***Daniela* NAGY**
doctor, lector universitar,
Academia Forțelor Aeriene „Henri Coandă”

***Adrian* LESENCIUC**
doctor, profesor universitar,
Academia Forțelor Aeriene „Henri Coandă”

AVANGARDĂ VS. EXPERIMENT: CONFUZII ŞI LĂMURIRI TERMINOLOGICE

Contextualizarea tot mai pronunțată a istoriei literare autohtone şi manifestarea tot mai pregnantă a tendințelor non-estetice în critica literară conduc la apariția unor confuzii terminologice în materie de teorie literară. Una dintre aceste confuzii este aceea dintre termenii care derivă din conceptele de avangardă şi experiment, clarificată în linii mari de anumiți teoreticieni ai avangardei, dar menținută într-o zonă de contaminare reciprocă necritică, în cazul altora. Menținerea în zona de contagiune terminologică nu serveşte teoriei literare, cu atât mai mult cu cât împrumuturile sunt multiple, din spații culturale diferite, din perioade diferite şi cu încărcătură ideologică mai mult sau mai puțin pronunțată. Cu toate acestea, asocierea semantică a avangardei şi experimentului se datorează înscrierii tipologice a celor două concepte în limitele progresismului modernist, precum şi parcursului asumat al amândurora, în focalizare dinspre *mainstream* spre paraliteratură (termen extra-estetic, înglobând, spre exemplificare, atât literatura vizuală a avangardelor, cât şi literatura combinatorie a grupării Oulipo). Prin intermediul prezentului articol ne-am propus să realizăm o distincție terminologică precisă, în scopul utilizării adecvate a instrumentarului ştiințific şi să eliminăm posibilele surse de confuzie terminologică.

Cuvinte cheie: avangardă, avangardism, avangardă istorică, neoavangardă, experiment, experimentalism, postavangardă.

A deeper contextualization of the national literary history and the increasingly visible manifestation of non-aesthetic tendencies in literary criticism led to the emergence of some terminological confusions with regard to literary theory. One of these confusions was in relation with the terms deriving from the concepts of avant-garde and experiment, which was partially clarified by some of the avant-garde's critics, whereas others still maintained it in an area of non-critical reciprocal contamination. The preservation of this ambiguity in the area of terminological contagiousness does not serve the literary theory; suffice to say that there are multiple borrowings, originating in various cultural spaces, different periods of time and bearing a more or less ideologically charged mark. Nevertheless, the semantic association of the avant-garde with the experiment is due to their affiliation to the modernist progressivism, as well as due to their acknowledged development, deriving from the *mainstream* while focusing on paraliterature (extra-aesthetic term, encompassing, for example, both the visual literature of the avant-gardes and the combinatory literature of the group Oulipo). Through this article, we aimed to achieve a concise terminological clarification, in order to use the scientific apparatus accurately and to disambiguate possible sources of terminological confusions.

Cuvinte cheie: avant-garde, avant-gardism, historical avant-garde, neo-avantgarde, experiment, experimentalism, post-avant-garde.

1. Lămuriri terminologice sumare

1.1 Avangarda. Termenul avangardă poartă în sine o formă de împotrivire oricărei intenții de definire. Încercarea de a surprinde această manifestare artistică de frondă, în limitele clasice de definire, prin apel la un gen proxim şi la diferența specifică, echivalează cu o situare în afara spiritului avangardist, care impune ruptura de canon. De altfel, pentru o poziționare corespunzătoare în raport cu avangarda, indiferent de posibilitatea sau imposibilitatea surprinderii în structura gen proxim + diferență specifică, există două modalități de apropiere: dinspre inițierea fenomenului şi modul în care acesta se produce în raport cu fluxurile neturbulente ale curentelor literare/artistice, sau, dinspre finalitatea la care manifestarea în sine conduce, dinspre obiectivele îndeplinite sau parțial îndeplinite ale acesteia. Criticul literar german Peter Bürger (1984:l-li), asociază cele două modalități de apropiere unor teorii care au fost avansate de alți critici: o teorie pozitivă a avangardei, în care aceasta este percepută în raport cu avansul față de *mainstream*, la Adorno - „the avant-garde as the most advanced stage of art", respectiv, una negativă, în care este pusă în evidență decadența, la Lukács.

Avangarda nu a fost definită din interior şi nici măcar nu s-a pus problema unei asemenea definiții. Mai mult, afirma Ion Pop (1969:9), „încercarea de a defini mişcarea de avangardă ar părea promotorilor ei de odinioară un sacrilegiu, dacă nu chiar un atentat la viața ei". Chiar dacă literatura avangardistă abundă de manifeste, delimitarea terminologică nu este precisă, nu este consistentă şi se caracterizează prin formulări subiective. În acest context, situarea în limitele novitismului prin ruptură, opoziție, subminare, decadență, revoltă nu înseamnă definirea căii, ci clamarea programatică prin manifest, într-o formă care îmbracă haina literarității, care în sine poate fi frecventată ca literatură (Marino, 1973:200)[1]. Aşadar, dând dovadă de o importantă conştiință autoreflexivă, literatura avangardistă, în special ceea ce poate fi numita literatura manifestelor, cum prefigura Ion Pop încă din 1969, se vede incapabilă de a îndepărta vălul ideologic care, în mod programatic, o înfăşoară, pentru a se aşeza obiectiv în peisajul literaturii. Or, în aceste, condiții, actul de numire în sine a reprezentat un gest de angajare radicală. Termenul „avangardă" provine din domeniul ştiințelor militare şi desemnează, în tactică, formațiunea precursoare. Originea întrebuințării termenului militar (provenind pe filieră franceză din *avant-garde*) în câmp literar/artistic se datorează socialistului utopic Henri de Saint-Simon, care l-a utilizat cu sensul de „avans" în raport cu epoca în planul creației umane, cupolă sub care a fost inclusă elita

[1] Mai mult, Marino (2010:185) afirmă chiar că „în mod paradoxal (sau poate simptomatic!) manifestele moderne sunt adesea mult superioare operelor moderne echivalente, cazul lui Breton şi, mai ales, al lui Tristan Tzara. Acești autori, şi mulți alții, vor rămâne ca teoreticieni moderni, mult mai puțin ca scriitori moderni."

