


**Mariana Dan<sup>1</sup>**

Universitatea din Belgrad

Facultatea de Filologie

 <https://orcid.org/0009-0005-9929-2393>

## NEOAVANGARDELE DIN IUGOSLAVIA SOCIALISTĂ ÎN CONTEXT GLOBAL. *KLOKOTRISMUL ȘI INTERFERENȚELE CULTURALE SÂRBO-ROMÂNE*

Concepția despre locul, funcția și rolul artelor s-a schimbat în ultimele patru decenii ale secolului trecut, când, în cultura vestică, au apărut diverse mișcări de neoavangardă, ca reacție de protest a tinerei generații împotriva valorilor și ideilor perimate, detectabile în întreaga activitate umană de după Al Doilea Război Mondial. Cum (spre deosebire de celelalte țări socialiste) fosta Iugoslavie era în această perioadă întoarsă cultural către vest, diversele idei experimentale și metode de transpunere artistică, mai mult sau mai puțin „de import”, și-au găsit aici un loc propice de expresie. Din perspectiva de azi, toate aceste tendințe ale „noii sensibilități”, apărute inițial în subcultură și care s-au globalizat în scurt timp, pot fi privite prin prisma poststructuralismului și postmodernismului – ca opuse atât anistorismului structuralist, cât și modernismului. *Klokotrismul* a apărut în cadrul tendințelor artistice neoavangardiste din fosta Iugoslavie, iar originalitatea sa constă tocmai în încercarea de a se detașa de conceptualismul neoavangardist, de a refuza noțiunile de „grupare”/”mișcare” și de a se proclama ca „spirit/spiritualitate”. Cum promotorul *klokotrismului* a fost în special cunoscutul poet sârbo-valah Adam Puslojić, care a adus o importantă contribuție la stabilirea și menținerea relațiilor culturale sârbo-române din această perioadă, acest articol analizează în ce măsură autorii români, cu care Puslojić a stabilit relații de profundă creativitate, au contribuit la înșăși poetica *klokotrismului*.

**Cuvinte-cheie:** relațiile culturale sârbo-române, neoavangarda, cultura din fosta Iugoslavie, *klokotrismul*, posmodernismul, Adam Puslojić

### 1. Introducere

*Klokotrismul*, ca atare, reprezintă o piesă din mozaicul mai amplu al tendințelor artistice neoavangardiste din fosta Iugoslavie (R. S. F. Iugoslavia), în

<sup>1</sup> danmar206@gmail.com

care s-a transpus și reflectat, în urma orientării acestei țări socialiste către vest, o întreagă viziune asupra lumii postbelice, ca ancorată în arte. E vorba în special de locul, funcția și contextul acestora, care se cere explicat în primul rând. Cultura română de la timpul respectiv, aparținând unui context socialist, a luat în mare măsură contactul cu aceste tendințe din lume spre sfârșitul anilor '60, în anii '70 și '80 ai secolului trecut, mai ales prin Adam Puslojić, acest poet sârbo-valah, care, prin deosebitul său devotament față de cultura română și mai ales față de poezia românească, a stabilit importante relații culturale sârbo-române. Acest text va încerca să definească în ce măsură se poate vorbi de participarea la o viziune poetică comună sârbo-română în cadrul klotrismului, care reușise să coboare arta în stradă, așa cum se practicase în vest de mai multă vreme. Substratul acestui gen de poetică ar fi greu de înțeles, fără explicarea contextului mai amplu global, generaționist, dar și iugoslav, de la vremea respectivă.

## 2. Dinamismul social și arta de tip nou

În anii '60, '70 și '80 ai secolului trecut, multe dintre tendințele culturale globale au încercat să deschidă drumuri, dar și viziuni noi. Artă apărută în această perioadă a dorit să fie o artă de tip nou, cunoscută sub denumirea de neoavangardă, noua practică artistică, artă dematerializată ori anti-formală, artă săracă, artă conceptuală, minimalistă sau artă post-obiectivă. Ea a apărut în contextul protestelor populației americane, dar și globale antimilitariste și antinucleare din timpul războiului rece, al Războiului din Vietnam (1955-1975), în timpul protestelor pentru dobândirea de drepturi umane, cetățenești, minoritare, individuale, sexuale, în atmosfera marcată în egală măsură de discursurile antirasiste și egalitare ale lui Martin Luther King (ucis, ca și John F. Kennedy, de altfel, în 1963). Acest gen de climat a culminat cu protestele internaționale studențești din anul 1968, care se împotriveau legislațiilor rigide, discriminatorii și individual constrângătoare, pe care părinții tinerilor protestatari le acceptaseră.<sup>2</sup> Ca produs al noului dinamism social, ce se definea drept „contra-cultură” (deoarece și

---

<sup>2</sup> Protestele studențești au avut un caracter internațional mai ales datorită apariției televiziunii, facilității zborurilor pentru călători, precum și receptării rapide de cărți și texte, ce apăreau simultan în toată lumea. Începând cu primele confruntări ale studenților de la Paris, protestele s-au desfășurat aproape simultan în întreaga lume, extinzându-se din SUA și Mexic în Barcelona, Madrid, Londra, Leicester, Essex, Bristol, Leeds, Nantes, Cannes, Bordeaux, Roma, Milano, Torino, Bologna, Berlinul de Vest, Belgrad, Praga, Varșovia și până în Pakistan și Buenos Aires. Deși motivele concrete ale protestelor erau diferite (creșterea inegalității sociale, solicitarea de libertăți economice și politice, războiul din Vietnam, antifranșismul în Spania, denazificarea Germaniei, ori intervenționismul sovietic în Ungaria, ulterior în Cehoslovacia), numitorul comun al protestelor era înlăturarea capitalismului, respectiv a deviațiilor socialiste în Europa de Est. Dorința de a trăi într-o lume mai justă, fără exploatare, în care clasa muncitoare prelua conducerea industriei, a fost utopică, după cum a dovedit-o mai ales soarta fostei Iugoslavii, care avusese deja, în teorie, ceea ce cereau protestatarii din țările capitaliste. În acele decenii, studenții iugoslavi cereau înlăturarea „burgheziei roșii”, adică a privilegiilor din fruntea singurului partid la conducere.

cultura oficială ajunsese să reprezinte o instituție, printre celelalte, ca și pe timpul avangardelor istorice), noua generație opta pentru o *sensibilitate de tip nou*, așa cum reiese și din titlul lucrării lui Herbert Marcuse, *The New Sensibility* (Marcuse, *apud* Osborne, 2022, p. 33).

Deoarece lumii noi de atunci îi era necesară și o artă de tip nou, preocuparea tinerilor s-a îndreptat în special spre o nouă cultură politică, dar și spre toate artele, spre psihologie și filozofie, care trebuiau să reflecte și susțină acea „nouă sensibilitate” ori viziune asupra lumii. Generația tânără de atunci credea sincer în posibilitatea propriei emancipări, care trebuia să vină din interiorul individului. Această emancipare trebuia să fie fundamental non-violentă (în contrast cu represiunile instituționale) și de aceea se practicau proteste pașnice, la care s-au solidarizat tinerii din întreaga lume. În această perioadă a apărut sloganul hippy „make love, not war” (faceți dragoste, nu război), iar ca o puternică demonstrație a revoltei acelei generații s-a ținut la Woodstock *Festivalul de muzică și artă* (august, 1969), cel mai mare festival de muzică rock din istorie, la care au venit peste jumătate de milion de tineri.

În acest context al „noii sensibilități”, artele trebuiau să iasă din spațiile instituțiilor, încetând să mai reprezinte o practică elitistă. Prin amplul proces de democratizare, artele trebuiau să devină o „practică vie”, inclusă în procesul social, în timpul real (ca și la concertul amintit) și să constituie un fel de instrument și mediator care să ducă la înțelegerea omului contemporan ca individ care nutrește diverse speranțe și idealuri, e cuprins de angoasă într-o lume decăzută moral, are diverse nelămuriri și frustrări de natură individuală și colectivă. Timpul real era atât timpul existențial, biografic, cât și cel social. Astfel, arta înceta să mai fie o reflexie fixă a unei realități înghețate în timp, ci reprezenta, în egală măsură, însăși realitatea *in process*, în timpul care se scurge pentru crearea ei. Opera de artă nu mai era considerată drept un produs finit și finalizat, ci s-a început să se pună accentul atât pe procesul de creație, cât și pe artifactele care suferă metamorfoze în timp și spațiu (instalațiile în mișcare, ca „opere deschise” nu doar din punctul de vedere al interpretării venite „din afară”, ci al înseși structurii lor mobile) (vezi Milenković, 2022, p. 3). În cadrul realității sociale de atunci, artistul însuși devenea, printr-un anumit gest ori acțiune, un subiect social și un obiect artistic în egală măsură. De exemplu, putea deveni un fel de „sculptură vie”, participând la artă, atât ca obiect, cât și ca subiect. Milenković îl dă ca exemplu pe Joseph Beuys (care a fost în 1979 unul dintre inițiatorii Partidului verde din Germania) și care a inițiat o astfel de „sculptură vie” de proporții, reușind să planteze, în timp de câțiva ani, ajutat de studenții voluntari, o pădure de 7000 de stejari, copac, dar și gest simbolic, menit să arate strânsa legătură care există între natură, om și artă. Acest gest/acțiune, pe lângă aspectul său simbolic, reprezenta totodată și un soi de revoluție spirituală pașnică, în acord cu „noua sensibilitate”, ilustrând posibilitatea solidarității fundamentale a oamenilor în participarea acestora la viața reală, desfășurată în timpul real și natural, indiferent

