



■ MIHAELA VELEA

## atelier mobil de pictură

Ana Maria Micu și Cătălin Petrișor sunt doi artiști vizuali care trăiesc și lucrează în Craiova...

Am preluat din cv-urile celor doi această sumară informație, relevantă nu pentru ceea ce înseamnă activitatea lor, ci pentru a schița tabloul unui mediu cultural în care artiștii sunt cvasi-necunoscuți: Craiova. Receptivi, bine angrenați în dinamica artei actuale, fără orgolii de vedete, Ana Maria Micu și Cătălin Petrișor își construiesc proiectele aici, situându-se deopotrivă în interiorul și în afara acestui mediu. Iar locul nu pare să îi limiteze în vreun fel, ori să le atrofieze ideile. Incluse în proiecte curatoriale reprezentative pentru arta românească, lucrările lor se nasc într-unul din cartierele mărginașe ale orașului și pot trăi fără complexe în lumea selectivă a artei contemporane. Astfel drumul de la periferie către „centru” devine important nu doar pentru a bifa o țintă, ci mai ales ca parcurs, acumulări și un permanent proces redefinire.

Cred că singurul demers legat

de orașul de domiciliu al celor doi este *Cercul abstract* – coordonat de Cătălin Davidescu și inclus în proiectul Craiova – Capitală Culturală Europeană – 2021. Conceput ca un atelier mobil de pictură, proiectul s-a derulat în perioada 22-29 iulie 2014, având diverse puncte de desfășurare în una din zonele periferice ale Craiovei. Ales în mod special, locul definește în fapt cartierul unde își are atelierul cuplul de artiști: pestriț, sărăcăcios, cu locuințe modeste și multe gratii la ferestre. Ieșirea din intimitatea atelierului într-un spațiu care, deși pare cunoscut, deține în esență o doză importantă de noutate, a constituit o provocare nu doar pentru artiști cât și pentru comunitatea locală. Gândit pe principiul discuțiilor deschise și al intervențiilor libere între participanții ocazionali, proiectul se dedică unui grad de imprevizibil și unei derulări ce nu poate fi ghidată ori strunită. Receptând atmosfera locului, Cătălin Petrișor a ales să picteze porți sau gratii decorate cu forme geometrice. Vecinătatea unui pictor en plein air, exersând în fața șevaletului amplasat pe strada Brestei, Albiștelor, etc. a provocat reacție; iar reacția acelor care au devenit actanți momentului rămâne parte integrantă a unui proces

care nu se raportează doar la nivel de finalitate a gestului artistic, ci mai degrabă ca suma tuturor elementelor care au condus către această finalitate. Cine ar fi preconizat că mulțimea de copii (și chiar adulți) din cartier se vor înghesui să picteze, epuizând un stoc considerabil de cartoane și culori?

Întregul parcurs al acestor zile a fost documentat și stocat în format video de Ana Maria Micu, iar conținutul a putut fi vizionat în cadrul unei rezidențe desfășurate la Viena în perioada 20 august – 2 septembrie. Speculând li-

mitele laxe ale conceptului work in progress, cei doi artiști se pun în situația de a se redefini în permanență, iar arta produsă de ei se recontextualizează odată cu fiecare spațiu cu care intra în contact. Lucrările lor nu caută să aibă un caracter definitiv și bine etichetat, ele intră în relație cu multitudinea de factori care le înconjoară și cu care se contaminează. Astfel, proiectul început la Craiova devine un gest de autocunoaștere, iar odată cu fiecare nouă expunere artiștii încearcă să se adapteze și să se integreze unui context diferit, implicându-

se într-un proces continuu de asimilare.

Dacă cercul reprezintă mulțimea tuturor punctelor egal depărtate de un punct fix, denumit centru, *Cercul abstract* evocă în mod explicit acea distanță ori interconexiune dintre ceea ce putem defini drept periferie ori centru. Văd acest proiect nu ca pe unul de demonstrație, ci mai degrabă ca pe unul auto-explicativ și intim, prin care tot ceea ce devine rezultat este dat de o sumă mereu variabilă de gesturi, reacții și inițiative care pot contribui la crearea unei identități.



## când regizorul asculta cu atenție dorințele lui Bérénger

În 1972, Eugène Ionesco nu avea rețineri în a considera „capodoperă” piesa regizată de tânărul Robert Wilson, *Le regard du sourd*, în care deslușea „marea tragedie cosmică” a „istoriei universale trăite de un singur ins”, interpretare care vorbește, poate, mai mult despre autorul ei decât despre obiectul analizei sale (*Antidoturi*). În această perioadă, dacă e să-i dăm crezare lui Wilson, regizorul însă nu era la curent cu arta de avangardă (și renume internațional!) a scriitorului francez de origine română. La mai bine de patru decenii distanță, pare să-și fi revizuit lipsa de curiozitate, întorcând complimentul grațios oferit de Ionesco, nu atât prin consimțământul de a monta în sfârșit o piesă a dramaturgului, ci prin grija și acribia cu care intuim că a lecturat *Rinocerii* lui Ionesco. În versiunea scenică de la Naționalul craiovean, oricât de îndepărtată și autonomă estetic ar părea, și neîndoelnic este, viziunea artistică a regizorului în raport cu cea a dramaturgului, ea trădează totodată preluarea și tratarea liberă, ludică, de aceea surprinzătoare, a unor sugestii uneori marcate, alteori palipitând discret, ca potențialități latente în text. Ideea pe care căutăm să o argumentăm este aceea că Wilson se situează mult mai aproape de sensurile cultivate de Ionesco decât îi place să admită în interviuri sau decât transpare la o primă viziune a piesei. Și chiar dacă miș-

care, luminile, gesturile sau sunetele sunt primordiale ca importanță, ca rezultat final sunt și ele tot un text, în sensul de unitate dotată cu semnificație, pentru că a te poziționa ca spectator (sau regizor care sfârșim, spre a reasambla, o lume) dincolo de orice interpretare este o iluzie.

