

## O contextualizare a lucrărilor timpurii ale lui Paul Neagu

Magda Radu



Paul Neagu, București, 1968-1969  
Fotografie alb/negru

În 1970, anul în care a plecat definitiv din România, Paul Neagu publica în revista *Arta* „Manifestul artei palpabile”. O primă versiune succintă a manifestului fusese redactată de Neagu în anul anterior, în timpul unei perioade de nouă luni pe care a petrecut-o în Europa de Vest. Etapa de început a carierei lui Paul Neagu, asupra căreia voi insista în cele ce urmează, nu trebuie privită ca un segment uniform și monolitic în parcursul lui artistic. După cum voi căuta să arăt, ideile promovate prin manifest – avansate și, în anumite privințe, chiar radicale pentru contextul românesc de atunci – devin mai ușor de înțeles dacă acordăm atenție evoluției și climatului în care a activat Neagu până în acel moment.

Ceea ce își propune textul de față este o lectură atentă a producției artistice a lui Paul Neagu în anii premergători emigrării, care ia în considerare mediul artistic și intelectual în care a activat Neagu, contextul liberalizării politice din România, contactul lui cu mediul artistic occidental, precum și treptata configurare a unui întreg sistem de gândire. După cum se va observa, Neagu a demonstrat o remarcabilă continuitate între activitatea desfășurată în România și preocupările artistice de după plecarea din țară. La el, investigațiile formale și teoretice se extind pe perioade îndelungate de timp, decurg unele din celelalte, se ramifică de la o etapă la alta, ceea ce reprezintă deopotrivă un avantaj (pentru că Neagu e riguros în cartografierea propriilor idei) și totodată un impediment pentru cercetător (pentru că autoritatea lui Neagu riscă să-l timoreze în încercarea de a-și revendica o anumită independență în comentarea operei lui).

Reflecția constantă îndreptată asupra propriului parcurs, integrarea retrospectivă a unor etape anterioare de lucru într-un sistem de gândire care acumulează noi și noi straturi conceptuale tind să deplaseze – și, în același timp, să transforme – sensul unor lucrări care aparțin unui anumit moment istoric. Dacă statutul de arhivist al propriei producții artistice și orizontul intelectual care o însoțește fac ca Neagu să fie principalul furnizor de informații în ceea ce privește opera sa, e nu mai puțin adevărat că viziunea lui integratoare, care circumscrie demersul lui „prospectiv”<sup>1</sup> într-un tot coerent, riscă să se impună ca grila dominantă de citire a întregului lui parcurs. Iar anumite moduri de lucru sau direcții de cercetare care au fost la un moment dat lăsate deoparte pot fi trecute cu vederea sau interpretate

1 Vezi Anca Oroveanu, „Paul Neagu: urmă și prospecție”, în Anca Oroveanu, *Rememorare și uitare. Scrieri de istoria artei*, București, Humanitas, 2005, pp. 198-201.

unidirecțional – după cum ele intră sau nu în orizontul unor astfel de perspective recapitulative. Această capcană metodologică poate fi evitată prin plasarea lui Neagu în contextul local în care el a activat, o contextualizare care se dovedește a fi complicată, deoarece, cel puțin în ce privește activitatea lui timpurie, Neagu e un artist care oscilează încă de timpuriu între local și internațional. Lucrările lui neo-avangardiste pot fi situate undeva la intersecția dintre *Fluxus* și arta conceptuală, însă niciunul din aceste repere nu poate fi invocat în cazul lui fără anumite rezerve și explicații suplimentare. Ținând cont de importanța perioadei formative din România, o caracterizare a mediului artistic local prin prisma factorilor culturali, politici și instituționali devine indispensabilă. Problema sincronizării cu mediul internațional formează subiectul unei discuții incipiente din care va decurge, ulterior, analiza propriu-zisă a parcursului timpuriu al lui Neagu.

### **Problema sincronizării**

Paul Neagu aparține unei generații care a făcut un efort conștient și asumat de sincronizare la mișcările artistice pe plan internațional. Câteva informații despre contextul istoric pot întări această constatare. Sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 au însemnat apogeul dezghețului în România. Noul lider al PCR, Nicolae Ceaușescu, a preluat conducerea țării după perioada dură marcată de dominația lui Gheorghe-Gheorghiu Dej, fostul Secretar General al Partidului, care refuzase să dea curs liberalizării – așa cum s-a întâmplat în majoritatea statelor ex-sovietice – în urma condamnării de către Hrușciiov, în celebrul său discurs din 1956, a exceselor totalitare ale epocii staliniste. Ceaușescu a devenit popular în România și a atras simpatia Occidentului când a condamnat invazia sovietică din Cehoslovacia în 1968.<sup>2</sup> O politică mai relaxată în domeniul culturii – care a ținut oficial până în 1971, anul declanșării de către Ceaușescu a „revoluției culturale” inspirate de modelul chinez și coreean<sup>3</sup> – a condus la revigoarea schimburilor culturale internaționale. Acestea erau însă atent monitorizate și rareori aveau loc în afara inițiativei și a strictei supravegheri de către instituțiile statului.

Datorită temerității unui antreprenor cultural precum Richard Demarco, mai multe expoziții de grup care prezentau arta contemporană românească au fost organizate la Edinburgh în anii 1969, 1970 și 1971.<sup>4</sup> Demarco a călătorit la București încă din 1968<sup>5</sup> și a stabilit contacte cu un cerc de artiști de avangardă pe care i-a invitat apoi să expună la propria galerie din Edinburgh. Printre artiștii care au ajuns la Edinburgh în acei ani îi amintim pe Paul Neagu, Horia Bernea, Pavel Ilie, Ion Bitzan, Peter și Ritzi Jacobi. A devenit evident, încă după primele contacte dintre Demarco și artiștii întâlniți la București, că Paul Neagu avea să fie pentru galeristul scoțian figura centrală în cadrul acestei constelații de artiști, iar prioritatea dintre cei doi a jucat un rol determinant în decizia lui Neagu de a părăsi definitiv țara natală în 1970, stabilindu-se în cele din urmă la Londra (după o perioadă de câteva luni petrecută la Edinburgh).

Neobositul Demarco, galerist și – cel puțin potrivit standardelor actuale – totodată curator, traversa Europa de la Est la Vest pentru a stabili legături cu artiști și instituții, fiind adeptul unui spirit internaționalist care se extindea dincolo de Cortina de Fier.<sup>6</sup> Ceea ce merită subliniat aici este capacitatea lui Demarco de a crea condițiile necesare pentru producerea unor întâlniri fructuoase și schimburi între artiști, critici și istorici de artă care trăiau în contexte geografice, sociale și culturale extrem de diferite. Pentru a da un exemplu, Bernea, Neagu și Pavel Ilie l-au întâlnit pe Joseph Beuys și pe alți artiști

2 Citez din relatarea lui Julian Mereuță, critic de artă și artist care a trăit în București până în anul 1979, când a emigrat în Franța; Mereuță a vizitat Praga în august 1968, imediat după invazia orașului de către trupele armate ale Pactului de la Varșovia: „Pe 22 august, Ceaușescu a adunat poporul în fața CC și a ținut un mare discurs. Grație unui amic jurnalist la revista *Amfiteatru* am fost în față, la câștiga metri de tribună. Discursul era puternic, Ceaușescu dădea impresia unui mare om de stat.” Conversație prin e-mail cu Julian Mereuță din data de 13 februarie 2010. Paul Neagu a ajuns și el la Praga în aceeași perioadă; informația este preluată dintr-un caiet-album cu fotografii și documente din arhiva Paul Neagu aflată la Tate Modern, Londra, arhivă ce acoperă perioada de la sosirea lui Neagu în Marea Britanie până în 1990.

3 E vorba de celebrele „Teze din iulie”, care au urmat vizitei lui Nicolae Ceaușescu în China și Coreea de Nord în iunie 1971. Aceste „teze” vizau, printre altele, intensificarea conținutului ideologic în artă și întărirea controlului partidului asupra sferei culturale.

4 Expoziția din 1971 s-a numit *Romanian Art Today* și a fost însoțită de un catalog. Ea a avut loc în perioada 23 august–11 septembrie 1971 la Galeria Richard Demarco din Edinburgh și în cadrul ei au fost prezentate lucrări de Horia Bernea, Ion Bitzan, Șerban Epure, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Saylor, Vladimir Șetran, Radu Stoica, Radu Dragomirescu și grupul *Sigma*.

5 Prima vizită a lui Richard Demarco la București a avut loc în perioada 17–25 septembrie 1968. „Referatul” care descrie itinerariul lui Demarco la București, semnat de traducătorul Mihai Domocoș, este păstrat în Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici. Îi mulțumesc Magdei Predescu, care mi-a pus la dispoziție o copie scanată a dosarului Demarco păstrat în această arhivă, dosar care conține și corespondența între Galeria Demarco, oficialii UAP și artiștii din România invitați la Edinburgh.

6 În afara României, alte puncte pe traseul est-european al lui Richard Demarco au fost Polonia și Iugoslavia.

conectați cu scena de artă din Düsseldorf când au călătorit la Edinburgh, în 1970. Demarco a plănuit desfășurarea în paralel a două evenimente: pe de o parte, expoziția *New Directions* [Noi direcții] din care făceau parte cei trei artiști români, alături de alți câțiva artiști din Scoția; pe de altă parte, celebra expoziție *Strategy: Get Arts*, organizată în colaborare cu Kunsthalle Düsseldorf – un eveniment artistic remarcabil, cu multe lucrări produse *in situ* (la Edinburgh College of Art), care prezenta în premieră în Scoția lucrări de artă procesuală, *happening*, *performance* și conferințe susținute de reprezentanți importanți ai artei de avangardă a momentului: de la Beuys și Blinky Palermo la Imi Knoebel, Gerhard Richter și Daniel Spoerri.<sup>7</sup> Participarea la un eveniment de atari ambiții și proporții a lăsat probabil o impresie puternică artiștilor veniți de la capătul opus al continentului european, artiști care funcționau deja într-un registru „non-conformist” și care erau astfel confrunțați pe viu cu o gamă largă de noi posibilități artistice. Această constatare nu e menită să sugereze că artiștii din România au preluat mimetic practici artistice răspândite în Occident, însă e foarte probabil ca înclinația crescândă pentru *performance* a lui Paul Neagu sau explorările conceptuale ale lui Horia Bernea, implicând recursul la o metodologie multi-disciplinară, atribuind artei un scop spiritual, să fi fost cel puțin în parte încurajate de exemplul oferit de acțiunile ritualice ale lui Joseph Beuys<sup>8</sup>.

Documentația fotografică din arhiva Demarco a evenimentelor mai sus pomenite ni-l arată pe Joseph Beuys vizitând expoziția *New Directions*, fiind angajat într-o conversație cu Horia Bernea sau asistând la o „demonstrație” în jurul obiectelor tactile ale lui Paul Neagu. În alte fotografii îi vedem pe Bernea și Neagu asistând la unul din *performance*-urile lui Beuys realizate la Edinburgh.<sup>9</sup>

Deși în perioada liberalizării au avut loc destule contacte cu mediul internațional – iar în acest sens participarea lui Pavel Ilie și a Grupului 111 din Timișoara la Bienala Constructivistă de la Nürnberg în 1969 reprezintă un alt moment important –, ne putem întreba de ce nu s-a format un spirit mai coeziv, de ce istoria contactelor cu arta occidentală a celor care doreau să se racordeze la mișcările artistice transnaționale e marcată de întâlniri ratate, desincronizări, fracturi în comunicare sau indiferență reciprocă. Pe cât ne putem da seama, avem mai degrabă de-a face cu traiectorii singulare. Pentru a da un exemplu, cineva ca Andrei Cădere, care a emigrat la Paris în 1967, nu pare să fi avut vreun contact cu Paul Neagu în 1969 la Paris, când acesta din urmă expunea la Centrul American<sup>10</sup> – un spațiu de artă deschis abordărilor novatoare, unde Cădere expunea în aceeași perioadă alături de alți prieteni artiști (printre care Christian Boltanski, Jean Le Gac, Sarkis, Gina Pane). Sau dacă cei doi s-au întâlnit în atare circumstanțe, atunci întâlnirea lor nu a avut consecințe notabile.