„artiştilor, oamenilor de ştiinţă şi industriaşilor care aveau să fie liderii noii ordini sociale" (Pricop, 2009:32). Termenul şi-a pierdut treptat înţelesul prim, fiind asociat curentelor artistice din preajma Revoluţiei de la 1848, trimiţând în principiu tot la avansul în plan creativ faţă de fluxurile artistice ale vremii

Pornind de la definiţia militară şi de la asumarea termenului, avangarda poartă spre câmpul semiotic al literaturii nu numai înţelesul rolului de precursor, ci şi pe cel al formei de instituire, al raporturilor cu exterioritatea (ostilă, în înţelesul curent). Dată fiind şi această încercare de pătrundere în profunzimile sensurilor pe care termenul „avangardă" le angajează înaintea statuării raportului metareferenţial, de trimitere la sine ca fiind avangardă, putem înţelege că se reliefează aceleaşi două căi, deja amintite, de configurare terminologică, în limitele formei combative de expunere a avansului în fluxul literar al vremii, şi în limitele noului intenţionat, a ineditului ca formă de expresie:

> (...) *avangarda* sugerează, cum se vede, promovarea a două atitudini fundamentale, dialectic legate între ele. Prima e, desigur, aceea a detaşării, îndepărtării, rupturii, traduse ca act de negare şi contestare a „grosului trupei" care este mulţimea de scriitori-artişti fideli tradiţiei, convenţiilor ca şi unanim acceptate, prestigiilor trecutului. A doua sugerează, desigur, gestul novator, invenţia, construcţia inedită, deschiderea permanentă spre zone nefrecventate ale creaţiei. (Pop, 2007:7)

Dar nu putem trece mai departe fără a sublinia asocierea imagologică a avangardei cu dimensiunea sa polemică, chiar distructivă. Mai mult, o atitudine autodistructivă, degenerativă preexistă în avangardă. Bürger (1984:20-23) definea avangarda ca instanţă a artei criticându-se nu doar pe sine (o atitudine degenerativă directă şi explicit formulată în manifestele începutului secolului trecut), ci, mai ales, criticând contextul instituţional care i-a permis să existe. Această atitudine a instaurării prin eroziune produce un gol greu de surmontat de traiectele literare şi artistice liniare. În afara acestei direcţii, trebuie menţionate câteva nuanţe în definirea avangardei. Moştenind o natură activistă din originea sa militară, avangarda are rolul de a crea „valoare inexistentă anterior [value not previously existent]" (Poggioli, *apud* Strong, 1997:23), de a încetăţeni spiritul critic şi de a promova atitudinea critică în folosul schimbării, sau, mai mult chiar, de a se institui ca „un experiment în transformarea vieţii sociale în artă [an experiment in transforming social life into art]" (Hollier, *apud* Strong, 1997:24). Noul astfel angajat presupune nu doar modificarea unei perspective estetice, nu doar modificarea gustului, ci şi educarea şi angajarea maselor în artă. Avangarda coboară, prin urmare, arta la nivelul simţului comun.

1.2 Avangardismul. În intenția definirii, mai exact, a delimitării terminologice riguroase - unde nu sunt realizate, totuşi, distincții lipsite de echivoc între „avangardă" şi încărcătura ideologică a acesteia, adică „avangardism" – mişcarea literară care face obiectul studiului nostru poate fi surprinsă în următorul cadru restrictiv:

> Avangardismul nu poate fi înțeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă şi radicalitate. Desprinderea de tradiție se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutății absolute şi al sincronizării cu datele civilizației moderne trepidante. (Boldea, 2002:186),

dar această restrângere, această definiție negativă nu permite anularea ambiguității terminologice nici în cazul angajării din exteriorul mişcării. Nici măcar definiția pozitivă nu poate conduce la anularea echivocului:

> Ideea avangardismului presupune că progresul este întotdeauna rezultatul unei revolte a spiritului împotriva unui *status quo* înțepenit. Avangardismul este înrudit cu conceptul de inovație şi modernitate. (Pricop, 2009:32)

În acest sens, să privim transformarea ideii de avangardă (marşând pe cele două direcții de dezvoltare în raport cu ruptura şi cu inovarea) în *avangardă în acțiune* sau *avangardism*. Punerea în evidență a sufixului *–ism* asociat termenului avangardă constituie în sine un act de autoasumare şi distanțare, în primul rând ideologică de cei care se consideră a se situa în avangardă. Altfel spus, avangarda oferă doar poziționarea temporală, în avans, în scopul securizării situării în fluxul timpului, în *Zeitgeist*, în timp ce avangardismul presupune şi arogarea unei superiorități a poziției în raport cu spiritul vremii sau cu tradiția. Sufixul *–ism*, întâlnit şi în compunerea termenilor autodesemnând majoritatea curentelor artistice sau literare ale primei jumătăți a secolului trecut asociate spiritului polemic al avangardismului: futurism, dadaism, constructivism, suprarealism, expresionism etc., păstrează nota de expresie a voinței grupului tutelar, situat pe poziția de forță în raport cu ceilalți, asociați sau nu. *Ism*-ul asociat avangardei se situează, ca finalitate, în proximitatea unei zone fecunde, de naştere a formelor noi, fără ca formele respective să capete, de fiecare dată, chip explicit şi în expresia literară, şi în expresia programatică. *Ism*-ul în esență presupune asumare, situare conştientă pe o anumită poziție, voință şi finalitate asociate unui flux ideologic, cum remarca şi Cirlot (1969)[2],

[2] „Am vorbit despre fondul experimental şi scientist al artei contemporane, prezentat cu mult succes de către Huizinga, analistul lui *Homo ludens*, şi arătam că *ismul* se deosebeşte de stilul în cadrul căruia apare în mod conştient, ca rezultat al unei voințe anume orientată spre o finalitate şi nu ca ivirea unei puteri culturale ce acționează prin om" (Cirlot, 1969:25-26)

şi nu simplă situare într-un anumit perimetru, în cazul nostru, al avangardei, în avans în raport cu dinamica unei culturi. Dacă avangarda poate fi înțeleasă şi interpretată în raport cu nevoia de nou, de inovare, de excedere, avangardismul poate fi înțeles în raport cu acțiunea, puternic motivată interior de o voință a cuceririi unui teritoriu artistic nou.

1.3 Posibile angajări în raport cu avangarda. Avangarda cunoaşte nuanțe în definire. Teoreticianul german P. Bürger (1984) distinge între avangarda istorică şi neo-avangardă. Avangarda istorică priveşte o perioadă a producției artistice clar delimitată în timp, situată în proximitatea primului război mondial şi la începutul perioadei interbelice, presupunând, în mod limitativ, gravitarea în jurul curentelor dadaist şi suprarealist. Avangarda istorică, beneficiind de instituționalizarea estetică a artei în societatea burgheză, se defineşte, în termenii lui Bürger, ca formă de manifestare artistică focalizată intențional pe nou/inovare, impus prin şocul expunerii (ultra-expunerii). Ea repune în discuție problematica operei de artă, include şansa ca aspect al producției artistice, abandonând sursele clasice de inspirație (ale geniului romantic, de pildă), face apel îndeobşte la o semiotică a montajului, colajului, suprapunerii, juxtapunerii, şi vizează, mai presus de orice, sinteza viață-artă ca unică formă de expresie artistică. Noua avangardă îmbracă forme diferite, uşor nuanțate de expresie artistică.