de cadrele politico-ideologice impuse. De aceea, în ceea ce privește arta, se poate vorbi acum de transformarea radicală a *locului, funcției și contextului* acesteia. Înglobată fiind într-o viziune integratoare asupra lumii și existenței, arta nu era percepută ca angajată în slujba unei ideologii, intenția fiind, mai degrabă, ca ea să nu mai funcționeze ca document cultural, ci să devină o manifestare nemijlocită a culturii, o necesitate și practică de zi cu zi. În această viziune (idealistă, cum apare din perspectiva de azi), artistului, care putea juca și un rol de clown, cum vom vedea, mai târziu, în cadrul klototismului, îi revenea rolul de „a trezi lumea” din convenții, având ca efect, în primul rând, emanciparea individuală și posibilitatea lărgirii viziunii asupra lumii. Arta, ca „plastică socială” (cum și-a dorit generația respectivă), pornea de la individ, ca om și, de aceea, democratizarea artei presupunea emanciparea individului prin anularea distanței dintre artist și publicul care îi recepționează acțiunile, fiecare om în felul său.

Figurile iconice de atunci, propagate prin mass-media, au devenit niște adevărați eroi ai tinerilor, fiind reprezentate în muzică de formațiile The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, de Janis Joplin, Jimi Hendrix, Frank Zappa, Bob Dylan, iar în filozofie și literatură de Jean-Paul Sartre, Herbert Marcuse, Michel Foucault, Roland Barthes, de artiștii Antonin Artaud, Jean-Luc Godard, Paolo Passolini, John Cage, precum și de revoluționarul Fidel Castro și Ernesto Che Guevara etc., tinerii sperând ca acea revoluție de durată să nu aibă, în final, aceeași soartă cum avusese Comuna din Paris.

După Nebojša Milenković (2022, p. 14), dar și Jasmina Čubrilo (2018, p. 7), speranțele într-un viitor mai bun au fost susținute de faptul că în acea perioadă filozofia, artele, spiritualitatea umană și cultura au preluat locuri centrale, ceea ce este un alt fel de a spune, așa cum afirma și John Updike (citată de Čubrilo), că „Revoluția s-a mutat în cultură”. Acea perioadă, însă, se caracterizează, la modul concret, prin schimbările care nu s-au încheiat niciodată, căci toate problemele ridicate atunci rămân azi tot atât de actuale, ca și în momentul când au explodat.

### 3. „Socialismul cu chip uman” din fosta Iugoslavie

În acea perioadă, când vestul credea că în Iugoslavia exista un socialism „cu chip uman”, și care li s-ar potrivi (poate) și lor, studenților iugoslavi nu le-a rămas decât să se confrunte cu socialismul. Laslo Vogel (2021, p. 231) afirmă: „Nu am fost împotriva lui, dar nici pentru el și asta e ceea ce ne-a dus la pierzanie”. În anul 1968, în fosta Iugoslavie, protestele studențești s-au desfășurat în Belgrad, Sarajevo, Zagreb și Ljubljana. Unele dintre sloganurile tinerilor au fost: „Jos corupția!”, „Jos burghezia roșie!”, „Cerem egalitate socială”, „Noi construim socialismul, iar voi, vile”, „Cerem egalitate socială”, „Muncitorii și studenții împotriva socialismului fals!”, „Birocrație, ia-ți etichete de pe muncitori”, „Spuneți-i tovarășului Tito adevărul”, „Cine răspunde pentru haosul din economie?”, „Au tras în noi!”, „Și pe mine m-au bătut!”, „Socialismul e pentru toți”, „Libertatea presei și a informației!”, „Ne luptăm

pentru un om mai bun, nu pentru o viață mai bună.” etc. (v. Vučetić, 2016, p. 254). Deși studenții sunt chemați la negocieri, ei refuză, invocând Constituția. De partea studenților s-au aflat multe colective de muncă, dar și importanți scriitori și regizori, cum ar fi: Vasko Popa, Slobodan Selenić, Danilo Kiš, Duško Radović, Stevan Raičković, Dušan Makavejev, Jovan Ćirilov, Živojin Pavlović, Mirko Kovač, Matija Bečković, dar și mulți dintre actorii renumiți, precum și filozofi de renume ai Școlii de filozofie din Korčula, dar și Uniunea scriitorilor din Iugoslavia. Protestul s-a transformat, după șapte zile, într-un act artistic, un fel de *performance*, în momentul în care cunoscutul actor Steva Žigon, în curtea Rectoratului Universității din Belgrad, plină până la refuz de protestatari, a recitat discursul lui Robespierre din clubul iacobinilor la judecata lui Danton, din piesa *Moartea lui Danton*, a scriitorului german Karl Georg Büchner. Actorul Žigon încetează a mai fi Žigon, iar studenții încetează a mai fi studenți. Teatrul se confundă cu viața, iar actorul cu publicul. Protestele studențești s-au încheiat cu renumita intervenție a mareșalului Tito din 9 iunie, care a constatat că statul și conducerea au greșit și că studenții au dreptate și chiar le-a cerut să-l ajute să rezolve problemele... Pentru ca, după scurt timp, nu numai că nu a rezolvat cerințele studenților, dar a și schimbat redacția revistei *Student*, iar revistele liberale *Praksis* și *Filozofija*, ale Societății sârbești de filozofie, și-au întrerupt apariția.<sup>3</sup> Conducătorii protestului, fie ei studenți ori profesori, au fost excluși din viața socială și publică prin măsuri administrative (Milenković, 2022, p. 14, 15).

În acest context, cultura iugoslavă a început să facă parte și ea din cultura internațională contemporană, iar Belgradul a devenit una dintre cele mai dinamice capitale culturale din Europa. Aici s-au constituit instituții culturale și festivaluri internaționale, care durează până astăzi: *Muzeul de artă contemporană* (1965), s-a deschis faimoasa Casă a tineretului (Dom omladine – 1966), s-a înființat Festivalul internațional de teatru (BITEF – 1967), s-a deschis Centrul cultural

<sup>3</sup> Aceste fapte, ce țin de politica internă și culturală, sunt în dezacord cu imaginea lui Tito în lume, unde se credea că Iugoslavia reprezenta un exemplu al „socialismului cu chip uman”. Căci Tito se afirmase global prin *Mișcarea țărilor nealiniate*, un mare triumf al diplomației sale (1961), schimbase numele țării: din Republica Populară Federativă, în Republica Socialistă Federativă Iugoslavia (1963), făcuse un turneu în SUA, ce marcase începutul americanizării și modernizării Iugoslaviei (1963), acesta având loc chiar înainte de atentatul asupra lui John F. Kennedy. Intervențiile sovietice din Ungaria (1956) și din Cehoslovacia (1968) l-au determinat pe Tito să strângă permanent relațiile cu SUA. Delegația Partidului Comunist Iugoslav, care în 1979 vizitează Washingtonul, e prima delegație importantă din vreo țară comunistă care a fost primită la Casa Albă. Pe vremea lui Jimmy Carter, revistele americane publică numeroase articole dedicate lui Josip Broz Tito, ca de exemplu *Time* & *Life* ce consideră că Iugoslavia e „cea mai autonomă și cea mai deschisă țară comunistă necomunistă din lume” (*apud* Milenković, 2022, p. 16). În ciuda numeroaselor crize politico-economice interne, Iugoslavia a avut marele avantaj de a i se fi acordat de către SUA statutul de „cea mai favorizată națiune” în relațiile comerciale și economice. În Iugoslavia de atunci, tinerii purtau blugi, citeau *Playboy*, beau coca cola, mergeau la Trieste la cumpărături, moda ținea pasul cu cea din vest etc. Poate că cel mai important dintre toate era faptul că cetățenii iugoslavi dețineau pașaport „la purtător”, cu care puteau călători nestingheriți și în est și în vest.

studentesc (1968), s-a început Festivalul internațional de muzică (BEMUS – 1969), s-a ținut primul festival internațional de film (FEST – 1971), de muzică jazz etc. Acest fapt a prilejuit ca Belgrad (dar și Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Novi Sad etc.) să fie destinația favorită a multor oameni de cultură de renume mondial și să se actualizeze și mențină noile tendințe din cultura contemporană, să apară reviste de muzică rock (*Beat International*) etc.

Imaginea pozitivă despre Iugoslavia s-a dovedit a fi însă una falsă, menținută fiind datorită figurii legendare a lui Tito și până la moartea acestuia (în 1980); nu s-a vorbit între timp nici despre prigoana cetățenilor iugoslavi care aveau o linie de gândire diferită decât cea unică și impusă, așa cum nu s-a vorbit nici de discrepanța dintre aparenta bunăstare și situația catastrofală din economie, condusă de mulți oameni incapabili, dar cu un dosar de partid „curat”.