Aceste observații sunt grăitoare pentru importanța istorică a scurtului interval de liberalizare, a ritmului accelerat al schimbărilor care au marcat dinamica relațiilor și starea de spirit a artiștilor interesați să absoarbă informații noi și să regândească coordonatele actului artistic, în măsura în care condițiile existente în societate le permiteau acest lucru. Într-o decadă atât de „revoluționară” ca anii '60 târzii, un interval scurt de doar doi sau trei ani – marcând debutul unei relaxări ideologice până la concretizarea propriu-zisă a efectelor ei – a produs schimbări remarcabile în felul în care sfera culturală și-a ajustat modul de funcționare la schimbările politice.

Merită totodată subliniat că sincronizarea propriu-zisă, implicând familiarizarea treptată cu contextul internațional și testarea unor practici artistice noi, nu este un proces simplu, uniform și uni-dimensional. Ritmurile diferite în care artiștii au ajuns la soluții pentru a funcționa dincolo de convențiile

7 *Strategy: Get Arts* a avut loc în perioada august-septembrie 1970. Artiști: H.P. Alvermann, Bernd și Hilla Becher, Joseph Beuys, Claus Böhmler, George Brecht, Peter Brüning, Henning Christiansen, Friedhelm Döhl, Robert Filliou, Karl Gerstner, Gotthard Graubner, Erwin Heerich, Dorothy Iannone, Mauricio Kagel, Konrad Klapheck, Imi Knoebel, Christof Kohlhöfer, Ferdinand Kriwet, Adolf Luther, Heinz Mack, Lutz Mommartz, Tony Morgan, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Erich Reusch, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Dieter Rot, Reiner Ruthenbeck, Daniel Spoerri, André Thomkins, Günther Uecker, Franz Erhard Walther, Günter Weseler, Stefan Wewerka; *New Directions*, deschisă în aceeași perioadă, i-a inclus pe Michael Docherty, Pat Douthwaite, Rory McEwen, Alistair Park, Horia Bernea, Paul Neagu și Pavel Ilie.

8 Horia Bernea a fost impresionat de întâlnirea cu Joseph Beuys. Această informație mi-a fost oferită de Dna Anca Oroveanu care îl cunoștea pe Bernea în perioada în care a avut loc expoziția de la Edinburgh.

9 Aceste fotografii pot fi accesate online la adresa: <http://demarco.herokuapp.com/years/70s/1970>. Beuys a realizat în acel context un *performance* care a durat patru ore, intitulat *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*. Potrivit lui Ann Temkin, Beuys „a făcut uz atunci de o imagerie creștină, celtică și alchimică, precum și de muzică și film, creând un eveniment teatral tulburător”. Vezi Ann Temkin, „Joseph Beuys: An Introduction to his Life and Work”, în Ann Temkin și Bernice Rose (ed.), *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, catalog, Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 17.

10 Expoziția de la Centrul American din Paris a avut loc în perioada 9–20 decembrie 1969 și a fost organizată tot prin mijlocirea lui Richard Demarco; Paul Neagu a expus acolo împreună cu alți doi artiști: Jean-Pierre Brigaudiot și H.W. Müller.

osificate ale artei constituie un argument în plus în ceea ce privește invocarea unor modele non-liniare (spațiale, dar și temporale) de caracterizare a unui fenomen atât de complex. Ar fi eronat să invocăm tipare unidirecționale de acțiune sau argumente de tip cauzal pentru a explica procesul de reconectare cu alte spații culturale și geografice după experiența dificilă a represiunii culturale și politice din anii '50.

Un exemplu revelator în acest sens este cel al Getei Brătescu. Prima ei călătorie în străinătate a avut loc în Italia, în 1966, episod care s-a repetat în anul următor, iar întâlnirea ei cu arta vestică a fost de o cu totul altă factură decât cele descrise în paragrafele anterioare. În acea perioadă, Geta Brătescu lucra ca ilustratoare de cărți pentru copii și primea ocazional comenzi de stat pentru tapiserii de mari dimensiuni. În paralel, ea practica diverse tehnici de gravură și își continua explorările în zona desenu-lui. După aproape două decenii de restricții dure în ceea ce privește accesul la sursele de cunoaștere ale istoriei artei, cărora li s-a adăugat imposibilitatea de a pleca din țară, Geta Brătescu a privit această primă călătorie în străinătate ca pe o șansă de a studia reperele artei italiene, din Antichitate până în Renaștere, alimentând astfel o zonă socotită de ea indispensabilă în configurarea propriei identități artistice. Acest mod de a acționa poate părea anacronic la prima vedere. Și totuși, fără să intrăm aici în detaliile textelor scrise de ea despre locurile și operele văzute în Italia<sup>11</sup>, e important de subliniat faptul că în cazul Getei Brătescu avem de-a face mai degrabă cu o contradicție. Ea a studiat cu atenție arta veche – o preocupare fundamentală, care i-a adâncit înțelegerea privind desfășurarea istorică a artei –, iar după numai câțiva ani a devenit unul din artiștii cei mai prolifici ai neo-avangardei locale, adoptând condiția de pluri-medialitate a artei contemporane. În mod similar, Paul Neagu menționa și el importanța contactului cu marile muzee de artă din Occident și rolul fundamental pe care l-a avut această experiență în explorările lui artistice și, implicit, în precipitarea deciziei de a pleca definitiv din România: „încurajarea pe care am simțit-o la Londra nu a venit doar dinspre scena de artă modernă, ci și datorită muzeelor extraordinare [...]; ele erau pentru mine niște locuri uriașe în care puteam să privesc, să studiez, să fac speculații, cu care puteam să cooperez – și chiar așa s-a și întâmplat.”<sup>12</sup> Același lucru se poate spune despre Bernea; el nu s-a mulțumit să vadă artă contemporană. Era un extrem de vorace vizitator de muzee și monumente și și-a format o vastă și rafinată cultură vizuală.<sup>13</sup>

Această tentativă sumară de a schița direcțiile de sincronizare cu contextul internațional în intervalul scurt al liberalizării ne îndreptățește să credem că a existat o generație de artiști care, poate într-o măsură mai mare decât în orice alt moment al perioadei comuniste, s-a aflat în proximitatea rețelelor artistice internaționale, intrând în consonanță cu mișcările sincrone ale artei contemporane. Artiștii din România au fost prezenți la unele dintre cele mai importante evenimente internaționale unde expuneau artiști din blocul estic – Festivalul de la Edinburgh, prin Richard Demarco și galeria lui, Bienala de la Paris, locuri care sunt considerate acum ca având un rol de pionierat în promovarea schimburilor culturale Est-Vest<sup>14</sup> – și totuși nu a existat un efort consecvent de a asigura participarea lor continuă la astfel de evenimente. Acest fapt e explicabil prin lipsa sprijinului instituțional și prin absența a ceea am putea numi dimensiunea curatorială – dată de critici și istorici de artă care în alte contexte au avut un rol crucial în articularea cadrelor teoretice și în construirea unor rețele de contacte prin intermediul cărora artiștii dintr-un anumit mediu dobândeau o vizibilitate mai largă.<sup>15</sup> Putem presupune că cei care puteau practica pe plan internațional această dimensiune curatorială (Ion Frunzetti, mai târziu Dan Hăulică)

11 Geta Brătescu, *De la Veneția la Veneția*, București, Editura Meridiane, 1970.

12 Vezi interviul lui Mel Gooding cu Paul Neagu, *National Life Stories: Artists' Lives*, C466/27, British Library Archive. Interviul a fost înregistrat în timpul mai multor sesiuni în anii 1994 și 1995. Fișierul PDF cu transcrierea interviului poate fi descărcat accesând adresa: <http://sounds.bl.uk/related-content/TRANSCRIPTS/021T-C0466X0027XX-ZZZZA0.pdf>, p. 99.

13 Informație obținută prin amabilitatea Dnei Anca Oroveanu.

14 Vezi textul Natașei Petreșin-Bachelez despre Bienala de la Paris, în *Les Promesses du Passé*, Christine Macel și Natașa Petreșin-Bachelez (ed.), catalog, Centre Georges Pompidou, JRP/Ringier, Paris, 2010, p. 198.

15 Situația schimburilor culturale între Europa de Est și spațiul occidental e un subiect frecvent discutat în ultima vreme, motivația fiind efortul de a nuanța percepția separării radicale, pe criterii geopolitice, între est și vest. O recapitulare sintetică privind rețelele artistice care au traversat Cortina de Fier e oferită de articolul semnat de Klara Kemp-Welch și Cristina Freire, „Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe”, în *ARTMargins*, vol. 1, nr. 2-3, 2012, pp. 3-13. Referitor la cazul românesc, aș vrea să adaug că renumitul critic de artă ceh Jindřich Chalupecký, promotorul unui rețele pan-europene de artă conceptuală care se revendica de la moștenirea lui Duchamp, a stabilit contacte cu artiști din România precum Julian Mereuță și Ion Bitzan. Chiar dacă nu a ajuns niciodată în România, câteva din scrisorile lui Chalupecký către Mereuță s-au păstrat. Dintr-o astfel de scrisoare, datând din 1973, reiese că Chalupecký intenționa să trimită la galeria lui Arturo Schwartz din Milano o serie de desene ale lui Mereuță. Am consultat această scrisoare prin amabilitatea lui Julian Mereuță.

manifestau o prudență politică dublată de preferințe artistice mai puțin radicale; iar criticii mai tineri nu aveau acces la astfel de pârgii.

Într-un text scris în 1990, Horia Bernea vorbea despre „modesta ‚renaștere’ din anii 1965–1970, când România reușea să reapară în lume, încercând să reducă un decalaj ce se datora unei izolări aproape totale, să sincronizeze din nou ritmul său la mișcarea novatoare de prin alte părți ale lumii. Deschiderea permisă de putere a fost scurtă, imediat urmată de un soi de regrupare, de retragere din partea artiștilor, care, cu toate că era forțată, nu a fost mai puțin fecundă, pentru că ea antrena o reevaluare a resurselor proprii, îmbogățită de contactul rapid, dar real și angajat, cu experimentul și avangarda.”<sup>16</sup> Aceste afirmații sunt simptomatice pentru felul în care anumiți artiști au privit scurtul interval de „deschidere” – urmat de sistarea procesului de sincronizare – ca pe o „istorie întreruptă”, dar au găsit totuși moduri de a-și recalibra scopurile și de a-și forța propriile lor istorii autonome.

### **Cibernetica și neo-constructivismul**

„Manifestul artei palpabile” a fost schițat în timpul primului contact substanțial al lui Paul Neagu cu arta occidentală, însă el trebuie deopotrivă legat de munca și preocupările lui intelectuale din timpul când trăia la București. E vorba de intervalul extrem de intens și fertil care a urmat absolvirii de către Neagu, în 1965, a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”. Încercând să depășească constrângerile formației academice impuse de programa conservatoare a institutului – care promova desenul și pictura după model ca unice moduri de dobândire și perfecționare a tehnicii artistice, pentru a nu mai vorbi de impunerea unei „tematici” derivate din realismul socialist –, Neagu explora cu insistență alte coordonate de concepere a actului artistic.

La puțin timp după terminarea facultății, Neagu făcuse deja tranziția de la pictură (mediul studiat în facultate) către obiect, „mergând” – după cum avea să afirme el însuși – „spre tridimensional”<sup>17</sup>. Înainte de a se dedica explorării tactilității, lucrările lui Neagu aveau aspectul unor cabinete fixate pe patru picioare, combinând proprietățile picturii, sculpturii și machetelor de arhitectură. Denumirile lor, care în anumite cazuri au fost prescurtate ulterior de artist, comportau alături de surprinzătoare de cuvinte: *Marele metronom tactil*, *Raționalizatorul de colaps și anticolaps*, *Colectorul/Achizitorul de merite*. Uneori, prin felul în care e formulat un titlu, poate fi întrezărită și o dimensiune critic-subversivă.

