

# arta

ANUL XXVIII • NR. 7/1981





REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19  
70172 București

## ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici  
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45  
71118 București

## COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan  
Horga, secretar responsabil de  
redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu,  
François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR  
Horia Horșia

PREZENTARE ARTISTICĂ  
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ  
Sanda Gusti

CORECTURĂ  
Ingrid Georgescu

## FOTOGRAFII

Isamu Noguchi, Sidney Geist, Ion  
Miclea, Paul Petrescu, Alexandru  
Călinescu Arghira, Ștefan Rădulescu,  
Mihai Oroveanu, Paul Agarici, Iulia  
Câmpeanu, Octavian Stănescu, Atanase  
Cartoian

## DIAPOZITIVE COLOR

Radu Șteflea, Radu Braun, Atanase  
Cartoian, Studioul Alexandru Sahia

## ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate  
oficiile poștale, factorii poștali și la  
Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae  
Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei  
204 anual (12 apariții); lei 102 — 6  
luni;

pentru persoane particulare: lei 180  
anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le dé-  
partement export-import presses, Bu-  
carest, Calea Grivitei nr. 64—66,  
P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par  
an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ  
«ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ  
133—135, București, România

ARTĂ/AMBIENT  
150 DE ANI  
DE LA NAȘTERE

## CRONICĂ

## STUDII

CĂRȚI/IDEI  
ITINERAR  
BIBLIOTECA DE ARTĂ

FILMUL DE ARTĂ  
RESTITUIRI

## COPERTA

ART/AMBIENT  
150 ANS DEPUIS  
LA NAISSANCE

## CHRONIQUE

LIVRES/IDÉES  
ITINÉRAIRE  
BIBLIOTHÈQUE D'ART

LE FILM D'ART  
RESTITUTIONS

## COUVERTURES

ИСКУССТВО/СРЕДА  
150 ЛЕТ СО ДНЯ  
РОЖДЕНИЯ

## ХРОНИКА

## ИССЛЕДОВАНИЯ

КНИГИ/ИДЕИ  
МАРШРУТ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
БИБЛИОТЕКА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
КИНОФИЛЬМ  
ВОЗВРАЩЕНИЯ

## ОБЛОЖКА

1 Partidul, Ceaușescu, România !  
4 Cultură — istorie

6 Theodor Aman  
Vizionarul pașoptist  
8 În scripte și scrisori  
10 Un poet al mondenității  
12 Portrete ale Medeei

14 Ieșirea din labirint  
15 Sugestia fericirii  
16 Amurgul zeilor  
18 Cultura populară la Dunărea de jos  
21 Amintirea lui Brâncuși  
Întâlniri cu Noguchi

25 Brâncuși și tema sărutului  
26 Artiștii americani la lucru, la ei acasă (III)  
28 Marshall Mc Luhan  
30 Vechile veșminte ale împăratului  
32 Cele două fețe ale risului  
33 Învățarea capodoperei  
36 Imago hominis (II)  
37 Jurnalul galeriilor

I Floare, ulei, 1980  
VI Pasăre, ceramică, glazuri policrome, 1980

1 Le Parti, Ceaușescu, la Roumanie !  
4 Culture — histoire

6 Theodor Aman  
Le visionnaire révolutionnaire (1848)  
8 Ecritures et lettres  
10 Un poète de la mondenité  
12 Les portraits de Médée

14 Sortie du labyrinthe  
15 La suggestion du bonheur  
16 Le crépuscule des dieux  
18 La culture populaire du bas Danube  
21 Se souvenir de Brancusi  
Rencontres avec Noguchi

25 Brancusi et le thème du baiser  
26 Les artistes américains au travail, chez eux (III)  
28 Marshall McLuhan  
30 Les vieux vêtements de l'empereur  
32 Les deux visages du rire  
33 Apprendre le chef d'œuvre  
36 Imago hominis (II)  
37 Le journal des galeries

I Fleur, huile, 1980  
IV Oiseau, céramique, 1980

1 Партия, Чаушеску, Румыния!  
4 Культура — история

6 Теодор Аман  
Мечтатель-революционер 1848 г.  
8 В документах и письмах  
10 Поэт светского  
12 Портреты Медее

14 Выход из лабиринта  
15 Подсказывание счастья  
16 Сумерки богов  
18 Народная культура в низовье Дуная  
21 Память Брынкуш  
Встречи с Ногучи

