca grijă de sine”, arta care proferează un adevăr mai degrabă consumabil decât demn de-a fi păstrat și oferit istoriei – cum poate o astfel de artă să constituie memoria umană? Pentru a aplica aceste considerații și pentru a încerca un răspuns camusian, voi zăbovi asupra romanului *L'Étranger*, încercând să localizez astfel ceea ce voi numi necesitatea facerii lumii în anti-eroul Meursault. Un raport radical poietic cu lumea pretinde o înapoiere la origine menită a transgresa istoricitatea experienței umane în genere – înapoiere pe care o voi numi recursivitate. În cele din urmă, voi încerca să arăt că această recursivitate este singurul tip de angajament ce face posibilă memoria umană ca atare.

CARLA IOANA ANA-MARIA POPESCU, Facultatea de Filosofie, Universitatea din București
Mutații estetice cu privire la portretizarea actuală a suprarealismului prin prisma artelor plastice și fashion shows

Suprarealismul ca mișcare artistică din secolul al XX-lea a avut ca elemente de interes explorarea inconștientului, al visului și al imaginației. Prin respingerea metodică a ordinii logice și a rațiunii, artiștii avangardiști au pornit în căutarea unei realități mai profunde, a existenței individuale și personale, prin explorarea automatismului, al jocului de aparențe și al imaginației dezlănțuite. Interesant este însă de analizat cazul artiștilor contemporani, cu rădăcini ale creațiilor în suprarealismul lui Breton. Propun astfel o interpretare în cheie suprarealistă a spectacolului de modă Voss (2001) de către Alexander McQueen, ce are la bază o fotografie a artistului suprarealist contemporan Joel-Peter Witkin, anume Sanitarium (1983). Spectacolul de modă începe prin primirea spectatorilor în sală. Odată ajunși, aceștia nu pot vedea scena, timp de o oră se văd pe ei înșiși în oglinzile ce înconjoară cutia ce va deveni scena spectacolului de modă. Astfel, indivizii sunt invitați la introspecție, la cunoașterea de sine, este ceva despre indivizi, despre fiecare individ. Asemeni suprarealiștilor care își analizau visele, spectatorii se pregătesc pentru a-și contempla propriile plăsmuri (acțiunea din interiorul cutiei poate fi o reprezentare a unui vis, sau al unui coșmar), iar exteriorul reprezentând stadiul de analiză al visului. Cum pentru suprarealiști arta era un proces de cunoaștere, prin descoperirea și diminuarea barierelor dintre vis, imaginație și realitate, pentru McQueen moda și lumea modei reprezintă tocmai locul unde realitatea și planul ficțional se întâlnesc și coexistă. Având în vedere semnificația psihanalizei pentru suprarealiști, nu putem să ignorăm importanța elementului oglinzii și astfel, mă voi raporta la Lacan și la fenomenul de Mirror Stage. Interpretând astfel într-o cheie suprarealistă elementele spectacolului, am putea evalua că aceste clipe de

introspecție ale spectatorilor servesc pentru descoperirea imaginației, fiind astfel un element crucial pentru deblocarea creativității în potențialitatea sa și totodată, a libertății de expresie. Mai mult decât atât, chiar acest început neobișnuit al spectacolului poate fi văzut drept un joc al aparențelor. Asemeni suprarealiștilor care se jucau cu percepția publicului prin elaborarea unor iluzii și ambiguități, pentru a stârni chestionarea și gândirea critică cu privire la natura realității, McQueen am putea spune că face același lucru, prin sfidarea sau mai degrabă depășirea unor concepții tradiționale și prezentarea unor elemente ce instigă îndoială cu privire la natura obiectelor. În prezentare, deși unele elemente oferă o oarecare similitudine, fiecare model se prezintă cu unicitate, de unde putem sustrage faptul că inconștientul este doar al nostru, este unic și astfel, fiecare persoană își exprimă inconștientul într-un fel individual, unic, autonom. Prin aceste elemente comune însă reiese tocmai această alienare umană de la care ne dorim să evadăm prin artă și manifestările ei; mersul este unul robotic, apăsător, standardizat, doar exteriorul este diferit, spectatorii își analizează (supra)conștient comportamentul. Trăim într-o societate în care direct sau indirect ne supunem modei, tendințelor, lăsându-ne astfel influențați. Tocmai de aceea, spectacolul reprezintă un prilej de dialog și discuție, întrucât Alexander McQueen se impune împotriva promovării standardizării și al uniformizării gusturilor. Elementul de spontaneitate apare către finalul prezentării, când o cutie se deschide și dezvăluie o replică a fotografiei lui Joel-Peter Witkin, Sanitarium, chiar inspirația pentru acest spectacol. Spectacolul lui McQueen se încheie cu o întrebare deschisă pentru spectatori: Ce este frumusețea? Cum arată ea și cum se manifestă?