#### **4. Poststructuralismul, categorie internațională a postmodernismului. Artiști și grupări din Iugoslavia socialistă**

Tendințele artistice din anii '60, '70 și '80 din fosta Iugoslavie au fost inițial un soi de produs al renumitei Școli de vară de filozofie din Korčula (Korčulanska letnja filozofska škola: 1963-1974), care, orientată spre stânga, ca mulți intelectuali din lume de la vremea respectivă, sprijinea o „a treia cale”: gândirea culturală și socială nu trebuia dirijată de către stat (ca în celelalte țări comuniste), dar nici de economia de piață (ca în țările capitaliste). Ideea de *personalism*, ca atitudine subiectivă, trebuia să reflecte, prin noile mișcări de avangardă de atunci, rolul individului în cadrul realității sociale. Prin această variantă a socialismului democratic iugoslav se dorea ca ideile să circule liber, iar oamenii să fie egali, dorință exprimată și în timpul protestelor studentești din 1968, al căror obiectiv nu fusese bunăstarea materială, ci egalitatea dintre oameni. Prin *personalism* (termen de circulație în cadrul neoavangardei de pretutindeni de atunci) arta nu mai era un simptom ideologic, ci un teren prielnic revizuirii, care, prin libertatea individuală, va face posibilă liberalizarea societății. Această concepție a avut mare priză la tineret și a intrat în multe instituții de cultură.

Cred că, intrând pe această bază teoretică în mișcarea globală de neoavangardă, arta iugoslavă se racorda la noile tendințe din arta globală de atunci, care prezentau o accentuată înclinare de a îmbina arta cu teoria despre artă, literatura, semiologia, cu sociologia ori psihologia. Revista *Tel Quel*, fondată de structuraliștii francezi (și care viza toate aceste domenii), care în anii '70 și '80 ai secolului trecut a recurs la autocritica propriei viziuni structuraliste precedente, încercând să îndrepte greșeala unei viziuni anistorice, sincronice și formalist inflexibile, legate de relația dintre semn și semnificat în cadrul analizei textuale, a devenit punctul de plecare și platforma poststructuralismului.<sup>4</sup> Poststructuraliștii

<sup>4</sup> La revista *Tel Quel*, fondată de scriitorul și teoreticianul francez Philippe Sollers au participat chiar structuraliștii (Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva,

au constatat că, în cadrul scriiturii, semnificantul, ca formă a producerii de sens, nu este unul obiectiv și stabil, fiind influențat nu numai de schimbarea viziunii asupra lumii pe parcursul istoriei, ci și de subiectivitatea individuală, de natură ideologică, sexuală, culturologică etc. (Šuvaković, 1999, p. 263).

Prin aceasta, poststructuralismul a deschis larga cale a *personalismului*, care a luat avânt în neoavangarda din acea perioadă și cu care interfera, neoavangarda găsiindu-și în poststructuralism importante repere teoretice, oricât de variate ar fi fost acestea (iar în fosta Iugoslavie era vorba de interpretarea personalizată a socialismului). De aceea, nu trebuie să mire faptul că neoavangarda a fost fundamental conceptualistă, în ansamblu vorbind, fie că era vorba de artă individuală, de grupări artistice, de performance-uri ce se desfășurau în diverse locații, cu public sau fără acesta, fie că era vorba de *body art* ori, de exemplu, de poststructuralismul neoavangardist care nu ezita să deconstruiască un tablou în părțile sale componente, cum ar fi: pânza, suprafața, rama, textura, aplicarea de culoare, relația dintre pictură, ca suprafață și ambianță. Šuvaković consideră că:

Poststructuralismul, ca teorie internațională a postmodernismului, are două faze: (1) faza critică, fondată pe analiza și critica modernismului (din anii '70), cu alte cuvinte, *semio arta* a constituit pregătirea practică și teoretică a terenului artei și culturii pentru postmodernism și (2) faza de stimulare, bazată pe deconstruirea artei vestice prin citat, colaj și montaj (*new image*, transavangarda, neoexpresionismul, anacronismul) și simularea societății tehnologice din finalul anilor '70 până în anii '90. *Pentru postmodernism, poststructuralismul devine teoria care oferă criterii metodologice, poetice, retorice, criterii de sens și de valoare.* (s.n.) (Šuvaković, 1999, p. 264–265)

De fapt, după cum crede Šuvaković, în postmodernism se revarsă din poststructuralism concepția relativizării valorii și a sensurilor, sentimentul că totul este permis și se află la îndemână, convingerea că nu există niciun sistem filozofic, ideologic, estetic „rotund”, complet, ci e vorba doar de practici fragmentare, care leagă limbajele vizuale și lingvistice în structuri de realitate artificială în care intră împreună atât precepte de teorie, de limbaj comun, dar și elemente ale subconștientului, ale subiectivității, ale libidoului și ale fragmentarului. Ca atare, postmodernismul, cultivând o atitudine și viziune personalistă, se opune determinismului istoric și concepției evoluționiste în artă, față de care adesea cultivă o atitudine ironică.

Neoavangardismul iugoslav se înscrie cel mai mult, după mine, în acea fază a *semio artei*, cultivând, de aceea, cu predilecție arta conceptuală, iar apoi *mail art*, dezvoltându-se mai ales între 1969 și 1980 la Kranj, la Ljubljana, la Novi



Sad, Subotica, Zagreb, fiind definit drept *artă conceptuală* de cunoscutul istoric al artelor Jaša Denegri. La acest gen de artă au participat cunoscutele grupări neoavangardiste: gruparea *OHO* (la Kranj, Ljubljana: 1966-71), care s-a numit ulterior *Družina u Šempasu* (Comunitatea din Šempas: 1971-83); perechea de artiști: Nuša și Srečko Dragan; gruparea *KÔD* (Novi Sad: 1970); gruparea *Э* (Novi Sad: 1971), gruparea *Э- KÔD* (Novi Sad: 1971-1973), gruparea Penzioner Tihomir Simčić (Zagreb, 1969); gruparea Bosch+Bosch (Subotica 1969-76); gruparea neformală a șase artiști: Marina Abramović (de mare renume internațional azi), Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Dragoljub Raša Todosijević și Gergelj Urkom (1971-73); gruparea *Verbumprogram* (Ruma: 1974), *Gruparea 143* (1975-1980), gruparea a șase autori (Zagreb: 1975-1980). Individual, au participat și mulți alți autori (Šuvaković, 1999, p. 151–152).

Principalele caracteristici erau: părăsirea exprimării în imagini plastice și inițierea de opere textuale și ca diagrame, care revelează ideile și proiectele potențiale ale artiștilor, înclinarea spre tematizări teoretice despre natura artei, lucrul în grupări, care devin ca atare obiecte de cercetare, deschiderea artei spre judecata intelectuală și adoptarea de membri de grup de diverse profiluri: critici de artă și literatură, poeți, filozofi, lingviști, matematicieni, ingineri. După Šuvaković (1999, p. 151), arta conceptuală din fosta Iugoslavie făcea critica folosirii artei în scopuri ideologice în cultura socialistă, dar și a modernismului apolitic decorativ, avea viziuni neoavangardiste utopice legate de rolul artei care putea schimba societatea și lumea, așa cum am menționat mai sus, ca tendință pe plan global. Acest gen de neo- și postavangardă iugoslavă s-ar putea defini prin coliziunea eclectică dintre misticism, activism ideologic de stânga și formalism lingvistico-semiotic realizat prin *dematerializarea operei de artă*, adică adesea prin limitarea ei la simplul concept (chiar nerealizat practic), preluat chiar indirect din *Tel Quel*-ism, iar practica artistică se reducea adesea la documentarea legată de comportamentul artiștilor și opiniile lor legate de natura artei.

În acea perioadă a apărut în fosta Iugoslavie și Signalismul (*Signalizam*, 1959), care a rămas, după părerea mea, o încercare de *semio artă* din faza postmodernismului neoavangardist, care a promovat experimentele poetice din domeniul „scientismului” prin folosirea în exces a simbolurilor, lexemelor, formulelor din matematică, fizică, biologie etc. în textul poetic, considerându-se că virtutea esențială a omului e crearea de *semne*. Acest curent neoavangardist a creat o bibliografie considerabilă, experimentele sale fiind de natură eclectică și adesea *ready made* și computerizată, nereușind să treacă de la limbajul folosit ca semn la semnificații artistice relevante.