25 Брынкуш и тема поцелуя  
26 Американские художники за работой, у себя  
дома (III)

28 Маршалл МекЛюхэн  
30 Старинные одежды императора  
32 Два лица смеха

33 Изучение шедевра  
36 Имаго хоминис (II)  
37 Журнал галерей

I Цветок, масло, 1980  
IV Птица, керамика, 1980

Horia Horșia

Mircea Iliescu  
Barbu Brezianu  
Adrian Silvan Ionescu  
Marius Tătaru,  
Mihai Drișcu  
Theodor Redlow  
Vasile Drăguț  
Andrei Pleșu  
Paul Petrescu

Barbu Brezianu  
Ioana Vlasu  
Paul Petrescu  
Anca Oroveanu  
Marshall McLuhan  
Vasile Drăguț  
Călin Dan  
Radu Florescu  
Horia Horșia

Gheorghe Șaru  
Maria Lăzărescu

Horia Horșia

Mircea Iliescu  
Barbu Brezianu  
Adrian Silvan Ionescu  
Marius Tătaru,  
Mihai Drișcu  
Theodor Redlow  
Vasile Drăguț  
Andrei Pleșu  
Paul Petrescu

Barbu Brezianu  
Ioana Vlasu  
Paul Petrescu  
Anca Oroveanu  
Marshall McLuhan  
Vasile Drăguț  
Călin Dan  
Radu Florescu  
Horia Horșia

Gheorghe Șaru  
Maria Lăzărescu

Хория Хоршия

Мирча Илиеску  
Барбу Брезяну  
Адриан Силван Ионеску  
Марьус Тэтару,  
Михай Дришку  
Теодор Редлов  
Василе Дрэгущ  
Андрей Плешу  
Пауль Петреску