Cu toată această angajare, până la urmă logică, cât timp cele două direcții închid arcul hermeneutic atât în raport cu intenția explicită, cât şi cu fundamentul etimologic, „avangarda" pierde din evidență un aspect important. Rolul unei avangarde, în sens militar, este de a securiza, de a păstra/ conserva „forțele principale aflate în marş". În cazul în care termenul ar fi însemnat o simplă extrapolare, avangarda ar fi trebuit să însemne, în mod obligatoriu, securizarea tradiției şi atingerea noului în scopul conservării, prin diferențiere, a unei tradiții care impune un ritm greoi, dar care nu înseamnă angajarea antinomică, prezentă în mai toate manifestele avangardiste. Această „fractură", această cale de scurtcircuit în realizarea arcului hermeneutic raportat la avangardă are menirea de a deschide, ulterior, la Umberto Eco (1962/2002), o modalitate mult mai fertilă de definire a acestui termen. Putem înțelege, în aceast context analitic, că se pot contura cel puțin două căi pentru o poziționare corespunzătoare în raport cu avangarda: 1. fie avangarda presupune în primul rând experimentul, noul, revoluția limbajului artistic şi se situează, odată depăşit cadrul rigid al producțiilor anterioare, într-o nouă paradigmă în care viziunea nu presupune negare, ci doar diferențiere; 2. fie avangarda este mişcarea de frondă şi impune scandalul, revolta, negarea drept căi de ieşire din literatură şi de reconstrucție pe un teren în care vechile edificii au fost demolate. Prima ipostază nu o neagă pe a doua. Cea de-a doua ipostază este cea în care prima nu poate exista dacă nu este revendicată şi dacă nu sunt fabricate scopuri convergente distrugerii, negării. Cu alte cuvinte, prima perspectivă, corespunzând conceptului de nouă avangardă la Bürger, este cea care permite

rescrierea întregii istorii literare, iar cea de-a doua, corespunzând avangardei istorice, se limitează la vehemența negării şi închiderile pe care ea însăşi le produce.

2. Forme ale avangardei

2.1 Avangarda istorică. O perspectivă importantă în proiecția studiului nostru este cea pe care o supune dezbaterii publice Adrian Marino (*apud* Gheorghişor, 2008): avangarda, văzută la modul general ca fiind un proces „deschis", a cunoscut în literatura română ipostaza închiderii:

> avangarda în literatura română a reprezentat un proces închis, în speță traversarea de către un grup a mai multor spectre de politică literară, un avangardem sau altul al aceluiaşi grup activându-se, de-a lungul timpului, în funcție de anumite circumstanțe literare, politice sau sociale.

Această disociere, în esență incorectă, odată ce spațiul românesc nu a constituit un mediu diferit de punere a problemei mişcărilor de frondă pe tărâm literar, are un important rol: acela de a defini mai clar şi mai adecvat spațiului nostru cultural „avangarda istorică", conturată terminologic de Bürger. Reformulând, putem spune că, deşi avangarda presupune în esență „deschidere", avangarda istorică a sfârşit în hățişurile propriilor închideri. Dacă avangarda românească a anilor '20-'30 a sfârşit în aceleaşi hățişuri asta nu înseamnă decât că ea se poate înscrie în rândul convulsiilor avangardei istorice a Europei începutului de secol trecut. Avangarda istorică reprezintă, aşadar, acel domeniu al avangardei, relativ uşor de delimitat temporal, care presupune impulsul nihilist. Ea se situează în limitele unei dihotomii deja clasice, realizate de Angelo Guglielmi (1963): avangardism/experimentalism şi acceptate/ promovate în spațiul cultural românesc de Ion Pop şi, în special de Marin Mincu, la polul „avangardă": „artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formante ale operei pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent de orice intenție constructivă" (Mincu, 2006a:6). Cu alte cuvinte, ceea ce la Guglielmi este definit drept avangardă desemnează, în esență, avangarda istorică.

Acesta fiind cadrul de înțelegere, avangarda istorică trebuie tratată ca atare, ca structură de sine stătătoare sau ca formă extremă de manifestare a avangardei la modul general. Ea reprezintă cadrul în care pot fi incluse mişcările de frondă, de la futurism la suprarealism, cu mențiunea că inclusiv această cuprindere – mai degrabă cu scop didacticist decât ştiințific – conține în ea germenele unei posibile contestări. „Avangarda" reprezintă un termen ambiguu, care se îndepărtează de sensul denotativ, iar cuprinderea sub umbrela aceluiaşi concept a unor orientări variate şi fățiş opuse unele altora nu are decât menirea de a oferi o schemă largă de cuprindere a termenului. G. Călinescu

(1963:181) justifica această cuprindere sub umbrela terminologică a aceluiaşi concept ca fiind datorată convergenței impulsurilor fondatoare:

> Faptul de a grupa sub denumirea comună (şi nu lipsită de ambiguitate) de *avangardă* o serie de orientări, la urma urmelor, extrem de diverse (şi nu o dată în declarată opoziție una față de alta) poate să întâmpine obiecții dintre cele mai serioase. Dincolo, însă, de orizonturile diferite pe care le explorează (şi de care trebuie totdeauna să ținem seama) mişcările de avangardă sunt generate de un *impuls negator,* de o violență pe care n-o mai putem întâlni în istoria literaturilor, excepție făcând cei doi revoltați din jurul lui 1870 – Lautréamont şi Rimbaud -, întemeietori ai poeticii antipoeticului într-o atmosferă estetică în care începuse să domine şi simbolismul.

În acest cadru de definire, avangarda istorică ar avea drept obiect de studiu în principal futurismul, dadaismul, constructivismul şi suprarealismul, cu toate căile de producere, unice sau mixte, incluse, cu toate formele de manifestare în raport cu spațiul cultural-gazdă incluse, cu toate „întârzierile" şi formele particulare de manifestare incluse.