În filmul *Cutiile lui Neagu* (1968) artistul exemplifică „utilizarea” lor, manipulându-le el însuși pentru a revela potențialul acestor obiecte de a stimula participarea psihologică și corporală a celor care intrau în contact cu ele. *Cutiile lui Neagu*, poate primul film pe peliculă de 8 mm din arta contemporană românească, conține pasaje în care îl vedem pe Neagu amplasându-și lucrările în spațiul public (pe o stradă principală cu mașini trecând în viteză, la ieșirea dintr-un pasaj), făcând vizibile cele două stări ale obiectelor, închis-deschis, în încercarea de a declanșa, prin deschiderea „cutiei”, transferul de stimuli între obiect și mediul înconjurător. Obiectele respective (împreună cu principiul activării lor prin atingere și manipulare) sunt emblematice pentru abordarea sintetizatoare favorizată de Neagu încă de la începutul traiectoriei lui, un tip de abordare în care converg o pluralitate de medii artistice și discipline.

Neagu a găsit mai întâi o cale de ieșire din paradigma conservatoare ce caracteriza sistemul artistic local prin familiarizarea cu curente precum arta cinetică, neo-constructivismul și cibernetica. Influențați de Nicolas Schöffer și de Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), artiști precum Șerban Epure, Roman Cotoșman și membrii Grupului 111 din Timișoara erau animați de o idee care stătea de altfel și la baza introducerii ciberneticii în sfera artei, aceea că „arta e mai degrabă de înțeles ca sistem interactiv decât ca un obiect material”<sup>18</sup>. Afirmația lui Cotoșman că arta trebuie să contribuie la crearea unor „sisteme deschise de comunicare” rezona cu argumentele lui Șerban Epure referitoare la proprietățile auto-regulatoare ale „structurilor” artistice. Deși își păstrau caracterul autonom, acestea erau prinse într-o interacțiune continuă cu mediul înconjurător, tinzând spre o stare de „echilibru dinamic”.

Pentru artiștii locali interesați de ascensiunea ciberneticii în „era informațională” – care împărtășeau un optimism tehnologic ce exalta multe minți iscoditoare, din URSS până în Anglia și mai departe –

16 Horia Bernea, „Avantajele spirituale ale unui artist din est”, în Ruxandra Balaci și Horia Bernea (ed.), *Horia Bernea*, catalog al expoziției retrospective, Muzeul Național de Artă al României, București, 1997, p. 80.

17 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 65.

18 Edward A. Shanken, „Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s”, în Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (ed.), *From Energy to Information*, Stanford University Press, 2002, pp. 155–77.

neo-constructivismul reprezenta o altă direcție de cercetare; aici, cuvântul de bază era structura. Studiul și replicarea structurilor organice, sociale, economice, tehnologice aveau drept corolar în plan artistic construirea unor rețele de legături și relații între elemente prinse în angrenaje complexe. Edificarea unor astfel de structuri nu avea la bază o simplă curiozitate științifică (deși abordarea multi-disciplinară și efortul de a conecta arta și știința erau privite ca scopuri în sine); ea era totodată motivată de utopia comunicării universale și de dezideratul de a stabili punți de legătură între artă și societate. Afirmările lui Epure, extrase dintr-un text în care el pleda pentru o „atitudine cibernetică”, sunt revelatoare în acest sens: „Caracterul constructiv, organizator, adică atributul anti-entropic mă face să bănuiesc că între acești coloși – arta și matematica – [există] o legătură de rudenie mai subtilă și mai profundă decât simpla lor prezentare.”<sup>19</sup>

Intersecția neo-constructivismului cu cibernetica survine din impulsul de a construi sisteme interactive de comunicare între opera de artă (structură) și receptor. Deși în contextul românesc posibilitățile existente de producție nu au permis întotdeauna concretizarea lucrărilor proiectate, acest impediment nu i-a împiedicat pe membrii grupului 111 (transformat ulterior în *Sigma*) să experimenteze cu materiale noi precum fire sintetice, tuburi din nailon, sticla riglată, testând proprietățile optice și structurale ale acestora prin multiple soluții de tip combinatoriu. Deși nu s-a materializat niciodată, proiectul ambițios al grupului *Sigma*, *Turnul informațional* (1969), era destinat să creeze, prin „structura morfologică complexă” și proporțiile monumentale, „un spectacol sunet și lumină, fiind conceput ca un centru vital al orașului, asemenea *Turnului cibernetic* proiectat de Nicolas Schöffer”<sup>20</sup>.

„Construcțiile” timpurii ale lui Neagu sunt într-o anumită măsură tributare coerenței structurale și dinamismului interactiv proprii neo-constructivismului și ciberneticii; și totuși, ele nu ținesc spre rigoare științifică și formală. Pentru Neagu alte considerente par să fi fost mai importante, iar acestea vor dobândi un relief mai mare odată cu tranziția spre obiectele palpabile. Încă de la realizarea primelor „cutii” și cabinete era evident că pe Neagu nu îl interesa perfecțiunea geometrică sau execuția impecabilă a acestor containere, care conțineau în interiorul lor rețele formate din pătrate sau dreptunghiuri, dispuse după principiul fagurelui de miere. Prin înfățișarea ei, o structură voluminoasă precum *Colectorul de merite* evocă o combinație între tehnologie și antropomorfism, având ceva din aspectul unui robot primitiv. Aceste lucrări îl atrag pe spectator în jocul comunicării, al interacțiunii cu obiectul, și exhibă totodată o doză de mister. De altfel, trecerea alternativă de la o „stare” la alta a obiectului – închis/deschis – ține de un tip de „comportament” ce trimite cu gândul la circuitele electrice, așadar la o zonă generic-științifică și, în același timp, la un tip de obiect cu funcție religioasă precum altarul poliptic (care constituie o referință inechivocă, mai ales în cazul unei lucrări complexe ca *Marele metronom*). Acest reper este asumat de Neagu: altarele poliptice<sup>21</sup> îl atrăgeau din timpul copilăriei pentru că ele transmiteau ideea de mister, secret, revelație, însă revelația în/prin imagine se producea doar în anumite circumstanțe, când panourile mobile ale altarelor se deschideau cu prilejul sărbătorilor religioase.

Secretul e un element important în matricea de idei al lui Paul Neagu. Un alt reper care i-a slujit în edificarea conținutului ascuns, extras dintr-o istorie mai îndepărtată, este cel al sarcofagelor egiptene cu mumii îmbălsămate, sarcofage ascunse la rândul lor în arhitectura piramidelor.<sup>22</sup> Nicăieri nu e mai evidentă această asociere decât în lucrările compuse din rețele de cutii de chibrituri cu contururi de siluete umane în interior. Un element central în concepția lui Neagu – pe lângă ideea de ocultare a sensului imediat și apelul la un tip de cunoaștere situat dincolo de datele realității (voi reveni mai jos asupra acestui aspect) – este relația dintre corpul uman și arhitectură sau, într-un sens mai general, raportul dintre parte și întreg, unitate și ansamblu, celulă și organism.

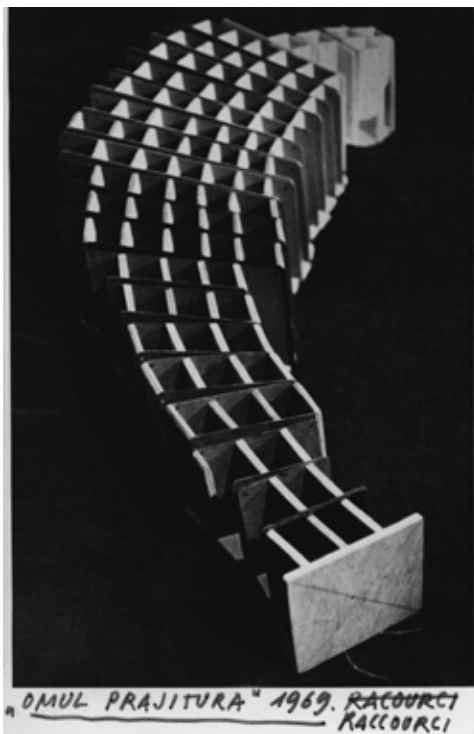
Rețelele de cutii fac trimitere, printre altele, la tipul de locuire din perioada comunistă și, implicit, la tipul specific de organizare socială, pe care Neagu îl critică voalat: traiul la bloc în containere/camere identice ordonează existența individului în tipare constrângătoare, care o reduc la uniformitate,

19 Șerban Epure, „Atitudine cibernetică și gândire matematică”, în *România literară*, nr. 25, 18 iunie 1970.

20 Andrei Pintilie, „Tendințe constructiviste în arta contemporană românească”, în Ileana Pintilie (ed.), *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60-70*, catalog, Muzeul de Artă Timișoara, 1991, pagină nenumărată. *Turnul informațional* utilizează o tehnologie mai complicată, care includea, potrivit lui Andrei Pintilie, „bare sudate, discuri de metal, bare de plexiglas, o scară elicoidală din aluminiu”.

21 Una din lucrările lui Paul Neagu se numește chiar *Altar palpabil* (1968); lucrarea apare într-o fotografie din arhiva Paul Neagu Estate, Londra.

22 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 68.



Omul-prăjitură, 1969  
Lemn, perspex, metal  
Fotografie de arhivă  
Fondul de documentare MNAC



Omul-prăjitură, 1969  
Lemn, perspex, metal  
Fotografie de arhivă  
Fondul de documentare MNAC

repetiție, înregimentare. În plus, într-un astfel de context, cultura secretului, împreună cu starea de ascundere, retragere, izolare în spațiul privat, reprezenta o soluție de supraviețuire, iar artiștii mizau de multe ori pe un coeficient de non-comunicabilitate, procedând într-un sens invers celui al artei „cu mesaj”. În ceea ce-l privește pe Neagu, nici o interpretare nu poate fi considerată dominantă, așa cum și procesul lui de lucru se bazează pe o multitudine de surse – vizuale, discursive, combinând temporalități diferite – care se întrepătrund și se completează reciproc.

În cazul lui, e important de subliniat faptul că se produce tranziția de la modelul construcțiilor complexe, de tip cabinet, în care obiectul rezultat e mai degrabă greoi, static, către un alt model, care favorizează o concepție flexibilă, mobilă, a obiectului artistic. În consecință, dimensiunile scad – de la „cabinetele” mai mari, care aveau aspectul unor piese sculpturale și solicitau o participare colectivă (ele erau concepute, în mod ideal, pentru spațiul public), Neagu trece la fabricarea obiectelor palpabile, mai versatile în ceea ce privește posibilitățile de amplasament, putând genera multiple variante de instalare. În plus, aceste obiecte erau menite să creeze un raport intim, corporal cu cei/cele care intrau în contact cu ele.

Ceea ce se păstrează însă de la o etapă la alta este formatul: containerul (carcasa) de lemn în interiorul căruia se grupează diversele elemente ascunse privirii și destinate unei explorări tactile. În majoritatea cazurilor obiectele au un aspect precar, artizanal, iar din acest motiv îmbinările vizibile între părțile componente (micile balamale și cuie ieșite în relief), imperfecțiunea lor geometrică, transmit o impresie de manualitate ușor stângace, asumată de Neagu. Se poate citi aici nu atât diferența față de aspectul vizual, cât mai ales insistența asupra unei consonanțe între aceste obiecte și felul în care arătau obiectele care formau mediul cotidian de atunci, trimițând cu gândul la precaritatea mediului urban și la ceea ce în viața cotidiană era mai aproape de mâna omului, de uzul zilnic.<sup>23</sup> Obiectele tactile exhibă, în fapt, o materialitate compozită, iar fiecare cutie își declină personalitatea în funcție de materialele încrustate pe suprafața ei interioară: pâine, mămăligă, pene, lame metalice,

23 O observație făcută și de Cordelia Oliver, care a vizitat Bucureștiul împreună cu Richard Demarco în 1971. Îi mulțumesc Ancăi Oroveanu pentru faptul de a-mi fi semnalat apropierea între obiectele tactile și mediul cotidian din perioada respectivă.

mozaic, sticlă, piele, catifea, bețe de chibrituri, chiar și epidermă umană. Dacă ținem cont și de denumirile pe care Neagu le nota pe spatele fotografiilor („cutia bizantină” spre exemplu), aceste lucrări aparțin ocazional unui registru care ține de surpriză, joc, umor.