Барбу Брезяну  
Иоана Власиу

Пауль Петреску

Анка Оровяну  
Маршалл МекЛюхэн  
Василе Дрэгущ

Кэлин Дан  
Раду Флореску  
Хория Хоршия

Георге Шару  
Мария Лэзэреску



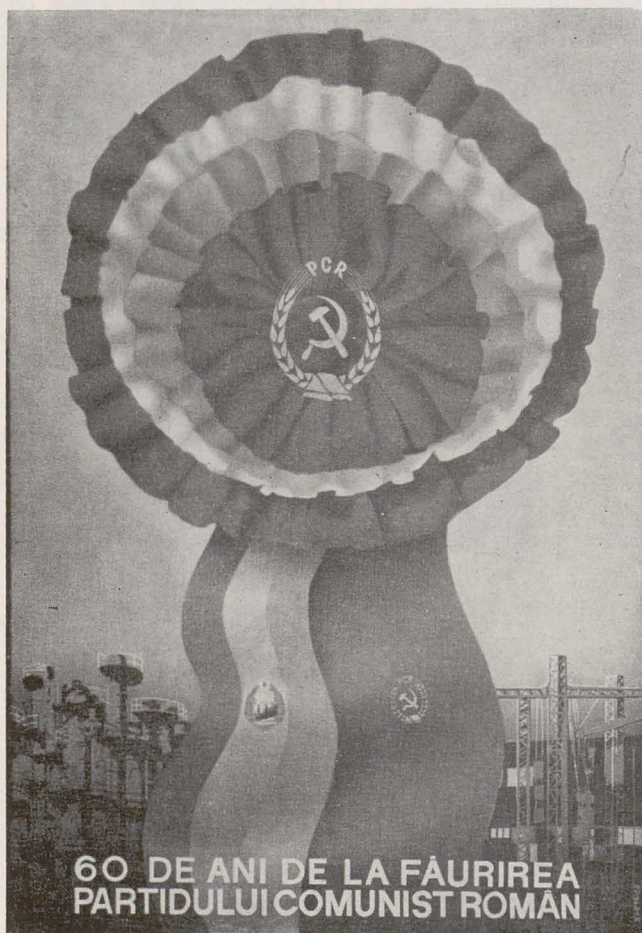