2.2 Noua avangardă sau experimentalismul. Avangarda şi experimentul au un fond comun. Avangarda nu este antiexperimental(ist)ă. Condiția avangardei este de a proiecta/promova experimentul. Există două modalități de organizare a câmpurilor semantice avangardă-experiment, după cum urmează: 1. modelul clasic, datorat în special lui Guglielmi (1963), în care experimentalismului îi lipseşte dimensiunea ideologică pentru a deveni avangardă. Diferența dintre avangardă (istorică) şi experimentalism este de natura finalității: „È indubbio chel o sperimentalismo è l ostile della ultura attuale. È la sua forma più propria e sincera. Tuttavia lo sperimentalismo di cui stiamo parlandă si oppone all'avanguardia storica per evidenti diversità di fini." (Guglielmi, 1963/2010). Ceea ce diferențiază la nivelul finalității este ceea ce, în cazul marinettian, de exemplu, poartă numele de „intenții expresive convingătoare" (*convincenti intenzioni ezsspresive*), având drept suport teoretic o bază ideologică improvizată; 2. modelul extinderii sensului restrâns al termenului experiment(alism) la sensul lărgit, în care avangarda poate fi privită ca o formă particulară a experimentului, caracterizată prin efervescență şi printr-o atitudine negativă în raport cu tradiția, respectiv ca o formă particulară de experimentalism cu finalități privitoare la eroziunea, subminarea sau chiar negarea parcursului literar clasic:

> Avangarda e astfel o fază de experiențe, de necesară efervescență, o inevitabilă tulburare a unui univers amenințat cu stagnarea. Ei îi sunt străine, în general, cristalizările, structurile definitive. Activitatea avangardistă ar putea fi comparată cu un proces de reacție chimică. Ea e

> analogă fazei de distrugere a celor două elemente ce se combină, timpului de efervescență în care vechile structuri sunt negate şi se pregătesc altele noi: dar se pregătesc numai, se caută. Când etapa nedecisă s-a terminat, când rezultatul cristalin, clar, poate fi catalogat ca tare, nu mai există decât posibilitatea altei distrugeri. (Pop, 1969:13-14)

Această distincție ne determină să configurăm o schemă de înțelegere a termenilor avangardă şi experimentalism, cu mențiunile care se cuvin: 1. persistă, în literatura de specialitate, o formă de confuzie între „avangardă" şi „experiment", pe de o parte, între „avangardă" şi „experimentalism", pe de alta. Acest aspect se datorează unei „lipse de înțelegere a substratului ideologic care delimitează avangardele de experimente" (Lesenciuc, 2006:133); Marin Mincu este mai categoric vizavi de această confuzie, pe care o constată la cercetători cunoscuți în domeniul avangardei[3]; 2. de asemenea, persistă o confuzie între „experiment" şi „experimentalism", confuzie pe care o face inclusiv Marin Mincu (2006a), ataşând nota ideologică a *ismului* pe care Guglielmi îl asocia în literatura italiană unor grupări cu caracter experimental (cum ar fi, de exemplu, *Grupo 63* sau *Novissimi*) unor manifestări experimentale singulare în câmpul literar românesc: Emil Brumaru, Şerban Foarță etc. Dacă experimentul vizează utilizarea de modalități sau tehnici noi, în scop experimental, experimentalismul include utilizarea experimentului unei grupări care aduce noul în plan literar prin modalități sau tehnici care se impun publicului pe fundament ideologic. Experimentalismul (în înțelesul italian la care face apel Mincu) este, prin urmare, forma în care s-a manifestat impulsul novator al anilor 60, când, „în mod ironic, avangarda s-a trezit eşuând tocmai datorită unui succes uluitor şi involuntar" (Călinescu, 1995:108). În condițiile în care nume mari ale literaturii universale: Hans Magnus Enzensberger, Leslie Fiedler sau Irwing Howe anunțau moartea sau dezintegrarea avangardei, Angelo Guglielmi a dat un nume impulsului creator colectiv, încărcat ideologic (un suport ideologic preponderent constructivist): experimentalism, în timp ce Peter Bürger dădea alt nume: noua avangardă sau postavangardă. Ceea ce diferențiază cei doi termeni

[3] Mincu relatează, în partea introductivă a studiului „Avangardă şi experimentalism", ipostaza în care a constatat faptul că H. Béhar nu distingea între cei doi termeni: „Invitat de regretatul Al. Oprea la discuția despre *avangardă* ce a avut loc, în toamna lui 1983, la Muzeul Literaturii Române, am putut constata, cu surprindere, că sunt mulți cei care folosesc termenul de *avangardă* fără o delimitare teoretică precisă; chiar Henri Béhar, cunoscut cercetător al teatrului avangardist, care participa ca oaspete de onoare la acea discuție, subsuma acestui termen generic *toate tentativele de înnoire ale artei din secol*, fără a disocia între „avangarda istorică" (având estetica sa restrictivă) şi *postavangardism*. Polemizând amical cu ilustrul oaspete am introdus în dezbatere termenul de *experimentalism* în accepția pe care i-o dau italienii. Avangardismul ca *Strum und Drang* ar caracteriza *etapa istorică* de manifestare a *ismelor* din prima parte a secolului când este preponderentă *negația*; acum sunt dislocate definitiv toate formele de expresie artistică anterioare, fără ca acest proces demolator să aibă totdeauna o justificare în planul creației." (Mincu, 2006a:31)

este doar spațiul cultural care îl propune şi distanța temporală de două decenii care îi separă. În aceste condiții, schema care să lămurească distincția este cea prezentată în fig.1.

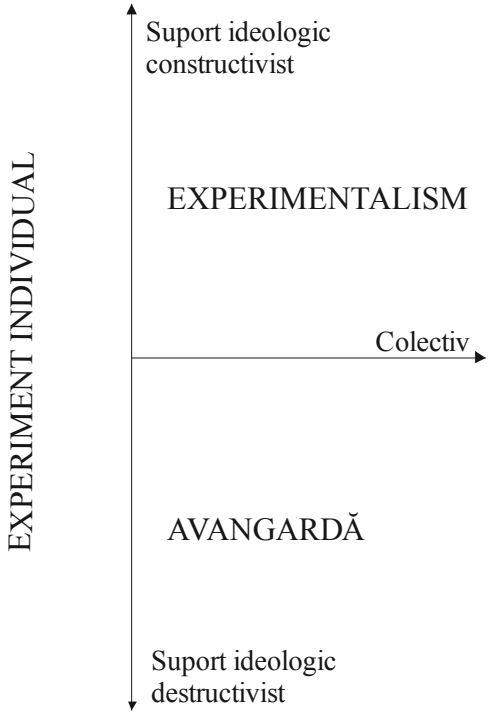


Fig.1 Forme pe care le poate îmbrăca impulsul literar novator pe coordonatele individual-colectiv şi suport ideologic constructivist-destructivist

Înțelegem că experimentalismul şi noua avangardă (înțeleasă ca având aceeaşi semnificație cu postavangardismul) exprimă aceeaşi realitate, redată diferențiat, lucru pe care îl remarcă şi Laurențiu Ulici (1987/2006:360): „Pentru „postavangardism", criticul [n.a. Marin Mincu] preia din critica italiană termenul de „experimentalism", care a mai circulat la noi, în anii şaizeci, în legătură cu ecourile „noului roman" în proză şi ale structuralismului în comentariul literar".