În această perioadă, ce încerca redefinirea naturii artei, văzută în aspectul său procesual, pornind de la concept și până la metamorfozele existențiale parcurse de artist, ca om, și corelate cu modificările sale de viziune în timp, arta



înceta să mai reprezinte exclusiv un produs final și finalizat, menită unei critici *a posteriori*, ci a fost întoarsă *spre timpul real*, necesar producerii de artă, *ca proces*. Era un fel de încercare de a sintetiza arta și viața, dar și o încercare de a fonda opera de *artă totală*, care lua în considerație multiplele aspecte și niveluri de comunicare artistică, atât sub aspectul formal, cât și semnificativ. În acest sens, este importantă activitatea compozitorului Vladan Radovanović<sup>5</sup> (1932-2023), care a inițiat în fosta Iugoslavie, împreună cu pictorul Leonid Šejka (1932-1970), experimente interdisciplinare de artă, continuate de Gruparea OHO. Întoarcerea *spre timpul real* și *arta totală* se află, după părerea mea, în strânsă legătură cu apariția *performance*-urilor, cunoscute în lume și ca *happeninguri*, sau *acțiuni* și/ sau *body art*, care presupun un anumit eveniment creat de artiști, în care aceștia reprezintă atât subiectul, cât și obiectul prezentării evenimentului. Din păcate, evenimentul, având loc în timpul real, se poate reconstitui doar în baza unei documentații textuale, prin fotografii ori materiale video. Am spus „din păcate” deoarece, în *klokotrism*, despre care voi vorbi mai departe, documentarea este fragmentară și oarecum haotică, ceea ce nu este un argument pentru neglijarea poeziei și viziunii originale a acestuia, la care au contribuit, pe lângă poetul sârb-valah Adam Puslojić (1943-2022), și însemnați artiști din România (pe atunci, socialistă).

### 5. Klokotrismul ca *puzzle* și încercarea de a-l recupera și recepta<sup>6</sup>

Datorită procedeelelor folosite în klokotrism și datorită refuzului klokotriștilor de a se autodefini în vreun fel, acesta a fost considerat fie drept un fel de joc *puzzle*, fie o „ghicitoare klokotristă” (vezi Dimitrijević, 1983); ori a fost aspru criticat de teoreticieni, ca de exemplu Zoran Gluščević (2006, p. 18), care l-au încadrat în „moda” *happeningurilor* (al căror rost nici nu-l înțelegea, deși era profesor de estetică), încercând să demonstreze, fără însă a face o analiză pertinentă a *performance*-urilor klokotriste, că e vorba doar de „un salt în gol” (după cum reiese și din titlul eseului), oprindu-se la noțiuni cum ar fi producția de efemer și (auto) deconstructivismul, care ar fi, după el, contrare artei adevărate, în timp ce aspectul de ritual (al *happeningurilor*, în general) era inutil într-o lume contemporană aflată sub semnul ateismului. În textul său, acest autor caustic a uitat că orice spectacol, chiar cel teatral ori muzical, e tot atât de efemer, prin interpretarea unică și irepetabilă, deși acest lucru nu-i slăbește artisticitatea; a uitat de asemenea că elementele rituale nu se detectează numai în mit, ci că mitul operează cu anumite arhetipuri de sorginte psihologică și culturală; a uitat că mitul ține nu

<sup>5</sup> A fost fondator și profesor de studii interdisciplinare de artă la Secția de artă multimedială, la Universitatea de Artă din Belgrad (2001-2011): (<https://www.vreme.com/kultura/bice-poreklom-od-ljudi/>)

<sup>6</sup> Vezi și Dan (2006), Dan (2013).

numai de o viziune religioasă a lumii, ci de orice ideologie. Și a mai uitat și de faptul că sârbii au avut o avangardă extrem de importantă, începând din anii '20 și '30 și care s-a continuat în perioada interbelică, în care faza „(auto)deconstructivistă” fusese de mult depășită. Curentul suprarealist sârbesc și mai ales *zenitismul* au stabilit legături europene extrem de fertile și valoroase cu mișcările avangardiste din lume, inclusiv cu avangarda din România și cu dadaismul lui Tzara. Unii dintre cei mai importanți poeți sârbi din secolul XX, cum ar fi Rastko Petrović, deși nu aderaseră la nicio mișcare, făceau experimente poetice în care, ca și în klototritism, mai târziu, existența fizică a autorului era pusă într-o legătură directă cu poezia lui: de aceea Rastko scria într-o cameră întunecată, pentru ca acest ambient să fie corelat cu respirația lui, cu bătăile inimii și cu poezia! Poezia lui Rastko era de asemenea pusă în legătură și cu experiența religioasă concretă, isihastă, pe care el voia să o transpună în poezie. Poeziile sale aveau aspect de texte în proză care se încheiau cu metafore. Miloš Crnjanski ținea și el cont de respirație și de ritm. Astfel, *autorul, ca persoană fizică*, devenise extrem de important și asta cu mult înainte de a exista în lume *body art* ori *happeningurile*. De asemenea, după cum am arătat, înainte de klototritism au apărut și *performance*-urile lui Raša Teodosijević și ale Marinei Abramović, iar experimente sonore, muzicale și interdisciplinare a făcut și Vladan Radovanović.

Alți critici literari iau klototritismul mai în serios. Astfel, Jovan Deretić (1987, p. 332), de exemplu, îl etichetează ca neosuprarealism, fapt care se cere încă analizat. Situația klototritismului a rămas una paradoxală. Pe de o parte, el a fost intens receptat de toate mediile sârbești, iar pe de alta, el nu a fost analizat în profunzime. Se constată o popularitate surprinzătoare a klototritismului, nu numai în ceea ce îi privește pe artiștii sârbi și iugoslavi<sup>7</sup> și pe cei români<sup>8</sup>, ci el devine

<sup>7</sup> Principalii participanți la klototritism sau prieteni ai săi din fosta Iugoslavie sunt, pe lângă cei trei *Kirus Klocotricus* (ca „părinți ai klototritismului”: Adam Puslojić, Aleksandar Sekulić, Ioan Flora), următorii: Srba Ignjatović, Kolja Milunović, Miljurko Vukadinović, Branislav Veljković, Goran Babić, Ivan Rastegorac, Predrag Bogdanović-Ci, Evgenija Demnijevska, Petar Gudelj, Milija Nešić, Vojislav Jakić, Radoš Stevanović, Stevan Knežević, Nikola Šindik, Ivana Milankov, Mariana Dan-Mijović, Beba Ristanović, Dragan Kolarević, Zoran Cvjetičanin, Zoran Cvetković, Radoš Stevanović, Radislav Trkulja, Doru Bosiok, Todor Stevanović, Vojislav Jakić, Prvoslav Ralić, Dušan Knežević, Bratislav Dimitrijević, Bratislav Milanović, Moma Dimić, Todor Terzić, Dragiša Drašković, Đorđije Crnčević, Bogdan Jovanović, Dimitrije Todorović, Olja Ivanjicki, Slavoljub Čvorović, Siniša Krunić, Đorđo Vukoje, Dragomir Zupanc, Milena Ničeva, Balša Rajčević, Stevan Knežević, Zoran Petrović, Milosav Sunajac, Filo Filipović, Miša Sarić, Milorad Stupovski, Gordana Jocić, Matija Vuković, Predrag Dragović, Nataša Radulović, Vojislav Vujisić, Dobrica Kamperelić, Vuk Rastegorac, Ansamblul „Renesans” etc. La „situația” de la Staro Sajmište din 2 mai 1982, intitulată „Staro Sajmište sa ljudima” (Staro Sajmište cu oameni), unde înainte fusese un lagăr nazist, au participat 1000 oameni: diverși artiști, scriitori, pictori, sculptori, muzicieni, performeri, locuitori din Sajmište, personalități din viața publică și culturală, primarul orașului Belgrad. (Vezi <https://www.rts.rs/lat/tv/rts2/4109838/trezor.html> )

<sup>8</sup> Prezența autorilor români este remarcabilă și poate fi confirmată și prin prezența acestora în *Casetele teoretice ale klototritismului*, care au rămas în posesia lui Adam Puslojić în manuscris, din

remarcat și pe plan internațional. Ca o curiozitate, ce dezvăluie largă răspândire a klototrismului, e faptul că el este menționat chiar într-unul din romanele lui Salman Rushdie, în care autorul află de klototrism de la o anumită Milena, care tocmai a sosit de la Belgrad.

Klototriștii înșiși, deși foarte activi, mai ales în anii '70 și '80, în loc să clarifice lucrurile, le încifrau și mai mult (ce e drept cu umor) și erau foarte zgârciți la explicații. De exemplu, într-un interviu, Adam Puslojić (1979a), întrebând fiind pe ce dată a apărut klototrismul, răspunde că „pe data de 24 *lulie* 1978” („24. Iuj”, în limba sârbă). Într-un alt interviu, Adam Puslojić, Aleksandar Sekulić și Ioan Flora, cei trei *kirus klototricus*, sau „părinții klototrismului”, au răspuns că o explicație detaliată și precisă ar dura câțiva ani, „pentru că toate acțiunile<sup>9</sup> noastre reprezintă un mozaic de răspunsuri infinit de complex” (Puslojić, 1983, p 47).

Această manieră, prin care reprezentanții principali ai klototrismului evitau să dea explicații, este în contrast cu ceilalți neoavangardiști din fosta Iugoslavie, care voiau cu orice preț să-și etaleze intențiile. Adam Puslojić nu mințea; astăzi apare evident că, influențat fiind de o amplă și coerentă viziune despre lume și artă, adoptată prin strânsele contacte cu cultura românească și care sunt prezente și în klototrism, el a preferat să etaleze concret această viziune în *situații* și nu să dea explicații care ar fi durat, într-adevăr, mult timp... Deși practica klototristă, ca artă desfășurată pe stradă sau în alte locuri publice, era puțin șocantă la prima vedere, ea a fost repede înțeleasă de oamenii de creație din România, veniți la Belgrad (deși ei nu aveau așa ceva la ei acasă) și chiar s-au bucurat să participe în vreun fel.