Devine aici necesară introducerea în discuție a câtorva repere teoretice și istorice referitoare la un format artistic – cutia – care dobândise deja, la vremea respectivă, un interes considerabil pentru un număr de artiști. Un antecedent notabil este oferit de *Boîte verte* (1934) a lui Duchamp, cutie ce cuprindea schițele și documentația etapelor de lucru la *Marele geam* (1915–1923). Acest exemplu poate fi privit în corelație cu celebrul muzeu portabil, *Boîte-en-valise* (1935–1941), în care Duchamp a inclus versiuni miniaturale ale lucrărilor lui, sau cu *À bruit secret* (1916) – un ghem de sfoară prins între două plăci metalice care ascunde în interiorul lui un obiect necunoscut, a cărui identitate nu era știută nici măcar de artist.<sup>24</sup> Formatul cutiei oferă, așadar, posibilitatea de a „ascunde” privirii un conținut care se lasă dezvăluit (doar) în anumite împrejurări, a cărui lectură liniară e – în măsura în care o lectură oarecare e posibilă – obstrucționată. După cum am mai sugerat, cubul e un obiect misterios prin simpla lui apariție, orientând percepția privitorului într-o oscilație permanentă între interior și exterior. Leo Steinberg e printre primii comentatori care au vorbit despre apariția cubului (sau a cutiei – „the box”) în sculptura contemporană, moment care a coincis cu emergența „cubului negru” al computerului<sup>25</sup>, fapt ce revelează, în opinia lui Steinberg, ceva esențial despre mecanismul intern – „circuitul complex” și invizibil – care stă la baza „imaginației moderne”<sup>26</sup>. Mai departe, problema cubului e deplasată înspre zona ciberneticii, unde sensul lui se amplifică: forma cubică e un paravan care ascunde procesele ce au loc în interiorul ei, iar ceea ce se manifestă în exterior sunt intrările și ieșirile din sistem – singurele „mișcări” care pot fi observate și cuantificate. Acest argument, dezvoltat de Bruno Latour<sup>27</sup>, evidențiază importanța circuitelor informaționale în lumea contemporană și semnaleză în același timp existența unei probleme mai vaste, aceea a complexității unor sisteme care scapă, de fapt, înțelegerii, pentru că principiul funcționării lor rămâne întotdeauna invizibil. În artă, semnificațiile atașate cubului/cutiei pot fi extrem de variate, însă numitorul lor comun e dat de faptul că acest dispozitiv e caracterizat de „calități banale, generice în exterior, care acoperă de fapt calitățile interne complexe”<sup>28</sup>.

Paul Neagu nu e străin de astfel de probleme și genealogii. Dacă rapelul la cibernetică părea mai plauzibil în intervalul 1966–1968, prin tranziția spre lucrul cu obiectele palpabile – cărora le conferă un aspect fragil și precar – Neagu pare să se îndepărteze de această conexiune, fără a o abandona însă cu totul. Obiectele tactile par apropiate de o zonă de bricolaj, meșteșug, fiind totodată deturnate înspre alte conotații. În ele pot fi detectate și trăsături care trimit cu gândul la suprarealism; în fond, și Duchamp, prin variatele declinări ale formatului cutiei, păstrează – cu tot cu doza de (auto)ironie – o tonalitate afină cu suprarealismul, iar mai târziu artiști precum Joseph Cornell, Robert Rauschenberg și Jasper Johns<sup>29</sup>, admiratori ai lui Duchamp, au elaborat lucrări care pot fi integrate în tradiția obiectului enigmatic, explorând jocul cu percepția și simțurile spectatorului, cu ceea ce obiectul oferă și sustrage cunoașterii. Într-un anumit sens, și Neagu a mers într-o direcție similară: cutiile tactile pot fi privite ca niște obiecte magice, nu doar pentru că proprietățile lor se lasă deslușite printr-o participare conjugată a simțurilor, ci și fiindcă „schimbarea de stare” rezultată din contactul cu ele – sau, altfel spus, *output*-ul, ieșirea din sistem – e dat(ă) de transformarea care se produce în subiect.

24 Obiectul necunoscut a fost introdus în interiorul ghemului de sfoară de colecționarul Walter Arensberg, prieten cu Duchamp și proprietar al lucrării.

25 Vezi Judith F. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge MA, The MIT Press, 2011, pp. 75–76.

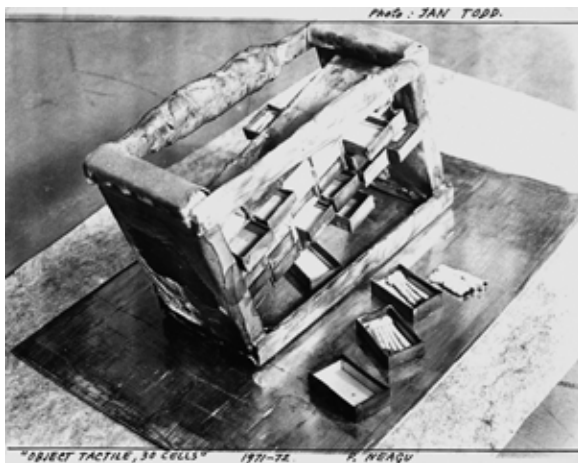
26 *Ibidem*.

27 Extrapolarea e făcută tot de Rodenbeck, pornind de la discuția despre cub/cutie inițiată de Leo Steinberg, *Radical Prototypes*, p. 76.

28 *Ibidem*.

29 O expoziție recentă explorează această filiație; ea demonstrează cum, pornind de la Duchamp, artiști ca Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage au dezvoltat în anii '50 și '60 diverse strategii artistice care se plasează în continuitatea ideilor și formulelor de lucru duchampiene. O astfel de genealogie în ceea ce privește formatul cutiei/cubului devine evidentă prin recursul la exemple precum *Music Box (Elemental Sculpture)*, 1953, lucrare a lui Robert Rauschenberg care pune în lumină dialectica dintre vizual și tactil. Este vorba de o cutie de lemn având pereții interiori tapetați cu cuie metalice, în spațiul dintre cuie inserându-se trei piețe și o pană. În Carlos Basualdo și Erica F. Battle (ed.), *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, 2012, p. 390.





Obiect tactil, 30 de celule, 1971-72  
Lemn, cutii de chibrituri, piele  
Fotografie de Jan Todd  
Fondul de documentare MNAC

Activarea simțului tactil prin contactul cu obiectul sugerează configurarea unui cadru propice pentru ca această întâlnire să genereze efectul dorit. Neagu a devenit mai dezinvolt în conceperea soluțiilor de amenajare a spațiului expozițional odată cu debutul expozițiilor lui în străinătate. Un exemplu elocvent e oferit de evenimentul care a avut loc la Galeria Demarco în 1969, unde Neagu a dat o articulație mai clară ideilor lui privind interacțiunea și participarea. Obiectele tactile erau plasate la distanțe mici unul față de celălalt, fiind prinse de sfori care coborau din tavan până în podea; ele împânzeau întreg spațiul galeriei, așa încât între obiect și spectator se crea o proximitate inevitabilă. Iată ce spunea Neagu cu acest prilej: „Obiectele expuse reclamau participarea activă a spectatorului și am abandonat în mod deliberat orice tentativă de a crea niște obiecte frumoase. Camera nu era deloc luminată, iar pereții erau pictați cu negru. Absența luminii din jurul obiectelor palpabile îi obliga pe spectatori să comunice mai direct cu natura abstractă a ceea ce în realitate erau doar niște obiecte inutile, care erau totuși construite pe scheletul unei arhitecturi organice. Acest paradox i-a surprins pe mulți. Fără îndoială că era un joc, însă era ceva mai mult decât un simplu joc de-a leapșa.”<sup>30</sup>

Cutiile de lemn au trăsături care le apropie de cultura materială vernaculară sau de meșteșugul țărănesc, însă ar fi, cred, eronat să se considere că aceste surse ar constitui singurul sau cel mai plauzibil cadru de referință. Încă de la începutul parcursului lui Neagu s-a vorbit – într-un mod poate excesiv – despre „rădăcinile” românești și atașamentul lui față de cultura populară<sup>31</sup>, însă e la fel de semnificativ că el a manifestat de timpuriu o deschidere cosmopolită față de ceea ce se întâmpla în artă pe plan internațional<sup>32</sup>.

### Conceptualism, Fluxus

O cronologie sintetică compusă de Neagu în anii '90, care se referă la întregul lui parcurs artistic de până în acel moment, conține informații despre întâlniri semnificative, expoziții importante și evenimente din biografia personală care au exercitat o influență asupra artei lui.<sup>33</sup> Neagu notează aici, de pildă, întâlnirea cu operele lui Piero Manzoni și Yves Klein, pe care le-a văzut pentru prima dată la Paris în 1969. Poate părea forțată căutarea unor corespondențe/afinități între Neagu și artiștii menționați de el. Totuși, un punct de aderență între Neagu și Manzoni e acela că ambii explorează un tip de materialitate compozită/disparată a obiectului artistic și merg într-o direcție anti-estetică; ambii

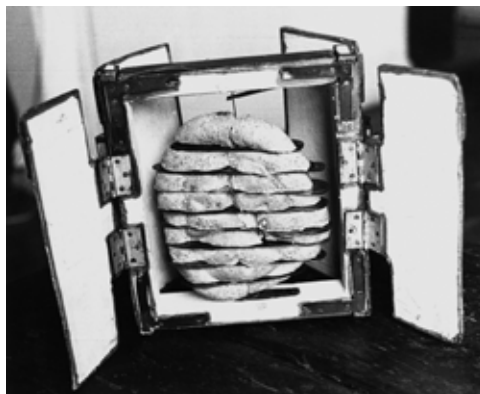
30 Paul Neagu în conversație cu criticul de artă „D”, conversație ce a avut loc la Paris în 1969, fiind publicată în catalogul expoziției *New Directions* organizată la Galeria Demarco în 1970. Expoziția la care se referă Neagu avusese loc la Galeria Demarco între 22 august și 13 septembrie 1969.

31 Cordelia Oliver în introducerea din catalogul expoziției *Romanian Art Today*, Galeria Richard Demarco, 1971, pagină nenumărată.

32 Vezi textul scris de Paul Neagu cu prilejul expoziției din 1991 de la Muzeul de Artă din Timișoara. Paul Neagu amintește aici climatul și discuțiile pe care le purta cu tinerii artiști timișoreni pe care îi frecventa în perioada studenției: „Dar nu discutăm atât despre lucrul nostru, cât despre ultimul volum citit de unii, despre Camus, noutățile „nouvelle-vague”-ului de la Paris, ultimele reproduceri văzute à propos de Groupe de Recherche Visuelle, Julie le Parc, Soto, Yves Klein, Manzoni, Capogrossi, N. Schöffer, Vasarely sau avangarda americană a pop-artului sau abstract expresionismul francez comparat cu cel american.” Paul Neagu, „Acum 25 de ani”, în Ileana Pintilie, *Creație și sincronism european*, pagină nenumărată.