3. Confuzii frecvente

3.1 Premisele confuziei. Principala lucrare în care apar confuzii de natură terminologică este cea semnată de Marin Mincu, intitulată *Avangardă şi experimentalism*, cea care asigură, totodată, cadrul de diferențiere, după modelul lui Guglielmi, între cei doi termeni. Mincu alege conştient şi motivat interior apelul preponderent la taxonomia italiană în dauna celei germane. Formele avangardei apar la Mincu în structura dihotomică „avangardă istorică" – „postavangardă" (postavangardism). Termenului „experimentalism" i se

asociază, aşadar, înțelesul pe care îl cunoaşte în spațiul cultural italian, fără a fi introduse în ecuație toate coordonatele, inclusiv cele de natură temporală (experimentalismul şaizecist italian este, în esență, o formă de expresie specifică unui cadru cultural şi istoric saturat de avangarde, diferit de mediul cultural românesc al anilor 2000, în care o asemenea saturație nu intra în discuție). Dacă la Mincu (2006b:5) avangarda indică întotdeauna „o schimbare profundă în modul de a concepe şi a structura obiectul literaturii", care se produce în mod violent, care induce ruptură la toate nivelurile în raport cu trecutul şi cu viziunea paseistă, presupunând răsturnarea tradiției şi implicit, reconsiderarea gustului şi a formelor dominante de manifestare estetică, literatura experimentalistă aduce noul fără nota ideologică asociată obligatoriu avangardei. Plecând de la distincția teoreticianului italian Angelo Guglielmi avangardă/experimentalism, ale căror forme de manifestare diferă radical, Marin Mincu dezvoltă în România linia fecundă a demarcației şi pe falia deja formată între avangarda istorică şi noile avangarde. Dacă în cazul avangardei tendința dominantă este distructivă, experimentul literar se construieşte pe fundament eminamente constructiv:

> Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formative ale operei pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent de orice intenție constructivă. (Mincu, 2006b:6).

Experimentalismul sau postavangardismul (aşa cum îl înțelege Mincu) sunt fenomene asociate reformei în plan estetic, fără „furia demolatoare" a avangardei istorice. Marin Mincu (2006*b*:31) consideră că experimentalismul nu poate fi asociat formelor violente de manifestare a avangardei în primul rând datorită imposibilității repetării condițiilor care au condus la revoltă:

> Este cert că aceleaşi condiții ce au generat fenomenul avangardist nu se mai repetă în a doua parte a secolului al XX-lea şi ca atare nu mai poate fi vorba de aceleaşi efecte; în niciun caz nu mai este repetabil nihilismul violent, ci se constată o altă atitudine – am putea s-o numim atitudine recuperatorie – prin care se experimentează, se caută noi posibilități expresive.

Experimentalismul şi literatura experimentală presupun o angajare pozitivă în raport cu anterioritatea şi contemporaneitatea literară, spre deosebire de atitudinea critică nihilistă şi sensul valorizator negativ prezent în avangarda istorică. Acțiunea experimentală nu vizează conținuturile, crede Mincu, nu vizează doar conținuturile, am nuanța noi, ci se orientează spre „modalitățile expresive noi de captare a realului" (Mincu, 2006b:32). Pe aceste fundamente construit, despărțindu-se de ideologia exprimată prin *–ismele* începutului de

secol XX, experimentalismul se angajează într-o reformă estetică, transformând, printre altele, şi avangarda în tradiție şi depăşind-o la nivelul reformei în procesul de creație. Abandonarea canonului se produce fără pompă, iar erodarea acestuia este mai profundă, de mai mare efect.

3.2 Experimentalism = postmodernism? Despărțindu-ne de perspectiva lui Guglielmi, promovată intens în prim planul interpretărilor româneşti de Marin Mincu, dar şi de cea a lui Peter Bürger, chiar dacă termenii post-avangardă sau neoavangardă nu sunt perfect superpozabili experimentalismului, putem constata că experimentul literar s-a produs şi înainte de avangarda istorică, şi în paralel cu manifestările *–ismelor*, dar şi ulterior, atât în limitele unei modernități în pragul epuizării, cât şi în cele ale angajării post-moderne.

În literatura română unii critici alimentează o altă confuzie, cea dintre experimentalism şi postmodernism (Morar, 2005:34), înțelegând prin experimentalism nu excederea ideilor epocii, ci cantonarea într-un proces de sinteză originală (nu departe de înțelesul conferit sintezei *Integraliste*). Confuzia pleacă de la premisa disocierii avangardă/experiment şi de la cea a asocierii „cultură actuală"/experimentalism, propuse de Angelo Guglielmi în deceniul şapte al secolului trecut, prin traducerea termenului „actual" prin „postmodern" şi inducerea confuziei ca atare:

> Conchizând că experimentalismul reprezintă „stilul culturii actuale" (*postmoderne?*), Guglielmi susține că, spre deosebire de vechea avangardă („istorică"), a cărei revoluție era îndreptată mai ales împotriva structurii exterioare a limbajului tradițional, deci a instrumentului comunicării, acțiunea inovatoare a acestuia vizează în primul rând funcțiile comunicării, instrumentul fiind definitiv uzat, iremediabil compromis; ca atare, această operație nu este polemică, ci constituie o experiență care trebuie să se desfăşoare „în laborator", cu multă „prudență", succesul ei depinzând esențial de „gradul de organizare a laboratorului". Orientarea sa trebuie să fie în primul rând „spre căutarea unor noi structuri expresive, spre descoperirea unor noi combinații stilistice, în care se varsă materialele cele mai neprevăzute şi deschise contaminărilor lexicale celor mai cutezătoare"[4].