## 6. Influențe românești în poetica klototrismului

### **Casetele teoretice ale klototrismului și alte urme materiale**

Cred că „explicarea” klototrismului ar trebui să pornească, în primul rând, de la noțiunile de *spirit/spiritualitate*, prin care Adam Puslojić, ca unul dintre cei mai însemnați inițiatori ai lui, îl definea pur și simplu, negând legăturile acestuia cu (neo)avangardele. Textul de față nu are intenția de a îl contrazice pe Puslojić, ci de a explica ce anume se putea înțelege prin aceste noțiuni referitoare la „spirit”.

---

care am scanat 115 imagini: Gellu Naum, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Romulus Vulpescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Tudor Jebeleanu, Ion Vlăsescu, Virgil Mazilescu, Ion Stratan, Ion Caramitru, Mircea Dinescu, Mircea Ivănescu, Constantin Vaeni, Petre Stoica, Anghel Dumbrăveanu, Nicolae Prelipceanu, Modest Morariu, Florin Pucă, Dan Cristea, Ioan Flora, Răzvan Voncu etc.

<sup>9</sup> Acțiunile sau situațiile klototriste, un gen de *performance*-uri, care se desfășurau în locuri publice sau în alte locații neconvenționale, vor fi numite, la scurt timp după acest interviu, *situații* (situație + acțiune) klototriste. Participanții erau *situactorii*, care exprimau fizic, cu ajutorul corpurilor lor, o rețea de relații, de obicei metaforice, care păreau „ciudate”, amuzante, iar de multe ori inexplicabile pentru audiența care era surprinsă de acest „spectacol” în sine.

Pentru a explica însă, klokotrismul, la care eu însămi am participat, trebuie privit și prin încadrarea lui firească în contextul istorico-cultural respectiv, mai puțin cunoscut (mai ales în România) și, de aceea, descris mai sus. E drept că noțiunea de (neo)avangardă a fost adesea abuziv folosită de mulți dintre adepții *noii arte* din a doua jumătate a secolului trecut, adică de cei care voiau să fie altfel decât ceea ce fusese cunoscut și înglobat în cultura oficială, creând programe estetice „noi”, bazate pe diverse teorii și concepte, care, după cum am văzut, nu țineau neapărat de latura infailibilă, epifanică ce caracterizează arta adevărată.

Din perspectiva de azi însă, klokotrismul, deși a negat vreo legătură cu (neo)avangardele, de a căror poetică a încercat să se detașeze, se înscrie în egală măsură, împreună cu acestea, în (anti)camera postmodernismului, care apărea atunci în lume, ca și în fosta Iugoslavie, mai ales în ultimele decenii ale secolului trecut. Procedeele folosite în klokotrism, cum ar fi: fragmentarismul, colajul, citatul, instalațiile plastice, scrierea de poeme în grup, *performance*-urile desfășurate pe stradă ori în alte spații publice în timpul real, „arta în progres”, ce se asocia cu timpul real/biografic, ca nevoie de autenticitate, nu reprezintă însă în klokotrism elemente pur formale ori de imitație, fiind folosite în cadrul unei viziuni și poetici originale, la care au participat numeroși oameni de cultură de atunci din lume, dar mai ales din România, fapt care reflectă un model timpuriu de interculturalitate (care nu era ceva obișnuit în țările comuniste). În acest context, la modul formal, noțiunile de *spirit/spiritualitate*, pe care le promova Adam Puslojić, sunt aproape de neînțeles. De aceea, cercetătorul trebuie să o ia, cu răbdare, pe urmele rămase, iar acestea sunt în mică măsură materiale, dar țin, într-o măsură considerabilă, de interferența viziunilor creatoare sârbești și românești, care a avut loc pe vremea klokotrismului.

O mare parte din „urmele materiale” rămase de pe urma klokotrismului se află în *Casetele teoretice ale klokotrismului*, care, după cum am menționat, au rămas în posesia lui Adam Puslojić în manuscris. În afară de *Casete...*, pentru alte „explicații teoretice” date chiar de klokotriști, se pot vedea și revistele care au acordat klokotrismului numere întregi și pe care le-am consultat pentru textul de față: *Književna reč* (nr. 127/25 iulie 1979), *Oko* (Zagreb, 21 august 1980), *Delo* (nr. 10/1981), *Sinteza* (Kruševac, 1983), *Savremenik* (nr. 23, 24, 25/1995). În *Savremenik*, în afară de klokotriști, sunt prezenți și mulți autori români și sârbi (prezenți sau nu în *Casete...*), care au contribuit substanțial la relațiile culturale româno-sârbe din sec. XX și ale căror texte sunt importante pentru înțelegerea fenomenului artistic numit klokotrism.

După cum cum constata și Srba Ignjatović, textele klokotriste, care mergeau mână în mână cu *performance*-urile (situațiile), ar trebui adunate și s-ar putea constitui o „antologie neobișnuită” (Ignjatović, 2002, p. 4). După mine, chiar dacă s-ar alcătui această antologie și oricât de originală ar fi ea, diversele fotografii ar fi

doar copii, și nu originale, fapt care e în contradicție cu însăși poetica klokotrismului, care pune în strânsă legătură momentul unic și irepetabil al creației cu creatorul, ca om, corelează opera de artă cu „scânteia” ori „epifania” momentană și irepetabilă a creatorului, care trăiește el însuși într-un timp irepetabil. *Steagul klokotrist*, a cărui „explicație teoretică” a dat-o poetul Ivan Rastegorac în revista *Delo*,<sup>10</sup> subliniază necesitatea artei de a înregistra mișcarea pașilor, la un moment dat. Este un steag făcut, chiar predeterminat, *să fie călcat în picioare* cu cizme de cauciuc, bocanci de militari, opinci, pantofi de piele, teniși, toate tipurile de tălpi, copite, labe. Din perspectiva de azi, *Steagul klokotrist* este stindardul ridicat pentru a înregistra viața din timpul real, un timp al devenirii, dar și al morții. El explică poate cel mai bine de ce e greu de recuperat azi urmele de „atunci”, când s-au desfășurat anumite *situații* klokotriste.

### **Incongruența codurilor de comunicare și prezența creatorului în opera sa**

Deși în această concepție, bine compusă stilistic, găsim influențele de viziune neoavangardistă, distanțarea klokotrismului de (neo)avangarde s-ar putea explica și prin constatarea *incongruenței de coduri de comunicare dintre discursul teoretic* (folosit chiar în exces de unii avangardiști) și *discursul artistic*, așa cum demonstrase Eugen Ionescu în volumul său de eseuri, *NU*, pe care Adam Puslojić îl cunoștea. Prin discursul teoretic se poate face orice speculație afirmativă ori negativă, care însă nu are nicio legătură cu o judecată de valoare pertinentă a planului artistic, care se află pur și simplu într-un alt registru de comunicare. Cred că Adam Puslojić, în definirea klokotrismului, a avut și acest lucru în vedere, din moment ce *Casetele teoretice ale klokotrismului* (pe care nu le-a publicat niciodată) conțineau însemnări, desene, colaje, fragmente de gândire, poeme scrise pe fițuici, șervețele, farfurii de carton, afișe, texte etc. de diverși autori al căror rol așa-zis „teoretic” era de a „explica” momentul trăirii prin încercarea de a fixa timpul, ca și *Steagul klokotrist*. Nici vorbă de altfel de „teorie” în *Casetele teoretice ale klokotrismului* – titlul e, evident, ironic!

În ceea ce privește influențele românești în viziunea klokotristă, s-ar putea lua în considerație și opiniile lui Eugen Simion, din eseurile căruia Puslojić a editat, împreună cu Srba Ignjatović, un volum antologic de eseuri denumit *A obosit demonul teoriei* (Simion, 2004), prin care criticul român repunea în discuție relația *Creator-Operă*, deconstruită de *Tel Quel*-iști, cu care Simion luase legătura în anii '60, pe când a fost la Sorbona, iar aceștia erau în vogă. La întoarcerea în România,

<sup>10</sup> „Nu trebuie decât să găsești un loc aglomerat, o Piață a Republicii, un supermarket sau un Bulevard al Revoluției. Scoți pânza din cutia de carton. O desfaci cu grijă (pentru asta e nevoie de 6-8 klokotriști tineri), ușor, cu mare concentrare, cu un adânc respect pentru ritual, o întinzi pe pământul tare dinaintea picioarelor trecătorilor nepăsători. (Care, pe moment, nu pot fi pe deplin conștienți de mișcările lor irepetabile care lasă urme pe fața pământului).” (Rastegorac, 1981, p. 2)

Simion a publicat o carte de 400 pagini, intitulată semnificativ, *Întoarcerea autorului* (Simion, 1981), care, ca și în cazul klokotrismului, respingea teoriile (post)structuraliste, care au influențat, după cum am văzut, multe dintre mișcările de neoavangardă.