33 Manuscrisul acestei cronologii se află în arhiva Departamentului de Documentare al Muzeului Național de Artă Contemporană din București.

utilizează materiale banale, spectaculoase (pâine, materiale textile, pietre), pe care le îmbină cu materiale/substanțe ce demonstrează apartenența lor la domeniul artei (gesso, pigment alb). După cum au remarcat unii comentatori, acromele lui Manzoni se situează undeva la intersecția între „abstracție și *ready-made*” și au o ținută polemică în raport cu vocabularul „osificat” al modernismului.<sup>34</sup>



Cutie cu turtă, 1970  
Lemn, alamă, fier, turtă  
Fotografie de arhivă  
Fondul de documentare MNAC

Obiectele lui Neagu nu împărtășesc nihilismul anti-artistic al lui Manzoni sau preocuparea artistului italian pentru distrugerea proprietăților materiilor naturale din compoziția acromelor prin plasarea acestora în conjuncție cu materiale industriale, uneori chiar toxice. Cu toate acestea, „Manifestul artei palpabile”, scris în perioada în care Neagu lua contact cu mediul artistic internațional, lasă să transpară faptul că el devenise conștient de unele din direcțiile care aveau ca numitor comun „asaltul asupra conceptelor tradiționale de vizualitate și plasticitate”<sup>35</sup>. Prin această constatare nu vreau să sugerez că Neagu și-a reconfigurat concepția despre artă îndată ce a dobândit o cunoaștere mai profundă a artei occidentale; e însă posibil ca el să fi fost întărit în convingerile sale legate de necesitatea de a reconsidera obiectul artistic (și) în urma familiarizării lui cu o poziție ca cea a lui Manzoni.

În „Manifestul artei palpabile” Neagu acordă spectatorului o poziție egală cu cea a artistului, fiind probabil singurul artist român care a formulat explicit această mutație. Manifestul debutează printr-o critică a ochiului ca vehicul primordial al percepției: „De la începutul creației plastice și până azi, ochiul ca organ de recepție și control a fost educat și supereducat datorită unui proces de reciprocă influențare între el și obiectul de artă. Stimulat succesiv sau concomitent, ochiul a fost înșelat, exploatat, întrebuițat, obosit de atâtea sollicitări. [...] Uzura artei pur vizuale, sofisticarea și închistarea ei m-au provocat să doresc o sinceritate, o evidență a vieții obiectului; solicitarea lui lirică sau filosofică să fie percepută prin contactul efectiv, prin aparatul senzorial ‚ne-specializat’ estetic, expresia lui să se realizeze în actul palpării.”<sup>36</sup>

Critica văzului lasă loc treptat considerațiilor privind comunicabilitatea și transferul de stimuli/idei dinspre obiect înspre spectator; ambii poli – spectator și obiect – devin agenți activi în cadrul unui schimb al cărui scop final e producerea unei experiențe transformatoare: „doresc o înființare, o prezență a însuși actului creator, care vreau să coincidă cu obiectul creat. Acest obiect e destinat unui proces continuu, ca o ființă artistică având viață proprie ce depășește limitele impuse de artist, își dobândește autonomia, se re-crează în eventuala colaborare cu spectatorul.”<sup>37</sup>

Pentru Paul Neagu polemica adresată văzului nu are drept corolar contestarea materialității, a existenței fizice a operei de artă, ceea ce obligă la nuanțări în ceea ce privește proximitatea lui față de arta conceptuală. „Dematerializarea”, înțelegând prin asta suspensia și chiar renunțarea la

34 Vezi Yve-Alain Bois și Rosalind Krauss, „A User’s Guide to Entropy”, în *October*, vol. 78, toamna 1996, p. 81, și Jaleh Mansoor, „Piero Manzoni: ‚We Want to Organize Disintegration’”, în *October*, vol. 95, iarna 2001, pp. 28–53.

35 Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, în *October*, vol. 55, iarna 1990, p. 116.

36 Paul Neagu, „Palp Artă”, [*Arta*, nr. 5, 1970, p. 34], text republicat în Alexandra Titu (ed.), *Experiment în arta românească după 1960*, București, CSAC/SCCA Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997, p. 125.

37 *Ibidem*.

concretizarea fizic-obiectuală a artei, e una din direcțiile majore ale conceptualismului.<sup>38</sup> Totuși, deși Neagu nu merge până la capăt în această direcție, el se situează tangențial în raport cu problema dematerializării, aducând în prim-plan anumite coordonate ale actului artistic precum precaritatea, efemeritatea și perisabilitatea.

Transferul de la vizual la tactil nu antrenează o negare radicală a proprietăților vizuale ale obiectului, ci vizează mai degrabă potențarea reciprocă a datelor perceptive, scopul final fiind acela ca obiectul să-și îndeplinească funcția de „catalizator al comunicării artistice”<sup>39</sup>. În acest sens, Neagu nu e deloc ambiguu: „Nu ignor aspectul vizual, dar înlătur metodic primordialitatea sa.”<sup>40</sup> E însă puțin probabil ca în momentul scrierii manifestului el să fi fost la curent cu practicile conceptuale ale lui Joseph Kosuth sau *Art & Language*. Ideile acestora, care vizau, printre altele, eliminarea radicală a dimensiunii fizic-materiale a artei, nu erau consonante cu cele ale lui Neagu. O scrisoare adresată de Neagu lui Decebal Scriba, datând din august 1974, vine în sprijinul acestor afirmații: „Sincer să fiu, fără să intru în niciun detaliu, trebuie să îți mărturisesc că arta conceptuală nu mă interesează decât în măsura în care devine ‚body’ – corp comunicabil via percepție umană. Cred că speculațiile metaforice sunt gimnastica de toate zilele ale poetului, dar eu personal nu pot fi satisfăcut doar cu exercițiile lingvistice sau fizico-chimice din abecedarul oricărei școli. Artă de dragul artei nu mă interesează decât la rubrica ‚bine să știți’. Mai departe, ideile și lucrurile trebuie împinse dincolo de frontiera concept [sic]. De altfel conceptul se împlinește și hrănește din realizat. Ele vin deodată și împreună (ca și subiectiv-obiectiv). Multe salutări și urări de bine spre transcendență.”<sup>41</sup>

Această scrisoare a fost expedită în urma recepționării de către Neagu a unor materiale legate de o expoziție cu agendă conceptuală pe care Scriba o organizase la București. Tonul mesajului, caracteristic pentru atitudinea în general tranșantă a lui Neagu, transmite iritarea lui față de caracterul auto-referențial al artei conceptuale. El identifica arta conceptuală cu ramura ei *hard* promovată de practica textuală a lui Kosuth și – speculând poate prea mult – cu experimentele lui John Latham sau cu lucrările contextuale ale lui Hans Haacke (mă refer aici în mod special la o lucrare precum *Condensation Cube*), care au împins lucrurile într-o direcție cvasi-științifică. În mod evident, pentru Neagu arta avea altă miză. Conceptul și materializarea aveau o greutate egală, iar de-materializarea – plasată aici în contrast cu ceea ce el numea „realizat” – nu reprezenta o miză, așa cum nici valențele critice intrinseci actului dematerializării nu îl preocupau pe Neagu.

Producția artistică a lui Paul Neagu poate fi citită și în conjuncție cu *Fluxus*. Primele construcții de tip cabinet, având compartimentele interioare acoperite cu „obloane” ce așteptau să fie date la o parte de vizitatori, amintesc de cabinetele și dulăpioarele întălnite în unele din instalațiile performative ale lui George Brecht. Acestea erau concepute spre a fi manipulate de privitori în scopul de a le induce o „experiență complexă a proprietăților lor vizuale, tactile și simbolice”<sup>42</sup>. Desigur, deconstrucția paradigmei „oculocentrice” în artă începuse de ceva vreme, iar multe din acțiunile *Fluxus* se confruntau cu o dilemă generată de tensiunea dintre nevoia de a menține integritatea obiectului ca agent/reziduu al evenimentului artistic și tendința de a-i anula cu totul prezența materială. Pentru Neagu materializarea – prin obiect – reprezenta o etapă esențială în cadrul unui proces care putea (eventual) să conducă la dezintegrarea obiectului, punctul culminant al întregii desfășurări fiind reprezentat de comuniunea ritualică între artist și participanți.

Nicăieri nu e mai evident acest lucru decât în acțiunile care implică (și) ritualul de a consuma diverse produse manjabile. Un exemplu semnificativ este *Cake Man* (1971), un *happening* desfășurat la Galeria Sigi Kraus din Londra.<sup>43</sup> *Cake Man* marchează introducerea în practica lui Neagu a două ele-

38 Vezi Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press [1973], 1997; Catherine Morris, Vincent Bonin (ed.), *Materializing „Six Years”: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, catalog, Brooklyn Museum, Cambridge MA, The MIT Press, 2012.

39 Paul Neagu, apud Alexandra Titu, *Experiment*, p. 125.

40 *Ibidem*.

41 Această scrisoare mi-a fost supusă atenției prin amabilitatea lui Decebal Scriba în octombrie 2012.

42 Julia Robinson, „From Abstraction to Model: George Brecht’s Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s”, în *October*, vol. 127 (iarna 2009), p. 88.

43 O performare a acțiunii *Cake Man* a avut loc și la București în 1971, acțiune găzduită în atelierul propriu de prietenul lui Paul Neagu, Julian Mereuță. Intenția era ca aceste două evenimente să se desfășoare simultan. Spre deosebire de versiunea de la Londra, figura omul-prăjitură de la București era amplasată în poziție verticală. Participanții la acest eveniment *underground* erau prieteni

mente suplimentare din paleta simțurilor – simțul gustativ și cel olfactiv. E un lucru puțin știut că pe lângă consumul colectiv al „celulelor” de vafe lipite între ele cu cremă, care compuneau unitatea organică a omului-prăjitură, participanții la eveniment erau întâmpinați, îndată ce pășeau în spațiu, de mirosul vafelor proaspăt coapte.

Fiecare compartiment din silueta *cake man*-ului era destinat unei anumite persoane care își anunțase în prealabil participarea la eveniment, iar aceste corespondențe erau trasate potrivit unui cod pus la punct de Neagu. Sistemul corespondențelor era explorat pe mai multe nivele, inclusiv cel formal: rețeaua de pătrate care brăzda suprafața vafelor evoca, o dată în plus, principiul diviziunii și al raportului parte-întreg, principiu pe care Neagu îl ilustra și în cadrul *performance*-ului pe care îl înscena cu aceeași ocazie. Înregistrarea filmată la Galeria Sigi Kraus e lămuritoare în acest sens: înainte de a ajunge la momentul devorării colective a *cake man*-ului, vedem cum Neagu decupează compartimentele de vafe după șabloane din carton, descompune și apoi re-compune pe podeaua galeriei corpul uman format din aceste îmbinări. Pașii executați de Neagu pot fi priviți și ca o transpunere simbolică a actului de constituire a unei colectivități, acțiune care se înfiripa (prin sosirea participanților) chiar în momentul în care el o performa în plan simbolic.

Complexitatea evenimentului e dată (și) de activarea simultană a mai multor simțuri – tactil, olfactiv și gustativ –, iar acest fapt constituie un deziderat exprimat de Neagu încă de la primele formulări ale programului artei palpabile. O diagramă tipărită pe invitația unei expoziții din 1970<sup>44</sup> înfățișează matricea simțurilor interconectate. Pentru Neagu, interrelaționarea organelor de simț are ca efect potențarea lor reciprocă. În fapt, regenerarea, reîmprospătarea simțurilor e una din ideile centrale ale manifestului. Deși Neagu se concentrează aparent (doar) asupra dimensiunii tactile, contactul fizic cu obiectul de artă trebuie să mobilizeze în cele din urmă întregul „aparatură senzorial, ne-specializat” estetic<sup>45</sup>. La Neagu, corpul devine organul primordial al receptării, așa cum, evidențiind o circularitate care subminează dualitatea subiect-obiect, într-o acțiune precum *Cake Man* corpul uman e totodată elementul central în jurul căruia se construiește demonstrația artistică.