În *Rinocerii* lui Robert Wilson, cea mai mare parte a replicilor atribuite în piesa lui Ionesco diferitelor personaje care o populează sunt acaparate de un narator unic: Logicianul (Ilie Gheorghe), care, prin prezența sa constantă, acționează și ca un liant al actelor (asemenea personajului interpretat de Willem Dafoe în *The Life and Death of Marina Abramovic*). Drept urmare, toate celelalte personaje, inclusiv eroul Bérénger, devin marionete lipsite de judecată proprie, care doar repetă, și, mai rar, anticipează, frânturi de replici gata premestecate de Logician.

Interesant este însă că sugestia pentru o asemenea mișcare creativă figurează de fapt în text. Mai precis, în cursul dialogului din ultimul act, Bérénger, adus în pragul disperării de argumentația placidă, relativizantă cu care colegul său de lucru, Dudard, fragilizează sensurile limbajului, și astfel susține punctul de vedere al rinocerilor, realizează că ar fi mai simplu să nu mai gândească deloc. Sau, dacă aceasta nu e imediat cu putință, salvarea ar putea veni din partea Logicianului, care ar putea să-i filtreze ideile umaniste prin gândirea sa savantă, acționând ca o platoșă inexpugnabilă în fața atacurilor unui oponent cu intimidante „studii superioare”, „diplome”. Portavocea competentă în fața umanității de care Bătrânul din *Scaunele* nu are parte, Oratorul incoerent, corespunde în această piesă locvacelui Logician.

Doar că regizorul nu lucrează

cu jumătăți de măsură, pentru că Logicianul ajunge să monopolizeze aproape fără drept de apel nu doar discursul unui personaj, ci al tuturor. Astfel, deși piesa lui Ionesco ținea atât maladiile de extremă dreaptă cât și pe cele de extremă stângă, la Wilson figurează doar rinocerii pe care scriitorul i-ar fi numit „de centru”, în sensul că întrupează mentalitățile gregare, depersonalizate, reperabile în orice societate sau context istoric. Cu toate acestea, nici la regizorul american dimensiunea politică, oricât de subtilă, nu este absentă. Dialogul convertit în monolog, discursul unic implică o formă de dictatură căreia îi cade victimă de această dată nu doar Bérénger, deoarece, în montarea de față, afectează și soarta tuturor celorlalte personaje lipsite de voce. Un alt scriitor sensibil atât pe plan personal cât și artistic la problema tiraniei, dominicanul Junot Diaz, echivala statutul de autor cu acela de dictator. De pildă, oricât de democratică ar părea starea lucrurilor într-un roman, fiecare rând din acesta este produsul unui singur orator, iar însăși practica narațiunii polifonice ascunde tot o „colosală voce unică”, așa încât, pentru Diaz, o formă de pluralitate reală a vocilor ar fi doar aceea a titlurilor înconlate într-un raft de cărți. La Ionesco, scena de final în care Bérénger, scuturat de crize de ipohondrie, se trezește, în deplină solitudine, între granițele a patru ziduri, sugerează

claustrarea sa extremă. El caută să blocheze cântecele de sirene ale rinocerilor încercând să-și capitoneze auzul cu vată (în stilul mateloților lui Odiseu), în timp ce auditoriul discursului său este compus din imaginea sa reflectată în oglindă. Aceeași senzație de reclusiune într-un univers propriu o creează Robert Wilson prin elementele de decor: personajul central, însoțit de umbra sa, are privirile ațintite spre o suprafață care nu posedă nici proprietățile unei oglinzi, pentru a permite introspecția, dar nu este nici transparentă, spre a îngădui privirea spre celălalt. Acest tip de opacitate sugerează aceeași determinare sau imposibilitate de a mai comunica cu exteriorul exprimată de Ionesco prin monologul final al personajului. Însă, câtă vreme, în varianta pusă în scenă, afirmațiile forte ale piesei de tipul „rămân om!” revin tot Logicianului, care le înecă în hohote de râs și într-o notă derizorie, se ivesc întrebări în legătură cu gradul în care a izbutit „eroul” să depășească stadiul semenilor săi, precum și dacă o existență oarbă la ceea ce se desfășoară în afara ei este într-adevăr compatibilă cu titulatura de „om”. În lumina celor discutate până acum, nu ar trebui să sune prea riscant afirmația că viziunea lui Wilson ascultă „cu tot trupul” limbajul Rinocerilor lui Eugène Ionesco.

■ Octavia Berceanu