**PARTIDUL, CEAUȘESCU, ROMÂNIA!**

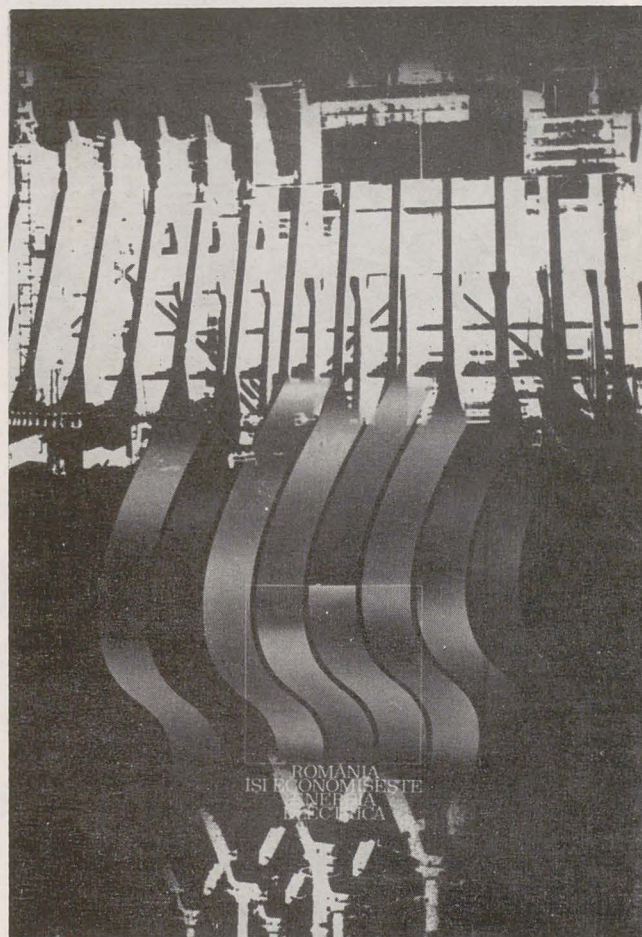




Dumitru Petrică



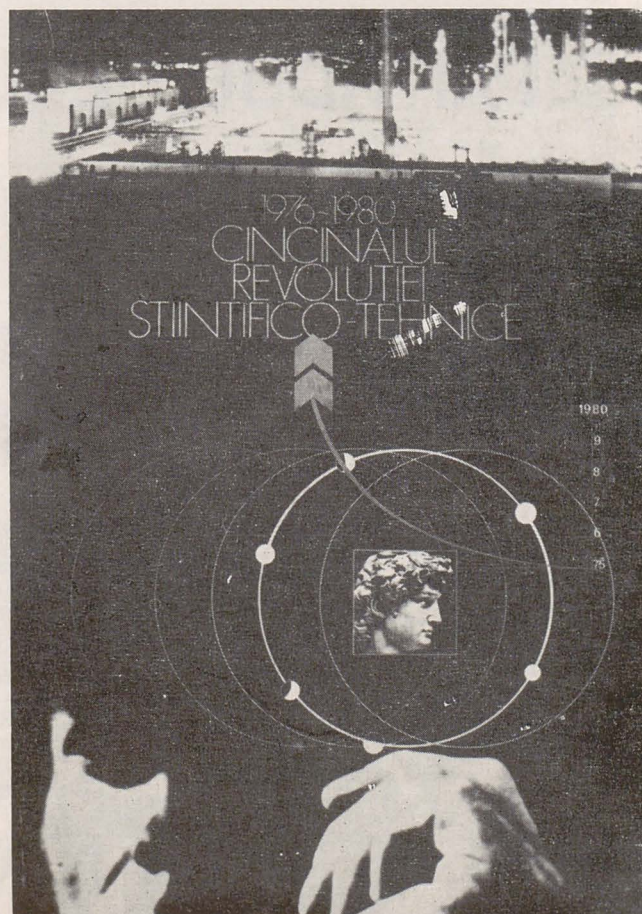
Mihai Mănescu



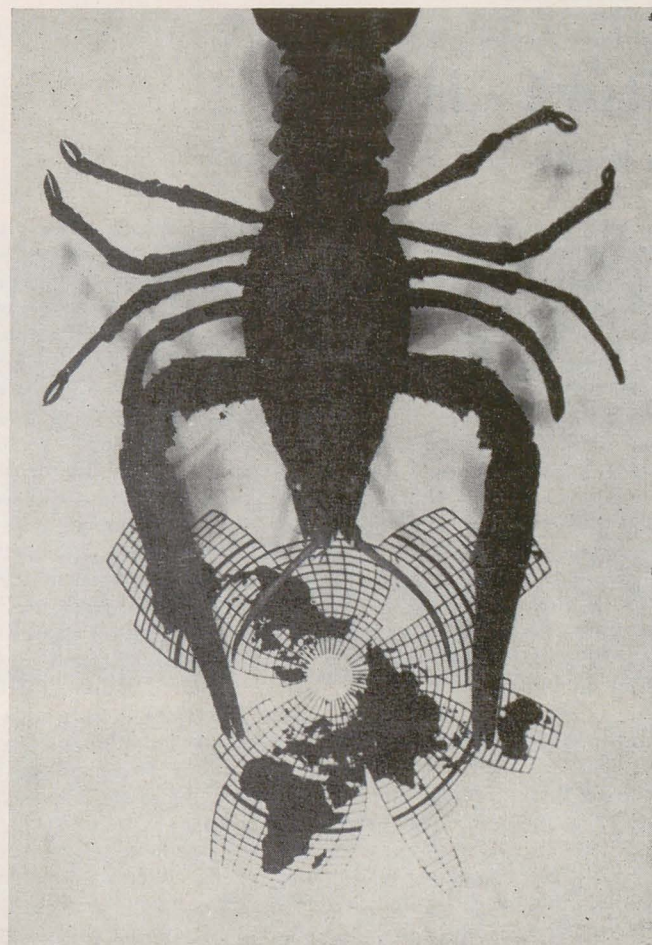
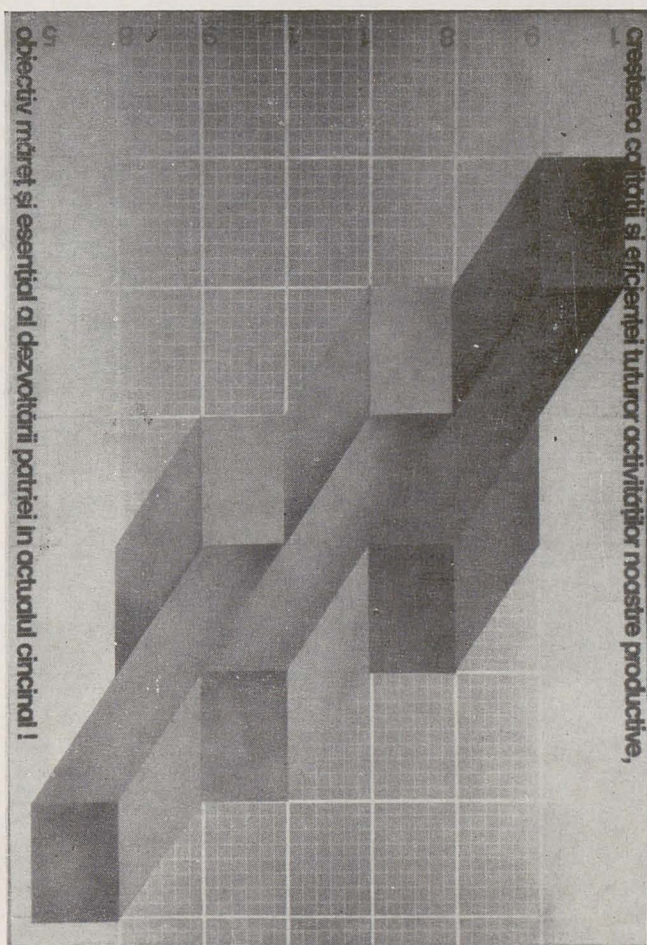
Alexandru Andrei