### **Ceasul în formă de ceapă și klokotrismul ca *spirit***

Criticul Milivoje Pavlović, punându-și și el întrebări legate de același „*puzzle klokotrist*”, a intuit foarte bine: „klokotrismul a avut niște modele excepționale de creație, pe care, de altfel, nu le-a amintit întotdeauna în mod explicit, dar le-a preluat creativ și le-a transformat într-un mod propriu...” (Pavlović, 2002, p. 110).

După mine, Pavlović a avut dreptate. Klokotrismul a avut modele de creație, prin care se poate detecta chiar poetica sa originală, în raport cu celelalte neoavangarde din Iugoslavia socialistă. În timp ce acestea erau întoarse spre modelele respective din vest, klokotrismul, prin promotorul său, Adam Puslojić, s-a întors către modelele din România, unde a găsit „mina de aur”, după cum mi-a mărturisit. Cred că, încercând să îndepărteze klokotrismul de (neo)avangardismul la modă, nedeclarându-și deschis modelele și definindu-l drept *spirit/spiritualitate*, Adam Puslojić dorea în primul rând să scape arta de hățișul teoretizărilor incongruente, în raport cu arta, care luase avânt în acea perioadă.

Intenția lui Adam Puslojić legată de *spiritualitate* se poate corela cu gândirea lui Mircea Eliade și cu gândirea metafizică românească (Simion, 2016) (care nu aveau nicio legătură cu neoavangardele despre care vorbim), după care creativitatea e o caracteristică a spiritului uman dintotdeauna și de pretutindeni, indiferent de forma pe care ar îmbrăca-o această spiritualitate la un moment dat în timpul istoric și de materialele folosite. Pe de altă parte, *spiritualitatea*, ca poetică a klokotrismului se poate pune în corelație și cu ideea lui Nichita Stănescu, după care un ceas rotund, un ceas în formă de ceapă, un ceas pătrat etc. reprezintă doar forme întâmplătoare de măsurare a timpului. Nu e importantă forma ceasului, tot așa cum, pe de altă parte, pentru un colecționar de ceasuri nu e important timpul pe care ceasul respectiv îl măsoară (Stănescu, 1982, p. 23). O astfel de constatare îl pune pe teoreticianul de artă pe poziția de „ceasornicar” (ceea ce Adam Puslojić nu voia să fie, în caz că ar fi explicat klokotrismul), în timp ce pe artist îl definește ca pe un om obișnuit, care e supus scurgerii timpului, pe care niciun model de ceas nu-l poate opri. În *situația* numită *Timpul în mitul-fantă*, care s-a jucat în jurul ceasului solar din Piața Slavija din Belgrad, la care a luat parte și Nichita Stănescu (care a scris poemul *Omul-fantă*), un ceas mare, rotund a fost pus pe foc. Prin acest gest, *spiritul/spiritualitatea*, care e un alt nume dat creativității umane și *care este eternă, trebuia eliberată*. Tot acolo, un cub gigantic a fost vopsit în negru la fața locului, ca în poemul lui Nichita Stănescu, *Lecția despre cub* (definitiv și el pentru poetica klokotristă); dar rețeaua de relații stabilite în *situațiile* klokotriste

a fost diferită de cea a lui Nichita Stănescu. (Pe cub erau inscripționate, în culori diferite, diverse afirmații: „Trecut? Present. Viitor!”, „Cel puțin, noi existăm”, „Timpul nu înseamnă bani”, „Timpul înseamnă banii mei”, „Cât e ceasul în limba ta?” – scrise în mai multe limbi – „Noi muncim și după moarte”, „Vine un timp când florile vor înjura”, „NONSTOPNONSTOPNONSTOP” – scris pe toate părțile cubului într-un singur rând – „Artiștii au omorât arta? Brâncuși: Artiștii au omorât arta!” „Citiți cărți la coada la carne”, „Verificați-vă regulat nebunia”, „Bine ați venit în mitul-fantă” etc. Un actor a recitat de douăsprezece ori poemul lui Stănescu ocolind de trei ori cubul. Patru persoane au ieșit din cubul gigantic, cu cuburi albe în loc de capete, iar cubul mare, negru, a fost aprins și s-a auzit plânsul unui copil etc.). Aceasta a fost una din cele mai complexe *situații* în care cubul lui Stănescu a fost doar un „citat”, înglobat într-un context nou, ce poate fi definit ca procedeu postmodernist. Poemul *Oglinda oarbă* al lui Gellu Naum (oponent și el al „pohetizării”) a fost, de asemenea, „utilizat” într-o *situație*, în timp ce *Coșmarul* de Geo Bogza, despre câinii care poartă poșete făcute din piele de om, a fost recitat, tot ca un „citat”, într-o *situație* performată într-o zonă a Belgradului care a fost lagăr de exterminare în timpul ocupației naziste din cel de-Al Doilea Război Mondial, în combinație cu un înger cu aripi și un om care coboară, într-o pijama în dungi, pe o sfoară și duc un plic cu mesajul: „Niciun mesaj”, plus o fată „decapitată”, care sare coarda.

### **Klokotrismul nu este un grup artistic, nici o mișcare**

În klokotrism, *spiritul/spiritualitatea*, ca artă fără limite în timp și spațiu, nu se referă numai la artiști ori la anumiți autori, ci definește ființa umană, în general. De aceea, la *situațiile* cu o desfășurare în timpul real, biografic, iau parte, pe lângă numeroșii artiști, și oameni de diferite alte profesii. Prin definirea klokotrismului ca spiritualitate, nu numai că se șterge relația de „statut” dintre public și klokotriști „situaționiști”, ci la klokotrism participă nu numai oamenii de azi, în carne și oase, ci sunt înglobate diverse figuri din istoria ori chiar preistoria umană. De exemplu, Arhimede, inventatorul legii din fizică ce îi poartă numele, se poate considera a fi, în egală măsură, un klokotrist, în timp ce a strigat, într-un mod neconvențional „Evrica!” – și asta din cada de baie, și nu din fotoliul unui birou. Arhimede este privit, așadar, nu numai ca o figură din lumea științei, ci și ca om, ce a fost omorât de un soldat roman, în timp ce desena cercuri pe nisip (temă abordată și de Nichita Stănescu). Nicio teorie nu are dreptul să pună o graniță între existența lui Arhimede ca om și invenția/epifania sa. Spre deosebire de mișcările (neo)avangardiste, cu predilecție pentru program și teoretizare, „spiritualitatea” klokotristă se îndepărtează, în acest mod, de conceptualismul din fosta Iugoslavie și de teoretizările poststructuraliste și *Tel Quel*-iste despre natura și funcția artei, din acea perioadă. Mai mult, spre deosebire de mișcările și grupările (neo)



avangardiste, klototismul nu numai că nu neagă trecutul, ci Adam Puslojić chiar afirmă că „civilizația de la Lepenski Vir<sup>11</sup> reprezintă o fază târzie a klototismului” (Puslojić, 1983, p. 46). Spiritualitatea klototristă nu impune un model teoretic al democratizării artelor, ci îl aplică. Mișcându-se cu ușurință prin timp și spațiu, klototismul îi cuprinde pe toți acei oameni cărora arta le este (le-a fost) necesară, căci, fără ei, toate cetățile, ori „statele ideale”, fondate pe modelul inventat de Platon și pe regulile socio-economice, i-ar fi izgonit de mult pe toți artiștii, după cum afirmă același Nichita Stănescu la Belgrad (Stănescu, 1982, p. 23). E un motiv în plus ca arta să fie considerată „spiritualitate”, pentru că ea a supraviețuit în timp, nu doar datorită artiștilor, ci mai ales datorită oamenilor în general, cărora ea le este necesară și care împart acea „spiritualitate” împreună cu artiștii, adesea în ciuda așa-numitelor „state ideale”. Cred că aceasta e o idee de reținut și în ceea ce privește frăția artistică sârbo-română de pe timpul lui Ceaușescu...