### **Simțurile, sistemul de gândire**

Producția unor obiecte a căror funcție e aceea de „a afecta toate simțurile în capacitatea lor de a rezona împreună” îl apropie pe Neagu de Lygia Clark.<sup>46</sup> Și artista braziliană – prin sculpturile și obiectele din seria *Bichos* sau, mai târziu, prin obiectele terapeutice atașate de corp, a căror structură flexibilă, versatilă se preta unor multiple configurații – miza pe inducerea unui tip de experiență transformatoare generată de contactul, de relația fuzională dintre corp și obiect. Asemeni lui Neagu, Lygia Clark nu privea acest tip de interactivitate ca pe un joc lipsit de consecințe, ci îi atribuia implicații mai profunde care țineau către o regândire a raportului între individ și lume prin stabilirea unei legături inextricabile între experiența fenomenală și reconfigurarea subiectivității.

Teoreticiana Suely Rolnik, una dintre cele mai cunoscute comentatoare a practicii Lygiei Clark, a dezvoltat o argumentație prin care atribuie artei potențialul de a produce o transformare în chiar modul de constituire a subiectivității. Obiectul artistic transcende dualitatea obiect-subiect: el are un set de proprietăți formale – o morfologie care anulează distincții precum față-spate, început-sfârșit, interior-exterior – care sunt esențiale în declanșarea unui „protocol” al experimentării în care privitorul

---

și cunoșcui ai lui Neagu, „crema” avangardei locale, după cum afirma Mereuță. Această informație, însoțită de două fotografii din timpul acțiunii, mi-a fost comunicată de Julian Mereuță într-un e-mail trimis în data de 16.03.2009.

44 Expoziție care a avut loc în 1970 la Birmingham University, Anglia, sub egida Galeriei Richard Demarco; evenimentul îi mai includea pe Horia Bernea și Pavel Ilie.

45 Paul Neagu, apud Alexandra Titu, *Experiment*, p. 125.

46 Nu putem ști în ce măsură Neagu era familiar cu practica Lygiei Clark; artista braziliană a intrat în circuitul expozițiilor internaționale recent, concomitent cu formularea unor perspective noi asupra lucrului ei. Totuși, în epocă, cel puțin un comentator a menționat-o pe Lygia Clark în relație cu Paul Neagu. Este vorba de Alastair Mackintosh, care a scris un articol despre Neagu în revista *Art and Artists*, vol. 6, nr. 5, septembrie 1971, p. 52. Citez pasajul în care el face această asociere: „Neagu insistă foarte mult asupra necesității de a atinge aceste obiecte; în același timp, el a produs un manifest al „artei palpabile”; și totuși, obiectele create de el nu sunt doar niște jucării sofisticate, precum lucrările recente ale Lygiei Clark, care arată destul de asemănător. Ele își păstrează identitatea lor de obiecte, însă au în plus o încărcătură magică. Se poate spune că ele arată ca niște jucării stranii de lemn cărora copiii le-au conferit o semnificație magică, schimbându-și identitatea de la sculptură la ceva pe jumătate ascuns și mult mai amenințător.” Macintosh are mai ales în vedere instalația concepută de Neagu la Edinburgh în 1969, unde el a atașat obiectele tactile de-a lungul unor sfori care atârnavă din tavan, iar încăperea era cufundată în întuneric.

devine mai mult decât un simplu participant.<sup>47</sup> „Intimitatea fecundă care se stabilește între artist, obiect și privitor”<sup>48</sup> produce o anumită stare în care „sentimentul despre sine” nu mai este stabil, iar diferențierea între sine și obiect, între sine și lumea exterioară nu mai poate fi făcută prin simpla postulare a alterității; ceea ce părea a fi o incontornabilă diferență între „eu” și „celălalt” se transformă într-o indistinctă reciprocitate. Menținerea acestui „spațiu deschis” în care comunicarea cu lumea se bazează pe un raport esențialmente schimbat are drept consecință o nouă „structurare a sinelui” – sintagmă prin care Lygia Clark desemnează finalitatea experienței estetice.

Argumentația propusă de Suely Rolnik aduce în discuție un element suplimentar care poate fi invocat în conjuncție cu arta lui Paul Neagu, anume concepția despre corp – și întregul aparat senzorial – ca vehicul al experienței artistice. Rolnik, pe urmele lui Clark, se slujește de concepte preluate din filosofie și psihanaliză pentru a descrie procesul reconectării cu lumea prin mijlocirea obiectului artistic. Ceea ce finalmente contează – iar într-o anumită măsură acest lucru poate fi extrapolat și la cazul lui Neagu – este „vibrația” comună, intrarea în „rezonanță” a tuturor simțurilor; astfel, obiectul artistic nu mai e perceput în calitatea lui de obiect fizic, ci devine un „câmp de forțe vii care afectează lumea și se lasă la rândul lor afectate de ea”<sup>49</sup>.

Acest tip de gândire, în care obiectul își depășește finitudinea și devine un element dintr-un întreg sistem (spectator-obiect-lume) care se prezintă ca o „diagramă de forțe” cu efect transformator asupra subiectivității individului, nu e departe de concepția lui Neagu despre funcția artei. Conceptul de energie e esențial pentru felul în care el gândește – și în același timp reprezintă – mișcarea, comunicarea, vectorii de energie și „impulsurile” care construiesc diagrama corpului uman și par să îl învâluie într-un halou. Aceste reprezentări sunt vizibile în multiplele desenele care redau, în modul cel mai fidel și explicit, concepția care animă obiectele și acțiunile lui. Departe de a avea doar o funcție explicativă, aceste desene – care sunt un mediu de expresie constant în cursul activității lui Neagu – sunt de luat în considerare ca lucrări în sine.

Pentru Neagu, a viza cunoașterea prin intermediul experienței artistice – sau, altfel spus, a atinge un alt tip de cunoaștere pornind de la conștientizarea puterii de percepție a simțurilor – avea o importanță crucială. Iată ce afirma el la un moment dat despre cunoașterea prin tactilitate: „Privește-ți atent cele zece degete, epiderma, tot ceea ce poate să te determine să cunoști mai bine lumea înconjurătoare decât actul privirii. Ochii te pot îndepărta de obiectul contemplării tale, dar mâinile te ajută să ți-l aprobezi.”<sup>50</sup>

Simțul tactil – cu toate efectele sinestezice pe care le generează – reprezintă însă doar o punte de acces pentru a ajunge la acea „capacitate de senzație”<sup>51</sup> de care vorbea Rolnik, care înseamnă mai mult decât percepția senzorială simultană; ea – capacitatea de senzație – trece dincolo de pragul sinesteziei. Dacă la Lygia Clark scopul final e re-subiectivarea care se produce în cadrul unui proces în care reificarea obiectului este contrazisă printr-o re-imaginare continuă a raportului între sine, obiect și lume, la Neagu această experiență – care e în ultimă instanță, în convingerea lui, suprasenzorială – desemnează accesul către o zonă spirituală.

Dimensiunea spirituală a artei l-a preocupat pe Neagu încă de la debutul activității lui în România. E posibil ca aceste preocupări incipiente să fi coincis cu descoperirea artei abstracte în timpul studenției și imediat după aceea, când accesul la astfel de informații era în mare măsură restricționat. Neagu a mers însă mai departe în direcția familiarizării cu arta și scrierile lui Kazimir Malevich sau Wassily Kandinsky, fiind interesat să cerceteze sursele care au marcat gândirea despre arta abstractă:

47 Suely Rolnik, „Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark”, în Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham & Londra, Duke University Press, 2008, p. 96.

48 *Ibidem*. În acest context, Rolnik vorbește mai ales despre practica terapeutică inițiată de Lygia Clark. În cadrul sesiunilor de terapie, „persoana – care în mod tradițional era desemnată ca privitor [...] ajunge să cunoască obiectul atunci când mâinile artistei îl plasează pe diverse părți ale corpului gol, mângâindu-l, masându-l sau pur și simplu lăsând obiectul să stea acolo.” Această proximitate dintre corp și obiect este deseori prezentă la Neagu, încă de la primele lui demonstrații cu obiectele tactile și până la acțiuni mai târzii de la sfârșitul anilor '90, în care Neagu se fotografiază cu diverse obiecte direct atașate de corpul lui gol.

49 Suely Rolnik, „The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum”, în *Multitudes*, nr. 28, 2007, p. 74.

50 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 103.

51 Rolnik, *Antinomies*, p. 99.

antroposofia lui Rudolf Steiner sau ideile lui P.D. Ouspensky și George Gurdjieff<sup>52</sup>. Dacă la început aceste elemente erau (poate) mai difuz prezente în practica lui, deja în 1972, când Neagu fonda *Grupul de Artă Generativă*, conexiunea lui cu aceste curente de gândire era explicit asumată. O publicație concepută în jurul acestui grup fictiv de artiști (fiecare din cei cinci membri reprezentând o fațetă a personalității lui Neagu) includea paragrafele scrise de Ouspensky în *Tertium Organum* (1912), în secțiunea intitulată: „Lumea cauzelor și toate proprietățile lumii cauzelor”.

O posibilă motivație pentru orientarea spiritualistă în gândirea lui Neagu ar fi putut fi sentimentul unei crize – extrem de prezent în climatul cultural închis în care s-a format generația lui – și nevoia de regenerare prin artă. Considerente similare pot fi avansate și în cazul lui Horia Bernea, artist cu care Neagu a întreținut o legătură apropiată; Bernea concepea la vremea respectivă un program artistic în care conceptualismul se îmbina cu exigența de a imagina potențialul regenerator al artei pe baze spirituale. În cazul amândurora, preocupări de acest gen au fost departe de a se dovedi circumstanțiale.

E important de spus că artiști care în anii '60 și '70 au insistat asupra dimensiunii spirituale a artei revin la autori care i-au inspirat și pe promotorii avangardei de la începutul secolului XX. Așa cum am menționat deja, teosofia, antroposofia și alte curente de gândire înrudite cu acestea și-au menținut relevanța pentru o serie de artiști contemporani, între care Yves Klein sau Joseph Beuys.<sup>53</sup> Neagu se înscrie și el în această narațiune, iar impactul ideilor din această zonă asupra artei lui a fost insuficient analizat. E posibil ca acest lucru să aibă de-a face cu faptul că deși arta lui Neagu e codată, iar el însuși a insistat mereu asupra corespondențelor între substratul filosofic și producția artistică, felul în care ideile lui se materializează încurajează de multe ori un tip de citire în care registrul vizual/obiectual se impune cu suficientă pregnanță pentru a nu încuraja un *anumit* tip de decriptare. Cu alte cuvinte, deși extrem de complexă sub aspectul conceptelor pe care le vehiculează, arta lui Neagu nu are un aspect încifrat, alegoric.

Ecouri ale ideilor preluate din antroposofie au legătură cu concepția lui Steiner despre „puterea de comunicare a gândirii, care se transmite de la filosofie la științele naturale, de la omenire la cosmos, de la artă la viață”<sup>54</sup>; această legătură indestructibilă dintre om și cosmos, concepția holistă potrivit căreia toate elementele existente în univers formează o unitate, un întreg – sunt idei centrale în demersul lui Neagu. Steiner, la rândul lui, își sintetizase propriul sistem de gândire pornind de la o întreagă tradiție: unitatea universului reprezenta un principiu de bază al teosofiei<sup>55</sup>, ramură a filosofiei mistice de care el s-a desprins pentru a fonda antroposofia. Presupoziția centrală a antroposofiei e aceea că „toate ființele umane au capacitatea de a dezvolta percepții spirituale care transcend realitatea materială, iar capacitățile senzoriale depășesc cu mult limitele fizice recunoscute în culturile moderne

52 Acești autori sunt menționați în cronologia compusă de Neagu la rubrica „întâlniri esențiale/auto-educație” (vezi n. 41). Primul autor pe care îl menționează în dreptul anului 1970 este Rudolf Steiner (1861-1825), fondatorul antroposofiei. Această informație apare alături de notația care menționează întâlnirea cu Joseph Beuys de la Edinburgh din 1970. Neagu precizează: „Discuții multe despre Rudolf Steiner”, de unde s-ar putea deduce că aceste discuții ar fi putut fi purtate chiar cu Beuys; alături de numele acestuia este precizat în paranteze: „dialog greoi”, fapt care s-ar fi putut datora comunicării lingvistice dificile dintre cei doi (la vremea respectivă, Neagu cunoștea mai bine limba franceză și de aceea avea dificultăți de comunicare în spațiul anglo-saxon, fapt confirmat și de Richard Demarco). În interviul cu Mel Gooding, Neagu menționează faptul că el a devenit pentru prima oară familiar cu ideile lui Rudolf Steiner în a doua jumătate a anilor '60 prin intermediul mamei soției lui de atunci, actrița Sybilla Oancea: „De pildă, soacra mea îmi dădea la vremea respectivă lecții despre Rudolf Steiner [...] deoarece în perioada aceea nu existau cărți despre Steiner.” Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 73. Ouspensky și Gurdjieff sunt menționați în cronologia lui Neagu în dreptul anului 1972 (alături de C.G. Jung, Arthur Koestler, George Kubler, Gilbert Durand etc.), moment ce corespunde apariției *Grupului de Artă Generativă*.