Anamaria Smigelschi



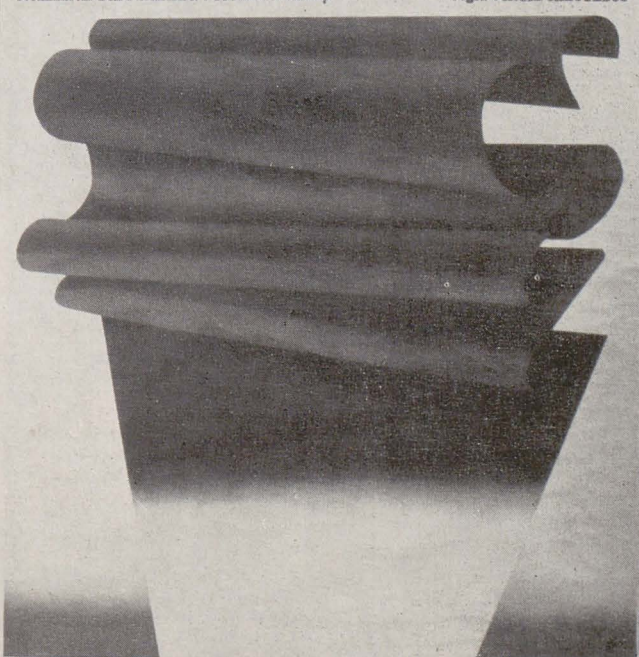




ROMANIAFILM prezintă o producție a Casei de filme 5

# PARTIDUL INIMA TARII

scenariul-DINU SARARU, NICOLAE DRAGOȘ regia-VIRGIL CALOTESCU



Intre modalitățile artistice de comunicare prin imagine sensibilă, afișul - acest instrument eficient al tehnicilor de informare, orientare, influențare a opiniilor - deține primatul promptitudinii, sincronizându-se cu evenimentul pentru și despre care relatează. O incursiune retrospectivă în programul expozițiilor noastre din ultimii ani (în general cu exponate în stadiu de propuneri - machete la scara 1/1) va evidenția cu prisosință această sincronizare pe o arie de intervenție destul de întinsă: "Afișul politic", galeriile Orizont, 1976 (cu un calendar de afișe - 1 Mai, 23 August, Ziua tipografului, Ziua petrolistului, Ziua internațională a copilului s.a.m.d.); "1 Decembrie în afișul politic", galeriile Gala-teea, 1978/79 (lucrări consacrate aniversării unității de stat a României); "Pentru o lume fără arme", galeriile Eforie, 1979 (pe tema dezarmării); Expoziția de afișe pe tema energiei, galeriile Eforie, 1979 (abordând un pachet de probleme de stringentă prioritate din viața noastră socială, economică, industrială); în sfârșit, Expoziția de afișe organizată în cadrul manifestărilor consacrate aniversării făuririi Partidului Comunist Român, galeriile Orizont, 1981. Corolar acțiunilor precedente, expoziția consacrată aniversării P.C.R. (căreia i se asociază și secțiunea de afiș a expoziției de la Dalles), grupează în jurul machetelor de afiș dedicate importantului eveniment (realizate în special cu acest prilej), reperele dătătoare de seamă despre intervenția graficienilor (selecția cuprinde, de asemenea, lucrări din patrimoniul Muzeului de artă contemporană din Galați), intervenție structurată într-un sistem global de mesaje militante susținute de expresivitatea metaforelor și a simbolurilor.