Tocmai acele combinații stilistice şi acele structuri expresive care caracterizează experimentalismul italian al anilor '60-'70 nu pot fi specifice unui fenomen cultural descriptibil în termenii pluralitate (*conflictuală*, adaugă Adrian Dinu Rachieru, 2013:59), volatitilitate, incoerență, ludism (iresponsabil), deteritorializare, fracturi şi, în special, ambiguitate interpretativă. Experimentalismul conduce spre excelență interpretativă (nu neapărat univocă),

[4] Angelo Guglielmi, *Avangardă şi experimentalism,* apud Cornel M. Ionescu, *Generația lui Neptun,* Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, p.162.

pe substraturi de profunzime, spre deschidere interpretativă a operei în dialogul cu lectorul, pe când postmodernismul propune o structură incoerentă şi neserioasă de fragmente într-un conglomerat mozaicat, a-valoric. Circumstanța care atenuează tenta confuziei (traducerea termenului „actual", în dinamica accelerată a transformărilor câmpului literar european, într-un termen care a stârnit interes în spațiul cultural autohton la patru decenii distanță, „postmodernist") trebuie căutată, probabil, în zona sintezei pe care o promite postmodernismul. Căutarea noilor structuri expresive ale experimentalismului devine astfel marcă pentru sinteza postmodernă în teoria literară românească, în timp ce pentru cercetătorii din spațiul cultural care a propus taxonomia avangardă/experimentalism, postmodernismul este înțeles ca fiind factor de eroziune a pulsiunii creatore. Ovidiu Morar (2005:35) înțelege, în schimb, că „a identifica avangardismul românesc cu experimentalismul nu poate decât să genereze confuzii", ceea ce situează lucrarea *Avangardismul românesc* la un nivel mediu de accedere la termenii pe care spațiile culturale italian şi german, în ordine cronologică, prin vectorii Guglielmi şi Bürger, îi propun pentru înțelegerea aprofundată a unui fenomen care pierde, în timp, din agajarea ideologică, din forța ilocuționară asociată actului creator cultural/literar, sfârşind într-o post-avangardă de sinteză, de melanj, într-un mozaic de valori în care angajarea este redusă la minim.

3.3 Postavangardă = experimentalism? De unde pleacă anterior menționata confuzie? Evident, de la o taxonomie adaptată incorect spațiului cultural românesc, în care perioada post-avangardă (fără marca ideologică *–ism*, aşa cum greşit o utilizează Mincu, promovând deja cunoscutul său termen „postavangardism"), caracterizată prin sfârşitul manifestărilor puternic angajante, inclusiv a experimentalismului italian şaizecist (Eco, 1962/2002:225, defineşte fără echivoc cultura anilor '60 ca fiind cultură a avangardelor), este asociată experimentalismului în înțelesul românesc al termenului. În Italia, Ulrich Schulz-Buschhaus (1999), de pildă, crede că denumirea de postavangardă (*post-avanguardia*), aşa cum a fost ea definită anterior, este preferabilă cele de postmodernitate, care aduce în sine, în manieră simptomatică, o situație de impas. Pe de altă parte, fenomenul actual nu poate fi numit avangardă, dată fiind imposibilitatea de conservare pe lungă durată a resurselor proprii de imprevizibilitate[5], ci se poate găsi sub umbrela semantică a expresiei „banalizzazione quale consequenza di successo eccessivo", caracterizând post-avangarda. Din această perspectivă, Schulz-Buschhaus preferă să înlocuiască însuşi termenul „postmodern" cu cel de „postavangardă":

[5] Acelaşi argument al imposibilității valorificării puterii contestatoare a artei avangardiste în a doua jumătate a secolului al XX-lea, utilizat mai târziu de Mincu (2006b:31) a fost adus în prim-planul dezbaterilor pe tema raporturilor dintre avangardă şi postavangardă de Ph. Sollers în *Improvisations* (1991:175); argument utilizat în constructul propriu de U. Schulz-Buschhaus: „L'art est toujours contestataire; il l'était en 1920-25 sous la forme de l'avant-garde; il ne l'est plus aujourd'hui sous cette forme".

> Se preferisco parlare di 'post-avanguardia' invece di 'postmoderno', non è che I contenuti e le forme designati dal termine 'post-avanguardia' mi siano molto più simpatici di quelli designati dal termine 'postmoderno'. Volio dire che vedo i vantaggi del concetto di 'post-avanguardia' non nella qualità intrinseca dell'estetica o della filosofia legata generalmente a questo concetto, ma nella relativa chiarezza, nella relativa univocità dell'opposizione storica e tipologica che è a questo concetto.

Schulz-Buschhaus întăreşte asocierea, considerând că nu se poate face o distincție clară între modern şi postmodern, ci doar o trasare a unei posibile linii de demarcație între literatura de avangardă şi cea a postavangardei[6], prima caracterizată prin nominalism radical, prin inițiativa de abolire a unei realități literare culturale perisate sau decadente, cealaltă ironică, subminând construcția serioasă prin jocul intertextual, din ce în ce mai complex. Perioada postavangardă corespunde globalizării literare şi alimentează nevoia de legitimare/omologare prin traducere (în special în limba engleză). Privind din această prismă perioada avangardistă, se poate constata un parcurs clar definit, de la *parole in libertà* la *écriture automatique*, de la intenția valorizării suplimentare a creației intraductibile (purtătoare de marcă autohtonă) la valorizarea traductibilului. Parcursul anterior definit se caracterizează şi prin abandonul treptat al ideologiei, şi prin subminarea hermeneuticii, textul fiind dezbrăcat de profunzime, de polisemie, rămânând fără relief axiologic.

Ultimele bastioane ale menținerii literaturii în proximitatea hermeneuticii şi ale intelectualizării ei sunt cel al francezilor de la „*la nouvelle critique*" şi cel al mişcărilor experimentaliste italiene. În primul caz, într-o Franță caracterizată de Roland Barthes (1964) ca fiind teatrul manifestărilor antagonice ale unei critici universitare, utilizând instrumente pozitiviste, respectiv ale unei critici de interpretare (angajantă, ideologică), forța ideologică a pozitivismului păleşte (pozitivismul fiind o ideologie în decadență în spațiul cultural francez al deceniului şapte din secolul trecut), chiar dacă critica universitară avea să se impună în timp. „Lărgirea posibilităților de interpretare a faptelor literare", aşa cum este văzut rolul noii critici de Matei Călinescu (1967:132), alimentând invenția/inovația, extinderea multidimensională şi „caracterul inepuizabil al semnificațiilor operei de artă", a lăsat treptat locul angajării mai puțin partizane, liniare, pozitiviste prin excelență (dar dezbrăcate de ideologie). În pancronie, în Italia, Umberto Eco deschidea subiectul dezvoltării continue a operei în interacțiune cu autorul, a operei deschise prin sine (ca operă) şi prin stimularea interpretărilor, prin naşterea câmpului de posibilități hermeneutice (ca deschidere secundă), în timp ce Angelo Guglielmi proiecta teoretic noua

[6] Intenția lui Schulz-Buscchaus este, de fapt, aceea de a continua tentativa de înlocuire a termenului avangardă cu cel de modernism, inițiată de Renato Poggioli şi preluată de Matei Călinescu.

avangardă sub umbrela conceptuală a experimentalismului. Ambele bastioane au căzut, însă, sub avalanşa nivelatoare a post-avangardei.