53 Vezi în acest sens catalogul unui expoziții cuprinzătoare dedicate „spiritualului” în arta occidentală modernă și contemporană: Maurice Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986. O expoziție recentă dedicată impactului lui Rudolf Steiner asupra artei contemporane a fost organizată la Kustmuseum Wolfsburg; catalogul expoziției: Markus Bröderlin și Ulrike Groos (ed.), *Rudolf Steiner and Contemporary Art*, Kunstmuseum Wolfsburg și Kunstmuseum Stuttgart, DuMont, 2010. Artiștii incluși în expoziție sunt: Mario Merz, Joseph Beuys, Giuseppe Penone, Anish Kapoor, Helmut Federle, Tony Cragg, Olafur Eliasson, Spencer Finch, Katharine Grosse, Carsten Nicolai, Albers, Meris Angioletti, Kalin Lindena, Simon Dybbroe Møller, Claudia Wieser, Manuel Graf, Bernd Ribbeck. „Redescoperirea” lui Rudolf Steiner în contextul artei contemporane este vizibilă și în cadrul ediției a 55-a a Bienalei de artă de la Veneția (2013). Expoziția internațională intitulată *Il Palazzo Enciclopedico* (curator Massimiliano Gioni) prezintă o selecție cuprinzătoare din desenele pe fond negru ale lui Steiner.

54 Walter Kugler, „A Different World: The Blackboard Drawings of Rudolf Steiner”, în Allison Holland (ed.), în *Joseph Beuys and Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition*, catalog, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p. 24.

55 Acest principiu fundamental al teosofiei e formulat astfel: „Universul și tot ce există în el formează un tot interrelaționat și interdependent”. Emily B. Sellon și Renée Weber, „Theosophy and the Theosophical Society”, în Antoine Faivre, Jacob Needleman (ed.), *Modern Esoteric Spirituality*, New York, The Crossroad Publishing Company, 1992, p. 328.

occidentale”<sup>56</sup>. Scopul acestor investigații spirituale e acela de a reconfigura existența umană, de la transformarea personală a fiecărui individ până la proiectul de reformare a societății prin soluții concrete privind agricultura, ecologia, arta, medicina, educația.

În ce-l privește pe Neagu, partiția celulară de pe suprafața obiectelor sau a formelor desenate de el revelează o stare de indeterminare între separare și unificare, descompunere și recompunere, vizând o translație perpetuă între nivelele micro- și macro-. Atomizarea nu înseamnă în viziunea lui separare (el fiind, de altfel, la curent cu descoperirile științifice referitoare la microparticulele materiei), ci reprezintă un trop formal/conceptual prin care e sugerată tentativa de reconstituire a legăturii pierdute dintre om și univers; arta își asumă în acest context rolul de liant social și de conector spiritual. Așa cum am menționat în legătură cu *Cake Man*, la Neagu raportul parte-întreg este urmărit pe mai multe nivele, iar în multe dintre lucrările lui – de la schițe, diagrame, desene, până la instalații și acțiuni complexe – e vizibil același impuls integrator, evidențiind nevoia de coeziune și de integrare a părților dispartate într-un organism unitar.

Retrospectiv, Neagu alocă lucrului său la diploma de absolvire (finalizată în 1965, dar a cărei etapă de cercetare a fost demarată cu un an înainte), care avea ca temă târgul de fete de pe Muntele Găina, rolul de moment declanșator pentru ceea ce avea să devină o preocupare majoră pentru el: explorarea structurilor colective, felul în care se creează multitudini prin unificarea unor compartimente separate, împinse de o energie invizibilă care face ca aceste „unități” să se îmbine „caleidoscopic”, după modelul geometriilor moleculare.<sup>57</sup> Procesul de lucru a pornit, în acest caz, de la o serie de fotografii care captau aglomerarea umană – focalizându-se asupra individualităților distincte prinse în diverse activități care aveau loc în acel context – și s-a concretizat în final în câteva compoziții picturale care prezentau o versiune abstractizată, sintetică, a felului în care comunitatea respectivă era sudată de undele de energie – „caruselul de energii”, cum formula Neagu această percepție – care o traversau.

Chiar dacă Neagu aplică parcursului său principiul coerenței, căutând mereu să comunice impresia unei evoluții organice de la o etapă la alta (iar în acest sens lucrarea de diplomă e indicată ca punct incipient al propriei narațiuni artistice, cu toate că la nivel de limbaj arta lui Neagu a suferit mutații profunde, care corespund unor salturi nu mai puțin semnificative la nivel conceptual), e totuși valabilă constatarea că el a rămas fidel unei nevoi imperioase de a menține integritatea structurală, de a invoca mereu ordinea și geometria cărora le atribuie o funcție de supradeterminare în organizarea reticulară aplicată de el tuturor elementelor pe care le compune și descompune în acest fel. E ca și cum și-ar menține intactă încrederea în ordinea universală, o ordine în care planul real și cel spiritual/transcendent se află într-o neîncetată interdependentă și comunicare.

Există o latură analitică la Neagu care poate fi cel mai clar detectată în efortul lui de a descompune în elemente anatomia corpului uman, așa cum se întâmplă în numeroasele desene și planșe din seria *Antropocosmos*. Corpul uman în întregime, ca și organe/fragmente separate ale lui, precum ochii, palmele, buzele, inima – sunt supuse aceluiași regim al (de)compartimentării geometrice. Prin simpla enumerare a elementelor supuse acestei diviziuni sistematice devine evident că Neagu transpune investigația organelor de simț într-o reprezentare bidimensională, operând astfel o trecere de la nivelul fenomenal la cel conceptual. Aici, redarea schematică se impune în fața altor moduri de expresie (obiect, *performance*, acțiune participativă). Rigoarea cu care Neagu realizează acest lucru a fost uneori asimilată unui mod „ingineresc” de a desena, fapt ce produce o tensiune între semnificația de ordin spiritual a acestor producții artistice și maniera redării lor.

Aceste desene nu comunică în niciun fel impresia vreunei experiențe suprasenzoriale, nu trimit cu gândul la redarea spontană a vreunei stări inefabile în care controlul rațional să fi fost abandonat prin depășirea pragului conștiinței. Din acest motiv, angajamentul spiritual al lui Neagu trebuie înțeles într-un mod distinct de cel al altor artiști premergători (dacă ne referim la pionierii abstracției) sau contemporani lui (Joseph Beuys, de pildă). Utilizând propriile lui cuvinte, s-ar putea spune că Neagu adoptă poziția unui „topograf” – el e cineva care „cartografiază”, măsoară, calculează; rămâne, cu alte cuvinte, pe poziția unui observator-gânditor, unui „filosof” care cultivă o anumită distanță, căutând să confere o generalizare simbolică elementelor pe care le observă, ideilor pe care le generează.

56 Ann Temkin, *Thinking is Form*, p. 13.

57 Text nepublicat, scris de Neagu în 1986 și păstrat în arhiva de la Tate Modern. Neagu face referire pe larg la lucrarea lui de diplomă și în interviul cu Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, pp. 52–54.

Dezbărat de alte referințe culturale și de orice substrat mitic-narativ, ciclul *Antropocosmos* se construiește în jurul unui referent central: corpul uman. În acest caz, probabil mai mult decât în alte situații, pot fi trasate conexiuni cu antroposofia. Deși ar putea fi o constatare prea abruptă, postularea încă din titlu a centralității ființei umane, caracterul explicit al corespondenței om-cosmos furnizează un indiciu suficient de clar pentru a încura o astfel de linie de interpretare. În desenele lui Neagu, relația fragment-întreg aplicată corpului uman constituie o metaforă pentru relația cuprinzătoare om-cosmos. Dincolo de vechea rezonanță dintre microcosmos și macrocosmos, Neagu, pe urmele lui Steiner, reafirmă nevoia instaurării unei legături între aceste nivele care s-a rupt, ruptură care a condus, în concepția lui Steiner, la atrofierea facultății spirituale a omului și la alienarea lui în societate.<sup>58</sup> Neagu consideră că ființa umană e un „țesut viu” – un „univers” format din celule interconectate, iar acest model constructiv e menit să reveleze „relația cosmică” și, mai departe, „conștientizarea cosmică.”<sup>59</sup> Această conștientizare e un atribut al „omului spiritualizat”<sup>60</sup>. Celulele care compun structurile antropomorfe în desenele lui Neagu sunt privite ca niște „baterii” care înmagazinează energie și care totodată o eliberează.<sup>61</sup> Artistul însuși propune o constelație de asocieri pentru a descrie potențialitatea de energie conținută într-o unitate structurală; între acestea, analogia cu fagurii de miere trimite din nou la antroposofie, și în mod particular la influențele prelegerii ale lui Steiner, în care modelul social ideal este gândit în analogie cu perfecțiunea sistemelor de organizare produse de natură (fagurele). În plus, Steiner considera că perfecțiunea (micro)structurilor naturale conține urme ale energiei creatoare primordiale care a generat universul.<sup>62</sup>

În ceea ce privește cuplarea elanului de regenerare spirituală cu dimensiunea socială, Neagu nu e propagatorul unui spirit mesianic. Dacă Beuys a interpretat apelul lui Steiner la redeșteptare spirituală prin crearea celebrului său proiect de „sculptură socială”, pentru Neagu activismul socio-politic nu a reprezentat o cale de manifestare. Chiar dacă și-au menținut caracterul ritualic, acțiunile colective concepute de el au suferit în timp o tranziție: de la *happening*-uri care încurajau un model participativ la *performance*-uri clar structurate. În plus, chiar *Grupul de Artă Generativă*, un proiect care poate fi privit ca un joc secret, e într-o anumită măsură menit să oculteze artistul în spatele identităților fictive ale membrilor grupului, mergând în sens invers alimentării mitului personalității creatoare, așa cum s-a petrecut la Beuys.

Pentru a mai poposi un moment asupra comparației Beuys-Neagu, concepția holist-integratoare pe care ambii o propun și care se revendică, cel puțin în parte, de la modelul teosofiei, lansarea unor întrebări cu caracter general privind locul omului în cosmos, latura utopic-spirituală reprezintă în mod indiscutabil punți de legătură între cei doi. Ceea ce îi unește, în plus, este profuziunea gândirii asociative, ambii acumulând noi și noi elemente în interiorul unei matrice de idei care formează un veritabil program artistic cu aspirații teoretice. De altfel, Neagu a insistat mereu asupra caracterului filosofic al demersului lui.

Aș aminti aici recurența în sistemele de gândire ale amândurora a unei concepții privind energia care animă ființa umană și care traversează întreg universul, un fel de „spirit vital” care face ca natura,

58 „Doar aceia pot fi antroposofi care simt că anumite întrebări privind natura ființei umane și universul sunt o nevoie elementară a vieții, așa cum cineva simte foame sau sete. Antroposofia comunică un anumit tip de cunoaștere dobândită pe cale spirituală. Și e astfel pentru că viața cotidiană și știința care se bazează doar pe capacitatea de percepție a simțurilor și pe activitatea intelectuală au ridicat o barieră în calea vieții – o limită care, dacă n-ar putea fi depășită, ar însemna moartea sufletului ființelor umane. [...] Căci la frontiera unde cunoașterea derivată din percepția empirică se oprește, în sufletului omului se deschide o perspectivă către lumea spirituală”. Rudolf Steiner, apud Robert A. McDermott, „Rudolf Steiner and Anthroposophy”, în *Modern Esoteric Spirituality*, p. 289.