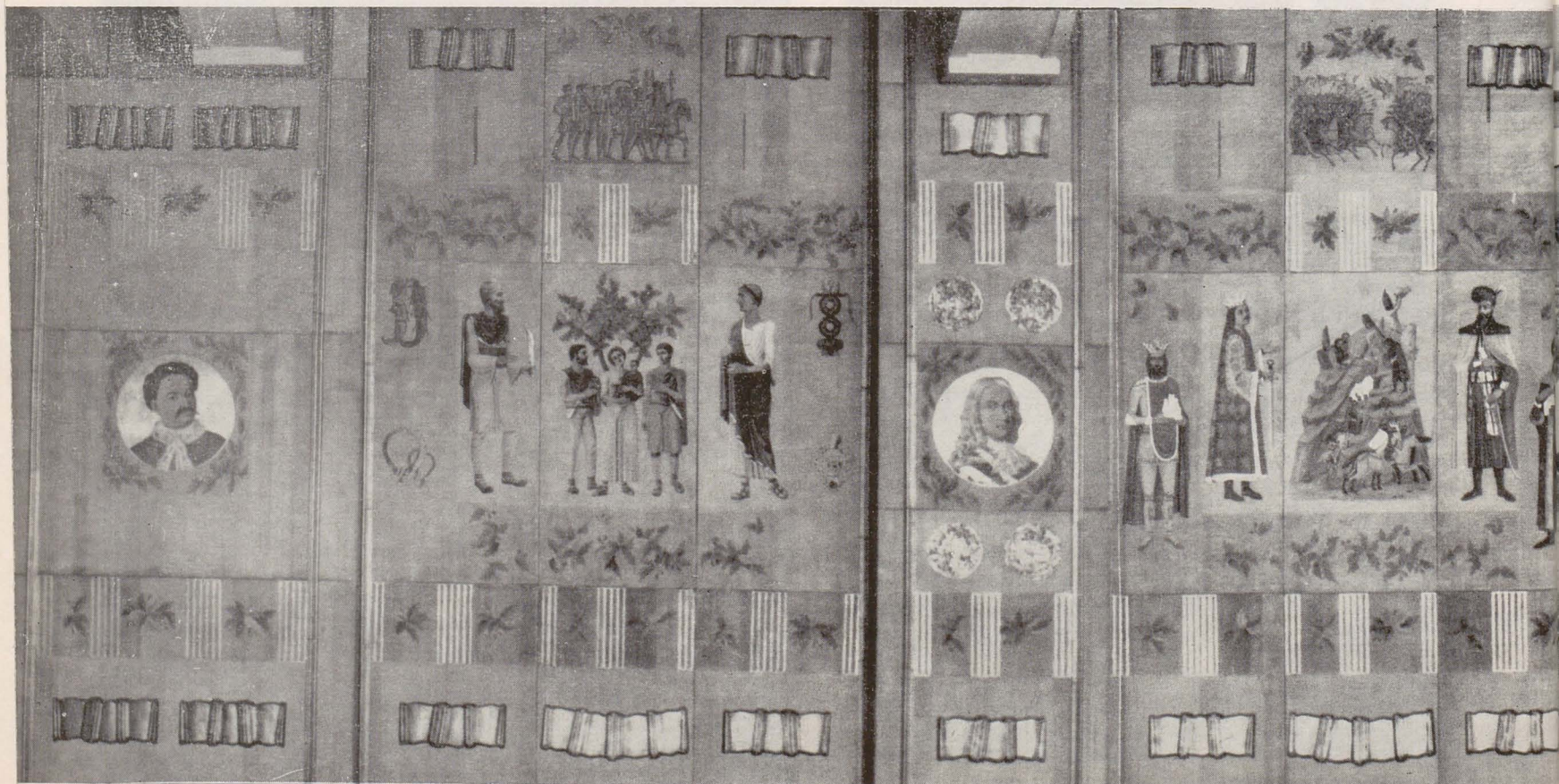


# cultură - istorie

horia horșia

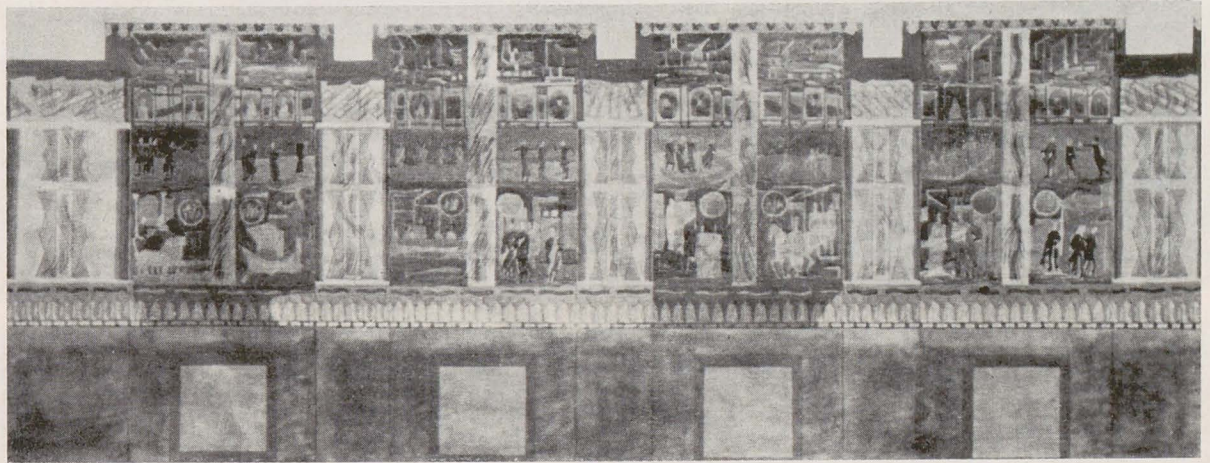
Luind în considerare afirmațiile lui P. P. Panaitescu, pentru care *instituționalul* este ceea ce rămâne în istorie și pentru care *cultura* nu e numai rezultatul creației artistice și științifice, ci, cuprinzător, întreaga creație colectivă a societății, vom avea, dacă nu un model teoretic, cel puțin o fundamentare teoretică a lucrării de diplomă prezentate de absolvenții I.A.P. « N. Grigorescu », Grigorian Rusu, Vasile Pop, Caterina Rusu Gheorghiu, Dan Gogu, promoția 1980, sub îndrumarea conf. univ. Vasile Celmare și lector univ. Nicolae Groza, lucrare materializată în conceperea și executarea picturii murale, tempera cu emulsie de ou pe lemn, din sala de festivități a Institutului de istorie « Nicolae Iorga » din București. Departe de a fi vorba despre o simplă și convențională decorațiune murală de interior, lucrarea este rezultatul unei activități complexe de cercetare și creație, de aplicare originală a cunoștințelor de meșteșug artistic și de gândire artistică însușite și dezvoltate pe parcursul celor patru ani de învățământ universitar. În programul ei de bază, lucrarea reflectă, cu discreție dar și cu fermitate, principii generale ale atelierului lui Vasile Celmare, mai ales în ceea ce privește