Acest gen de poetică fondată pe *spirit/spiritualitate* (ce ar putea presupune influența gândirii lui Nichita Stănescu și Mircea Eliade) explică de la sine de ce Adam Puslojić afirmă, în 1979, de ce klototismul

Nu este un grup artistic și nici o mișcare, ca suprarealismul, dadaismul, futurismul, conceptualismul, signalismul, „Mediala” etc. Klototismul este un *spirit* care a existat dintotdeauna. Klototriștii încearcă doar să-l activeze. [...] Doar „nebunia programată” este garanția succesului acestei încercări, împreună cu toate procedeele care caracterizează „nebunia programată”: ironie, ezoterism, inocență, cruzime, luciditate, absurd, recursul la simțuri... (Puslojić, 1979b)

Acesta este procedeul de a ajunge la spiritul întotdeauna viu, dar îngropat în convenții și norme ori în diverse forme și modele de ceas, cum spunea Nichita Stănescu. Textul lui Adam Puslojić (*Vreme za dovidjenja* – Timpul pentru „la revedere”) explică și din ce motiv maxima, dar și salutul de întâmpinare al klototriștilor este „La revedere” – spre re-vizionarea existenței ca atare! Revizuirea este rezultatul unui moment epifanic existențial, ce este unic și irepetabil și care seamănă, într-o oarecare măsură, cu efectul metaforei revelatorii a lui Blaga ori al hierofaniei lui Eliade. „Klototismul înghite ceea ce i se aseamănă și se hrănește cu deosebirile”, spune Adam Puslojić într-un aforism din *Književna reč*, în timp ce repune în discuție sensul mai profund al expresiei „la revedere”. Reinterpretare legată de o anticipare postmodernistă (așa cum apare azi), ori simplă intuiție poetică (așa cum apărea la 25 iulie 1979)? Cu alte cuvinte, spiritualitatea care zace în om apare printr-o revelație, care duce la o reviziune, duce la „La revedere”. Un

<sup>11</sup> Care a existat pe ambele maluri ale Dunării (în Serbia și România de azi) acum 7000 ani. Vezi *Maksime Klototrizma* (1979).

klokotrist este, de fapt, tot omul care face față „La revederii”. Concepția comună despre artă, evidentă în klokotrism, poate fi chiar numită „viziunea Adam-Nichita”. Într-un interviu dat la Belgrad, poetul român exprimă cu exactitate poetica klokotrismului, deși nu vorbește despre klokotrism, ci despre artă, în general:

Verbul, substantivul, adjectivul, cuvântul în general e doar unul dintre materialele de creație ale sufletului imaginat în picturi, în viziuni; în același fel, o anumită linie este doar un material obișnuit folosit în desen, linia stabilind granița dintre nimic și altceva. (Stanesku, 1982)

„Metaforele vii”, așa cum au fost numite uneori *situațiile* klokotriste, în care *corpul este un simplu material* prin care se extrapolează „spiritul/spiritualitatea”, pot fi legate de asemenea de viziunea lui Stănescu, adesea inseparabilă de cea a lui Puslojić. Pentru ambii, *poetul, ca și soldatul, nu are o viață personală*. În *situația* numită *Klokofonia*, toți *situactorii* își povestesc, în paralel, viețile personale, biografiile, fiind înfășurați într-o folie neagră de plastic, ca o mare de smoală, din care le răsar doar capetele ce-și povestesc viața. Efectul artistic e tragic, pentru că nu se aude biografia niciunuia dintre ei, iar confesiunile sunt făcute în van, fiind comunicat doar absurdul efortului. Preocuparea pentru *relația tragică dintre ego-ul empiric și cel artistic*, încercarea de „personalizare” atât la klokotriști, cât și la Nichita Stănescu, merge tocmai în direcția de negare a structuralismului, în paralel cu apariția poststructuralismului și postmodernismului. Ideea comună românească și klokotristă despre *relația semnificativă dintre viața individuală și creație* este, de asemenea, exprimată în *situația* numită *Omul-Clopot sau Grafograma*, în care poetul Predrag Bogdanović-Ci este atârnat de picioare într-un clopot de plastic, cu capul în jos, legat la ochi și cu un creion în gură. Sub clopot e o foaie de hârtie. Când trecătorii îl trag de mână, creionul lasă urme pe hârtie, care de fapt înregistrează contactul poetului cu lumea exterioară. O astfel de implicare fizică, care presupune perceperea lumii dintr-o postură sacrificială, cu picioarele în sus și capul în jos, în timp ce „tragi clopotul”, ne amintește atât de ritualuri, cât și de scenetele jucate de clovni la circ.

### **Granița dintre *nimic* și *altceva***

„Comunicarea cu Galaxia”, din afirmația lui Adam Puslojić și chiar a lui Ioan Flora din *Galaktički* (Flora, 1979), poate fi, de asemenea, privită nu ca o declarație avangardistă pompoasă și sfidătoare, ci drept o nevoie de conștientizare a relației *mit-artă*, ca nevoia găsirii în/prin artă a unui metalimbaj adecvat comunicării esențiale și existențiale, într-o lume demistificată și demitizată.

Klokotrismul, în sine, nu caută neapărat *sincretismul*, caracteristic ritualurilor, ci merge pe ideea că arta se poate constitui din orice, deoarece, de

fapt, „în artă nu există deșeuri”, căci nimic din ceea ce există nu este superfluu, iar arta constituie într-adevăr relația dintre „ceva și nimic”, cum spune și Nichita Stănescu. Toți indivizii și obiectele prezente într-o *situație* klokotristă devin „ceva”, primesc o nouă semnificație, determinată de rețeaua de relații stabilită în cadrul *situațiilor*, ca întreg: cuvintele, dar și literele separate, oamenii vii, dar și cadavrele, operele valoroase de artă expuse într-o pivniță la un loc cu o „pictură vie” (de fapt o pictură în lucru, în care capetele personajelor introduse în spațiile decupate din tablou sunt chiar cele ale klokotriștilor), un cerc de apă turnată dintr-un lighean în jurul *situactorilor*, umbrele oamenilor trasate pe hârtie, decupate apoi și „puse la uscat” pe frânghie etc. Metalimbajul klokotrist se leagă de ideea transformării permanente, din „ceva” în „altceva”, din mișcare în nemișcare, din viață în moarte și regenerare/renaștere, dintr-un obiect oarecare în obiect de artă și invers. În *Expoziția de gheață: aPariție-disPariție* (Ledena izložba: nAstanak/nEstanak), klokotriștii îngheață totul la minus șaptezeci de grade Celsius: portretul Mona Lisei, fructe și legume, pozele ochilor închiși ai klokotriștilor, un schelet de bronz, un sarcofag, cărți etc. Durata în timp a acestei *situații* este timpul natural necesar gheții să se topească. Ideea de dezghețare este legată aici de *ideea de renaștere*, ca în cazul unei semințe întâi îngropate, dar care va răsar, sau în cazul Învierii lui Iisus. După ce klokotriștii topesc sarcofagul de gheață cu respirația lor, o femeie (poeta Ivana Milankov) (re)naște din acesta, iar poetul Predrag Bogdanović-Ci își mănâncă propria carte care se topește etc. După cum mi-a spus Adam Puslojić, pe timpul dezghețării în timpul real, este interpretată melodia compozitorului român Cezar, „Săptămâna patimilor” (care exprimă patimile și învierea lui Hristos). Influența românească este aici subtilă, dar esențială, iar muzica exprimă în întregime intenția și semnificația. Pe de altă parte, ideea de moarte și renaștere este pusă, în klokotrism, într-o relație ciclică, circulând între viață și opera de artă. La performance-ul *Închiderea expoziției lui Kolja Milunović*, klokotriștii, după ce au aruncat în stradă sculpturile, care erau deja „moarte”, deoarece se terminase expoziția, le-au înlocuit cu propriile lor corpuri, care au luat posturile sculpturilor. Ideea e că, dacă arta izvorăște din viață, același spirit al artei coboară din nou în viață. Demitizare și remitizare, cu cheazășia propriului corp! Astfel de exemple sunt numeroase și nu se știe exact când klokotriștii au preluat viziuni românești sau universale, cert este însă faptul că multe fragmente din cultura română au fost folosite drept „citate” ori încadrate în *situațiile* klokotriste, de parcă ar fi făcut parte din ele dintotdeauna, de parcă acolo fusesse adevăratul lor loc.

Dacă Nichita Stănescu a practicat desene paradoxice, care construiau pe lume noi specii și identități, cum ar fi „Rața-vulpe”, „Corabia klokotristă”, Adam Puslojić a construit situația „Omul altoit”, în care omul (poetul Miljurko Vukadinović) a fost legat la ochi și strâns legat de un copac; apoi, cu pânza lungă a steagului klokotrist, a fost legat și de alți copaci. Vorbind de o poetică a klokotrismului, pe lângă tendința

de demitizare/remitizare, această poetică cultivă sistemele artistice în care se dezvăluie o realitate doar aparent „nouă”, prin viziune, construită *nu* prin invenții fantastice ori viziuni halucinante (cum presupunea Jovan Delić), ci prin asocierea neașteptată a diverselor date deja existente în realitatea concretă, în care nimic nu este „în plus”, căci în existență nimic nu poate fi „în plus”, ci doar poate fi. Ioan Flora chiar detectează (nu inventează el) în trecutul literaturii române acea ființă hibridă, cu numele de *Struțo-Cămila* și o reinterpretează ca pe un fel de muză a poeziei, care nu rumegă, ci *amistuieste* (!!!) diamante. În acest punct, devine evident faptul că în klototristism nu e vorba de o intuire a postmodernismului, ci de o practicare a sa. Dacă postmodernismul folosește, citează și reinterpretează modele din trecut, punându-l în aceeași linie semantică cu prezentul, klototristii fac același lucru „arzând ceasul”, pentru a elibera „spiritul/spiritualitatea” creatoare, nelimitată în/de timp. Ultimul volum de versuri al lui *kirus klototricus*, Ioan Flora, se numește *Dejun sub iarbă*, aluzie la renumita pictură a lui Manet, *Dejun pe iarbă*. Până la Flora, dejunul PE iarbă al pictorului italian Giorgioni fusese și el deja „cită” de Manet, care a dezbrăcat femeile din pictura predecesorului său; Ioan Flora, reinterpretând, nu a făcut altceva decât să mute acel dejun SUB iarbă. Volumul lui Flora a fost lansat, întâmplător, chiar la moartea autorului, cu corpul lui Flora stând întins, fără viață, pe masă la Muzeul Literaturii din București. Nichita Stănescu avea dreptate: poetul și soldatul nu au o viață personală. Dar a avut dreptate și Adam Puslojić când, venind la București, să participe la această situație, a transformat-o într-o *situație*, presărând peste Ioan Flora o pulbere de aur, adusă din Serbia, de la Majdanpek. La rândul său, Adam Puslojić, completând o anchetă klototristă, în care se solicita trecerea datei nașterii, dar și a morții, s-a „autocitat” literalmente, tot ca într-o *situație*, murind tocmai în ultima zi a anului 2022, așa cum completase, cu decenii în urmă, în formularul klototrist. E clar că *personalismul* neoavangardist a luat în klototristism profunde întorsături, pe cât de antiteoretice ionesciene, pe atât de autentice (de sorginte Adam-Nichita), arta restabilindu-și, prin klototristism și prin participarea românească la el, relația ontologică cu viața, adesea neglijată de arta contemporană.