3.4 Experiment = experimentalism? Marin Mincu (2006*b*:42) trimite (implicit) spre această zonă a suprapunerii înţelesurilor termenilor experimentalism (înţeles ca postavangardă) – postmodernism: „Accept şi eu că, poate, termenul „experimentalism", pe care l-am preluat de la italieni, este puţin forţat, dar cel de postmodernism (folosit îndeobşte) mi se pare destul de vag pentru a fi funcţional". Totuşi, el nu se limitează la post-avangarda optzecistă, ci se duce în zorii avangardei româneşti, tratând avangarda ca atare şi nu ca fiind completată de experiment.

Identificând poezia experimentalistă cu poezia postmodernistă încă din 1986, Mincu marşează pe această apropiere forţată între cei doi termeni, lărgind umbrela experimentalismului (aici confuzia este evidentă, între poezia experimentală şi cea experimentalistă, cu nota ideologică aferentă) până înspre avangarda istorică românească, chiar cuprinzând-o pe aceasta, într-o lucrare pe care o pune sub semnul *Experimentalismului poetic românesc*, similar ca formă de expresie cu experimentalismul italian, manifestat în principal în cadrul grupului *I Novissimi*. Prin experimentalism Mincu (2006*b*) defineşte acea categorie de creatori literari, din generaţii literare diferite, fără legătură între ei, fără posibilitatea probării vreunei filiaţii artistice, dar a căror operă integrală sau parţială poate interpretată prin prisma teoriilor textului. Această asociere serveşte strict teoriei pe care o propune, fără a fi utilă şi interpretabilă într-o abordare obiectivă a experimentului în literatura română. Este imposibil de explicat de ce reprezentanţi ai promoţiei '80, unii dintre ei manifestând spiritul de grup, ca în cazul italienilor de la *I Novissimi*, a francezilor de la *Tel- Quel* sau a iugoslavilor din gruparea *Klokotrism*[7], aşa cum sugerează Mincu, sunt alăturaţi reprezentanţilor promoţiilor '70 şi '60[8], dar şi avangardiştilor[9]. Nici un gen proxim nu poate să existe în raport cu lista de creatori literari selectaţi în *Experimentalismul poetic românesc* în afara aceluia de scriitori români din secolul XX, „găselniţa" lui Mincu, umbrela experimentalistă explicând o simplă punere împreună a unor nume care dau seama de o culegere de texte de critică foiletonistică. *Experimentalismul poetic românesc* este mai degrabă o justificare

[7] Petru Romoşan, Mircea Cărtărescu, Matei Vişniec, Ion Mureşan, Magdalena Ghica, Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Mariana Marin, Daniel Corbu, Mariana Codruţ, Alexandru Muşina, Ioan Morar, Elena Ştefoi, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Iova, Bogdan Ghiu, Florin Iaru, Cristian Popescu, Paul Daian, Aurel Dumitraşcu şi Călin Vlasie;

[8] Ion Mircea, Adrian Popescu, Dinu Flămând, Emil Brumaru, Grete Tartler, Daniel Turcea, Şerban Foarţă, Vasile Vlad, Ion Drăgănescu, Angela Marinescu, George Alboiu, Constantin Abăluţă, Marius Robescu, Ioanid Romanescu, Virgil Mazilescu, Florin Mugur, Cezar Ivănescu, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, Nicolae Labiş, Marin Sorescu şi Ion Gheorghe

[9] Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, Stephan Roll, Mihail Cosma, Geo Bogza, Virgil Gheorghiu, Saşa Pană, Dan Faur, Miron Radu Paraschivescu, Max Blecher, Constantin Nisipeanu, Virgil Carianopol, Victor Valeriu Martinescu, Eugen Ionescu, Şuly (Taşcu Gheorghiu), Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu

a unei abordări particulare, serveşte interesului lui Marin Mincu în propria afirmare ca teoretician al textualismului şi avangardei şi nu poate fi luată în seamă ca element de reper în proiecția studiului literaturii experimental(ist)e din România.

Experimentalismul rămâne singura formă de manifestare posibilă a noului, în condițiile în care avangarda, „în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-şi mai poate avea nicio justificare" (Mincu, 2006b:6). Din păcate, aceste argumente ale lui Mincu sunt anacronice şi avangarda este posibilă odată cu naşterea noilor ideologii (politice, sociale, culturale).

4. Avangardă şi experiment. O privire prospectivă *sau* Pentru a preîntâmpina posibile alte confuzii

Marii scriitori, afirmă Pop (1969:14), nu se complac în ideile avangardei, nu le acceptă. Avangarda nu propune marea literatură, dar marea literatură se bazează pe dislocarea pe care o produce mişcarea avangardistă. De regulă marile spirite simpatizează cu avangardele, dar se disociază de spiritul ideologic al avangardismului. Este ceea ce Pop numeşte a fi căutarea poziției de echilibru în dezechilibru.

Într-o astfel de prezentare, într-un sistem în stagnare – literatura care se desfăşoară linear într-un anumit cadru istoric, social, politic şi cultural – avangarda produce o dislocare şi o repoziționare pe un alt palier. Avangarda are rolul de a rupe literatura, prin acțiunea violentă, de un trecut care ar putea însemna, în dezvoltare liniară, atingerea iminentă a limitelor unei paradigme în epuizare. Marile spirite sunt oricum cu un pas înaintea traiectului cultural normal, căutând orizontul unei noi paradigme. De aceea desprinderea de trecut este firească, dar în aceleaşi limite se situează şi demantelarea conceptuală a sistemului credințelor. Pe traseul poziționărilor, simpatia față de avangardă este la fel de firească pe cât de firească este şi continua echilibrare, continua menținere a traiectului tranzitoriu între nişte limite acceptabile ale armonicelor evoluției în câmp literar.