59 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 115.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*, p. 67. Analogia cu fagurii de miere apare în același pasaj.

62 Iată un pasaj lămuritor din Steiner, în care el descrie transformarea substanțelor în natură, oferind și o lecție despre sistemul corespondențelor din univers; celula fagurelui construită de albină comportă similitudini structurale cu cristalele materiei care au fost odinioară create de energia cosmică: „Exemplul cel mai la îndemână este oferit de albină. Albina nu mănâncă orice. Ea poate să mănânce doar ceea ce planta i-a pregătit. Observați acum ceva foarte straniu și remarcabil. Albina merge la plantă, îi absoarbe polenul, îl asimilează, și apoi construiește ceea ce cu toții admirăm, minunata structură celulară a fagurelui. [...] Ce s-a întâmplat de fapt? Albina ia de la floare ceva ce cu mult timp în urmă a dat formă cristalului de cuarț. Albina ia acest lucru de la floare și creează cu substanțele din propriul ei corp imitații ale cristalului de cuarț. Între albină și floare are loc un proces similar celui care s-a produs demult în macrocosmos.” Rudolf Steiner, *World History in the Light of Anthroposophy and as a Foundation for Knowledge of the Human Spirit*, Londra, Rudolf Steiner Press, ediția a 2-a, 1977, p. 118.



omul și cosmosul să funcționeze într-o simbioză perfectă – concepție care își află originea în gândirea atotcuprinzătoare și în practica artistică aplicată unei multitudini de domenii ale cunoașterii a lui Leonardo da Vinci, care a infuzat, așa cum a arătat Martin Kemp, gândirea lui Beuys<sup>63</sup>. Nu întâmplător, studiul lui Kemp despre relația lui Beuys cu Leonardo, care analiza desenele artistului german pornind de la un caiet cu desene aparținând lui Leonardo, era păstrat în arhiva lui Neagu.<sup>64</sup> În acțiunea și desenele cu tema *Gradually Going Tornado*, Neagu metamorfozează realitatea materială din jurul lui în pură energie spirituală.

Desigur, aceste constatări generale nu pot rezuma complexitatea modurilor lor individuale de manifestare artistică, ci își propun doar să atragă atenția asupra unor afinități și să evidențieze faptul că ambii doreau să imprime un alt curs existenței umane – o aspirație utopică ce avea la bază sentimentul unei insatisfacții profunde față de condiția prezentului. Diferențele culturale nu trebuie trecute cu vederea, însă întoarcerea la spiritualitate – care la Beuys pornea de la traumă, vină și dorința de regenerare colectivă din societatea germană după cel de-al Doilea Război Mondial – mergea mână în mână, în ambele cazuri, cu respingerea materialismului în gândire. În acest sens, comentariul lui Martin Kemp referitor la Beuys e cât se poate de lămuritor: „În viziunea lui Beuys, conjuncția între analiză științifică, tehnologie și modelul economic marxist a tăiat în mod brutal ‚cordonul ombilical’ care ar trebui să ne unească cu facultățile noastre spirituale. În panorama lui cuprinzătoare și mult schematizată a istoriei culturale, el a asimilat această direcție triumfului particularizării aristoteliciene în fața sintezei platoniciene.”<sup>65</sup> Pe de altă parte, o serie de artiști din Est vedeau în apropierea de spiritualitate mirajul unei direcții de gândire interzise; Neagu vorbește, de pildă, despre ofensiva oficială a „marxism-leninismului”, care l-a determinat în anii studenției să renunțe la planul lui de a studia filosofia, orientându-i în schimb interesul către lecturi (secrete) de teosofie și yoga.<sup>66</sup> De altfel, efortul de sinteză între Est și Vest pare să reprezinte un țel vizat atât de Beuys, cât și de Neagu, „estul” fiind depozitarul unei spiritualități încă existente, pe care marșul modernității occidentale și progresul științific au șters-o cu totul. Nu e aici locul pentru a insista asupra acestui argument, însă trebuie totuși spus că Beuys și Neagu aveau probabil o înțelegere diferită a ceea ce însemna marxismul, iar natura distinctă a contra-reacției lor față de acest curent de gândire se înscrie într-o discuție mai largă privind fracturile ideologice, culturale, intelectuale care au separat estul Europei de Occident.

În fine, nicăieri nu e mai evident efortul de unificare prin care complexitatea elementelor disparate fuzionează într-un tot unitar decât în instalațiile *Grupului de Artă Generativă*. Aici, „amalgamarea” unor materii, elemente, medii și identități artistice diferite creează viziunea unei opere de artă totale, viziune pe care Neagu avea să o lase în urmă în a doua jumătate a anilor ’70, când perspectiva lui integratoare se va deplasa către lucrul cu obiectul în spațiu și instalația sculpturală. Expoziția care a constituit punctul culminant al acestei etape a avut loc la Muzeul de Artă Modernă de la Oxford în 1975, instalație care avea un precedent în expoziția de la Serpentine Gallery (Londra) din 1973. La Oxford, recuzita și reziduurile obiectuale ale unor acțiuni – cărora li se adaugă o panoramare retrospectivă a activității lui Neagu, care includea o selecție de obiecte palpabile – se conjugau cu producțiile eclectice ale artiștilor fictivi din *Grupul de Artă Generativă*: pictorii Edward Lارسocchi și Husny Belmoed, designerul Philip Honeysuckle, poetul Anton Paidola și Paul Neagu însuși.

Neagu aduce împreună, într-o aparentă dezordine, elemente care trimit la procesul de lucru: ustensilele pentru fabricarea vafelor, alte instrumente de lucru, pensule, alături de multiple desene care reprezintă mâna lui Honeysuckle desenând sau pictând (mâna fiind organul distinctiv prin care e identificat acest „artist”). Are loc o trecere fluidă de la acțiune la indexul acțiunii și la reprezentarea ei, dar orice ordonare aparentă a acestui material este imediat subminată de noi „amalgamări”, în care configurații variabile ale producțiilor membrilor grupului rezultă în reorganizări diferite ale acestui material polimorf. E vizibil efortul de a crea o tensiune între disipare, fragmentare – căci percepția e dezorientată de această profuziune de obiecte, de la pietre, cabluri, oglinzi retrovizoare, busole, ceasuri, mere sculptate în forma unor poliedre regulate, la costumele „celulare” utilizate în *performance* – și ideea

63 Martin Kemp, „Leonardo-Beuys: The Notebook as Experimental Field”, în Lynne Cooke și Karen Kelly (ed.), *Joseph Beuys: Drawings After the Codices Madrid of Leonardo Vinci*, catalog, Dia Center for the Arts, New York, Richter Verlag, Düsseldorf, 1998.

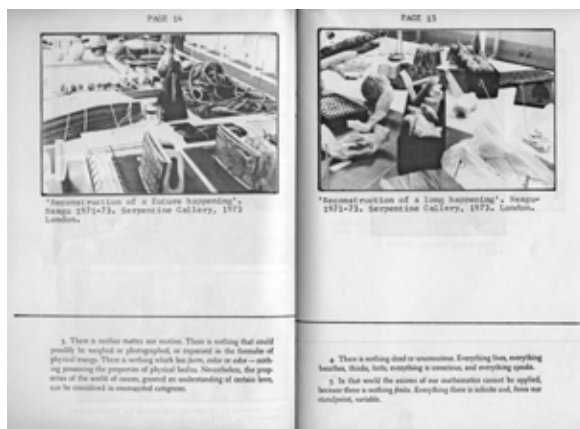
64 Fotocopia unei variante extinse a acestui studiu se află în arhiva Paul Neagu Estate (Londra).

65 *Ibidem*, p. 32.

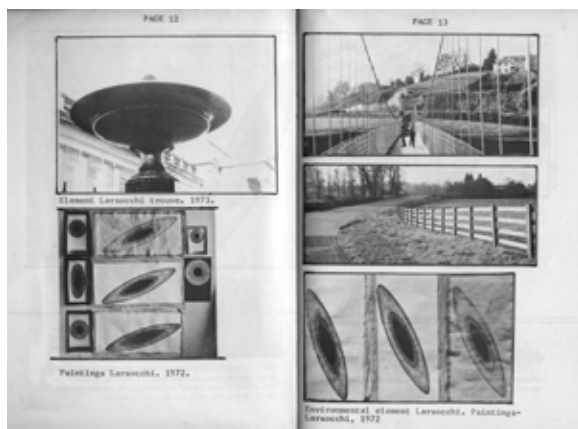
66 Paul Neagu, apud Mel Gooding, *National Life Stories: Artists' Lives*, p. 19.

centrală, care pune accentul pe interacțiunea dintre părți și atingerea unei unități ideale. Repetiția și serialitatea sunt strategii intens utilizate în acest context, care constituie poate cel mai criptic și alambicat efort artistic al lui Neagu.

Așa cum am menționat deja, în cartea de artist finalizată în 1973 pe care o consacra grupului, Neagu plasează reproduceri fotografice alături de paragrafe extrase din *Tertium Organum*, text în care Ouspensky își construia teoria referitoare la cea de-a patra dimensiune. Una din fotografiile incluse în această carte înfățișează o masă acoperită cu obiecte – o secțiune din expoziția de la Serpentine Gallery din 1973 –, iar în josul ei figurează textul „reconstrucție a unui *happening* viitor”, de unde s-ar putea deduce că în spațiul creat de Neagu trecutul, prezentul și viitorul se întâlnesc. Paginile cărții prezintă diverse relații asociative la nivel formal, în care realitatea și reprezentarea simbolică se împletesc. „Ochiul” lui Larsocchi (motivul circular desemnează specializarea acestui artist) comunică formal cu un tunel rutier care penetrează un deal sau cu circularitatea unui obiect sculptural din spațiul public. E cultivată și o atmosferă de mister, mai ales în fotografiile care prezintă cadre largi din natură, unde pot fi întrezărite siluete mărunte, care ar fi, cum se sugerează vag, chiar artiștii grupului. Formele circulare care îl caracterizează pe Larsocchi sunt urmărite mai departe în linia ondulată a unui gard de lemn pe o pașiste sau în gardul de protecție curbat al unei pasarele de lemn. Prezența acestor forme în fotografii – trădând un interes față de preocupările antropologiei culturale – este din când în când întreruptă de imagini care prezintă asamblări ale desenelor și picturilor realizate de toți artiștii GAG, ca și cum s-ar produce o unificare a acestor direcții – artistice, de cercetare – disparate. În plus, implicația mai generală e aceea că omul/artistul nu are o identitate distinctă de cea a lucrurilor pe care le creează, de cadrul natural în care viețuiește.



Catalogul *Generative Art Group*, 1973  
Imagini din expoziția de la Serpentine Gallery, 1973



Catalogul *Generative Art Group*, 1973  
Fotografii care îl identifică pe membrul GAG, Larsocchi

Montajul de imagini urmărește așadar recurența unor forme sau reprezentări simbolice în diverse contexte, ca și cum ele ar coexista într-un teritoriu omogen, dincolo de percepția liniară a timpului și spațiului. Ouspensky descrie percepția în cea de-a patra dimensiune, iar cuvintele lui rezonează uimitor de precis cu crezul artistic al lui Neagu: „Un sentiment al celei de-a patra dimensiuni. Un nou simț al timpului. Universul viu. Conștiința cosmică. Realitatea infinitului. Un sentiment al comuniunii cu lumea întreagă. Senzația armoniei lumii. O nouă moralitate.”<sup>67</sup>

67 P.D. Ouspensky, apud Charlotte Douglas, „Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and their Circles”, în *The Spiritual in Art*, p. 187.