O astfel de viziune autentică asupra lumii și artelor redefinește, în mod clar, nu numai klototristismul, ci și relațiile culturale sârbo-române create și susținute de Adam Puslojić. Apare evident, chiar și prin aceste rânduri explicative, că atunci când se vorbește despre relațiile culturale sârbo-române, care s-au desfășurat pe vremea klototristismului, acestea reprezintă o interferență de viziuni creatoare, la a cărei construcție participă ambele părți și nu e vorba de o simplă alăturare ori transfer de informații și texte, cum ar fi traduceri, simpozioanele etc. Pentru o înțelegere mai bună a acestui proces, datele folosite trebuie înțelese ca ținând de două niveluri diferite de abordare: unul factic și descriptiv, iar al doilea de analiza viziunii ce caracterizează klototristismul și care se află într-o relație de simbioză cu cultura română.

## Bibliografie

- Čubrilo, J. (2018). 1968: Nedovršeni projekat. *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 14, 7.
- Dan, M. (2006). Clototismul și „mina de aur” sârbo-română. *Caiete critice*, 8-9 (226-227), 16–38.
- Dan, M. (2013). Vidovi klototrizma. *Zbornik MSC „Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Razvojni tokovi srpske poezije”*, 43/2, 203–220.
- Deretić, J. (1987). *Kratka istorija srpske književnosti*. BIGZ.
- Dimitrijević, B. (1983). *Odgonetka klototrizma*. Sinteza.
- Flora, I. (2004). *Dejun sub iarbă*. Paralela 45.
- Flora, J. (1979). Galaktički. *Književna reč*, 127.
- Glušćević, Z. (2006). Simbiotički skok u ništa. U slavu donkihotske duše klototrizma. *Književne novine*, maj.
- <https://www.rts.rs/lat/tv/rts2/4109838/trezor.html> (Data accesării: 22.10.2023)
- <https://www.vreme.com/kultura/bice-poreklom-od-ljudi/> (Data accesării: 22.10.2023)
- Ignjatović, S. (2002). Energija šoka i izazova. *Književne novine*, 25 nov.
- Maksime Klototrizma. *Književna reč*, 25 jul.
- Milenković, N. (2022). Zbogom, avangardo! O jugoslovenskoj i novosadskoj umetničkoj avangardi (1968-1972). *Gradac*, 225-226, 48, 3–110.
- Osborne, P. (2022) *Conceptual Art (Themes & Movements)*. Phaidon Press.
- Pavlović, M. (2002). *Avangarda, neoavangarda i signalizam*. Prosveta.
- Puslojić, A. (1979a). Do viđenja, dolaze klototristi. Interviu de M. Gligorijević. *NIN*, 22 jul.
- Puslojić, A. (1979b). Vreme za dovidjenja. *Književna reč*, 127.
- Puslojić, A. (1983). Klototrizam je najstariji mogući otac. Interviu de D. Milanović. *Politika*, 42.
- Rastegorac, I. (1981). Formiranje klototrističke zastave. *Delo*, XXVII, 10.
- Simion, E. (1981). *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația Creator-Operă*. Editura Cartea Românească.
- Simion, E. (2004) *Umoran je demon teorii*. Traducere în sârbă de A. Puslojić, prefață de S. Ignjatovic, postfață de M. Dan. Apostrof/Rading.
- Simion, E. (2016). *Rumunski egzistencijalizam i evropska metafizika*. Filip Višnjić.
- Stanesku, N. (1982). Kad bi se naoružali mrtvi. Interviu de A. Puslojić. *Zum Reporter*, nov.
- Šuvaković, M. (1999). Poststrukturalizam. În M. Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. Godine*, (p. 263–265). Srpska akademija nauka i umetnosti. Prometej.
- Vegel, L. (2021). *Nesahranjena prošlost*. Akademska knjiga.
- Vučetić, R. (2016). *Monopol na istinu*. Clio.

Mariana Dan

**THE NEO AVANT-GARDES OF THE SOCIALIST YUGOSLAVIA IN THE GLOBAL CONTEXT.  
KLOKOTRISM AND THE CROSS-CULTURAL SERBIAN-ROMANIAN RELATIONS**

Summary

The perception of culture, as well as the conception about the place, function and role of the arts were shattered in the last four decades of the 20th century, when different neo avant-garde movements appeared in the western world, as being related to the dissatisfaction and protests of the young generation against the old values and ideas. As ex-Yugoslavia was under the large influence of the western culture (unlike the other socialist countries), various artistic neo avant-gardist tendencies, experimental ideas and methods, have found their expression in the Yugoslav art. Today, all those tendencies can be analysed from a poststructuralist/postmodernist perspective. Special attention should be paid to *klokotrism*, which, although characterised (as the other movements of that time), by public, usually outdoor, performances, called *situactions*, rejects to be regarded as a neo avant-garde movement, while defining itself as *spirit/spiritality*. As the main founder of *klokotrism* is the well known poet Adam Puslojić, who established and maintained the Serbian-Romanian cross-cultural relations in that period, it is interesting to be noticed that, besides the artists from ex-Yugoslavia, many artists from Romania largely participated, and influenced the poetics of *klokotrism*.

**Keywords:** Serbian-Romanian cross-cultural relations, neo avant-garde, culture in ex-Yugoslavia, *klokotrism*, postmodernism, Adam Puslojić

Mariana Dan

**NEOAVANGARDE SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE U GLOBALNOM KONTEKSTU.  
KLOKOTRIZAM I SRPSKO-RUMUNSKE KULTURNE VEZE**

Rezime

Percepcija kulture, kao i koncepcija o mestu, funkciji i ulozi umetnosti su bile poljuljane u poslednje četiri decenije XX veka, kada su se različiti neoavangardni pokreti pojavili u zapadnom svetu, a koji su predstavljali neku vrstu reakcije nezadovoljstva i protesta mlade generacije protiv starih vrednosti i ideja. Kako je bivša Jugoslavija bila okrenuta zapadnjačkoj kulturi (za razliku od drugih socijalističkih zemalja), različite umetničke neoavangardne tendencije, eksperimentalni koncepti i metode su nalazile svoj izraz u jugoslovenskoj umetnosti. Danas se sve te tendencije mogu posmatrati iz ugla poststrukturalizma/postmodernizma. Poklanjamo specijalnu pažnju *klokotrizmu*, koji, iako se odlikuje (kao i drugi pokreti tog vremena) javnim, često uličnim performansima, zvanim *situacije*, odbija da se posmatra kao neoavangardni pokret, definišući sebe kao *duh/duhovnost*. Kako je glavni osnivač *klokotrizma* poznati pesnik Adam Puslojić, koji

je uspostavio i održavao srpsko-rumunske kulturne veze u tom periodu, zanimljivo je primetiti da su u klototrizmu učestvovali, u velikoj meri, osim umetnika iz bivše Jugoslavije, i umetnici iz Rumunije, koji su obeležili poetiku klototrizma.

**Ključne reči:** srpsko-rumunske kulturne veze, neoavangarda, kultura u bivšoj Jugoslaviji, klototrizam, postmodernizam, Adam Puslojić

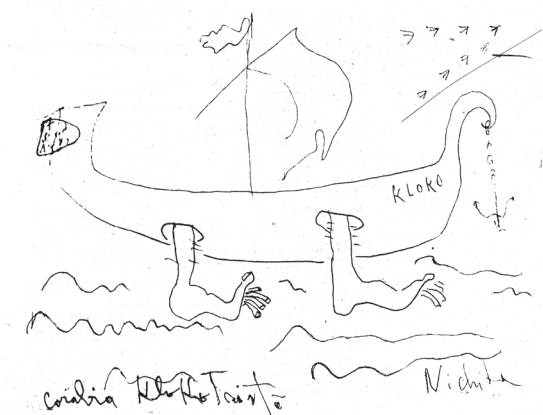
Anexe – din Casetele teoretice ale klototrismului

Autoportret

Ece m-a sunat altcineva  
de câț  
o pată de cîmp  
care vorbesc

De cîntă (Nu)  
18-9 '77

Autoportret, Nichita Stănescu  
Manuscris



Corabia Klototristă.  
Desen de: Nichita Stănescu