Experimentul este forma firească de depăşire a unui cadru al producției literare prin invenție sau inovare stilistică, tematică etc. Inovarea este o formă a schimbării culturale care caracterizează climatul cultural, care necesită adaptarea la anumite tendințe culturale (receptarea decalajului de sincronicitate față de literatura vestului de exemplu). Invenția, în schimb, reprezintă dorința individuală de a aduce noul în planul producției literare. Această formă pe care o îmbracă experimentul nu presupune alinierea la anumite linii de forță care prefigurează schimbarea, cum este cazul inovării şi adaptării. În esență, în ciuda faptului că avangarda prezintă o importantă dimensiune demolatoare, ea intervine în procesul schimbării culturale prin forme care produc mutații profunde. Inovarea este insuficientă dacă nu este însoțită şi de acțiunea ideologică, în cazul în care ideile necesită a îmbrăca o formă practică.

Odată realizată ruptura, avangarda propune o împământenire a „tradiției avangardei". Acesta este sfârşitul firesc al oricărei mişcări avangardiste. Experimentul, în schimb, poate continua atâta vreme cât fluxul inovărilor premerge parcursul linear al literaturii. Experimentul necesită apelul la capacitatea de anticipare (la starea de „voyance" pe care o proclama A. Rimbaud) şi nu la revoluție. Experimentul poate găsi mereu un teren fertil în care să producă noul, în timp ce avangarda este supusă timpului, angajându-se critic în raport cu un trecut şi cu o stare a literaturii precedente:

> Că avangarda n-a putut face abstracție (ca, de altfel, orice curent înnoitor) de unele realizări ale literaturii precedente, că ea a negat doar o *anume* tradiție, descoperindu-şi în schimb rădăcini într-o alta, şi că a simțit tot timpul nevoia unei justificări a apariției sale suspectate de ilegitimitate, se poate dovedi oricând , cu argumente substanțiale. Dar aceasta e o lege căreia i se supune inevitabil orice mişcare, ea nu se poate oferi decât parțial notele specifice ale atitudinii avangardiste față de tradiție. (Pop, 1969:19-20)

Experimentul, în schimb, este posibil *ex nihilo*, fără suportul sau legitimarea unei anumite mişcări, al unei anumite grupări, al unui anumit curent. Abia pe acest considerent al primatului experimentului, fundament pentru o girare/promovare a acțiunii purtătoare de idei, se poate „instaura" experimentalismul în înțelesul lui Mincu (2006a:32), ca abandonare a convențiilor, canoanelor, ca transformare a tradiției în „tradiție dinamică".

Aceste raporturi dinamice sunt cele care dau coordonatele definirii noii avangarde. Din perspectiva lui Mincu (2006a:34), în consonanță cu critica literară şaizecistă din Italia, avangarda secolului evoluează spre experimentalism, dar regândind categorii care angajează temeliile esteticului. Din perspectiva lui Umberto Eco ar trebui să ținem cont de două direcții de evoluție posibilă a literaturii. Pe de o parte, cursul firesc al acesteia presupune experimente, salturi inovative, urmate de manierismul imitatorilor:

> ... este denunțată în primul rând dialectica firească între invenție şi manieră care a existat întotdeauna în istoria artei când un artist „inventează" o nouă posibilitate formală care presupune o schimbare adâncă a sensibilității şi a viziunii lumii, şi imediat o armată de imitatori întrebuințează şi dezvoltă forma însuşindu-şi-o ca pe o formă goală, fără a-i surprinde implicațiile. (Eco, 2002:225)

Pe de altă parte, manierismul poate fi depăşit prin avangardă şi, chiar în condițiile saturației şi a transformării noului instaurat prin revoluție în tradiție, un gest de avangardă îşi consumă repede posibilitățile autentice, clamând o nouă invenție şi, implicit, instaurarea unei noi forme manieriste de manifestare.

Prin urmare, avangarda însăşi devine manieră şi autosuficientă sieşi (Eco, 2002:274).

Avangardei îi rămâne, în acest context, al epuizării ideologice, doar posibilitatea să se instaureze ca întoarcere la tradiție.

Referințe bibliografice:

1. Barthes, Roland, *Essais critiques.* Paris: Éditions du Seuil, 1964
2. Boldea, Iulian, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă.* Braşov: Aula, 2002
3. Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde.* Manchester: Manchester University Press, 1974, 1984
4. Călinescu, George, *Istoria literaturii române. Compendiu.* Postfață de Al. Piru. Bucureşti: Editura pentru literatură, 1963
5. Călinescu, Matei, Ce este „la nouvelle critique"?. *Viața românească,* anul XX, nr.3. 127-140, 1967
6. Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. (De la romantism la avangardă)*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1972
7. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.* Traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin. Bucureşti: Editura Univers, 1987, 1995
8. Cirlot, Juan Eduardo, *Pictura contemporană.* Traducere de Irina Runcan. Prefață de Dan Grigorescu. Bucureşti: Meridiane, 1963, 1969
9. Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi determinare în poeticile contemporane.* Traducere de Cornel Mihai Ionescu. Piteşti: Editura Paralela 45, 1962, 2002
10. Gheorghişor, Gabriela, O evoluție a avangardei româneşti. *Ramuri.* Nr.8, 2008
11. Guglielmi, Angelo, Avanguardia e sperimentalismo. În Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anini di narrative italiana.* Milano: Bompiani, 1963, 2010
12. Ionescu, Cornel Mihai, *Generația lui Neptun.* Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1967
13. Lesenciuc, Adrian, *Poezia vizuală.* Bucureşti: Antet, 2006
14. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare.* Vol I. A-G. Bucureşti: Editura Eminescu, 1973
15. Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare.* Ediție îngrijită de Florina Ilis şi Rodica Frențiu. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010
16. Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc.* Prefață de Ştefan Borbely. Piteşti: editura Paralela 45, 2006a
17. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan.* Constanța: Editura Pontica, 2006b
18. Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc.* Bucureşti: Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană", 2005
19. Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc. Eseuri.* Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1969

20. Pop, Ion, *Introducere în avangarda literară românească.* Bucureşti: Institutul Cultural Român, 2007
21. Pricop, Lucian, *Dicționar de teorie literară (DTL).* Bucureşti: Cartex, 2009
22. Rachieru, Adrian Dinu, *Literatură şi ideologie.* Timişoara: Excelsior Art, 2013
23. Schulz-Buscchaus, Ulrich, Postmodernismo o post-avanguardia? În: Giuseppe Petronio & Massimiliano Spanu (eds), *Postmoderno?* Roma: Gamberetti. 33-45, 1999
24. Sollers, Philippe, *Improvisations.* Paris: Gallimard, 1991
25. Strong, Berer E., *The poetic avant-garde: the groups of Borges, Auden, and Breton.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1961, 1997
26. Ulici, Laurențiu, Textul ca experiment (*Contemporanul,* nr.23). În: Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc.* Prefață de Ştefan Borbely. Piteşti: Editura Paralela 45. 359-361. 1987, 2006