concepția structurii lucrării ca element important de construcție a unei ambianțe arhitecturale. Soluția (decisă prin selecția în etape marcate de confruntarea unor anteproiecte și proiecte variante) trebuia să răspundă optimal unui grup de probleme diferite și specifice contextului dat: raportarea la edificiu — de un stil neo-clasic al anilor '30; acordul de principiu cu frescele exterioare, de o evidentă personalitate, ale Olgăi Greceanu; în sfârșit, alcătuirea iconografiei și compartimentarea ei logică, cu succesiuni de medalioane într-un câmp delimitat de structuri propriu-zis ornamentale, într-o viziune, desigur, modernă, actuală. Paleta cromatică temperată — tente calde rupte, asociate unor localități de culori principale pure și de auriu — reprezintă elementul integrator al compoziției în problematica de ansamblu a edificiului și, deopotrivă, elementul de susținere a discursului iconografic, în deplin acord cu virtuțile specifice ale tehnicii picturii în tempera pe lemn. Discursul, de fapt, ne-a sugerat posibila legătură cu, fundamentarea teoretică derivată din poziția lui P. P. Panaitescu despre istoria culturii. În acest discurs vom avea grupuri și scene cu conținut istoric, de





la origini — Traian și Decebal — la istoria contemporană, într-o succesiune, în sensul scrierii, adică de la stînga la dreapta, în care sînt evocate momente și figuri — Mircea, Ștefan, Mihai, Brîncoveanu, Horia, Tudor, Bălcescu, Iancu, Cuza, Kogălniceanu — uneori cu referiri la celebre modele culturale precum ilustrația din cronica pictată de la Viena sau acuarela lui Costache Petrescu cu grupul revoluționarilor pașoptiști, alteori cu intervenții în iconografia tradițională, ca introducerea, de pildă, a lui Brîncuși între marile personalități ale istoriei și culturii. Aceste grupuri și scene sînt apoi ordonate între medalioanele cu reprezentanți de frunte ai științei istoriei — stolnicul Cantacuzino, Cantemir, Șincai, Bălcescu și, evident, Nicolae Iorga. Caracterul de clasă, adică de teză de diplomă, este dat, fără îndoială, de seriozitatea soluțiilor tuturor problemelor puse, dar el este depășit de rezultatul final, pictura, cu amprenta «atelierului» unui maestru, se afirmă ca operă notabilă a unei echipe (echipa ni se înfățișează într-un portret colectiv, după obiceiul vechilor zugravi), care dovedește, pentru fiecare participant, calitatea de pictor-monumentalist.







# theodor aman

## vizionarul pașoptist

mircea iliescu

«Aman rămîne mai mare decît opera lui și va fi socotit întotdeauna ca atare de către cei conștienți...»

O. W. CISEK

A devenit, parcă, de la sine înțeles ca, atunci cînd criticul de artă sau simplul amator abordează una dintre personalitățile picturii românești de la jumătatea veacului al XIX-lea încoace, să refere — chiar nedeclarat uneori — și la antinomicul ei. Poate din încercarea de a circumscrie mai precis (prin comparații ample și pe reale temeuri) un tip de afirmare artistică, au apărut indestructibilele raporturi, obsedantele paralele: Pallady-Petrașcu, Șirato-Iser, Ciucurencu-Baba... Tot atît de nedreaptă și contrazicînd chiar ecourile epocii, prezentarea antinomică a creației lui Nicolae Grigorescu și cea a lui Ion Andreescu, revine în exclusivitate unor vremuri moderne care au trecut adesea prea în grabă peste adevăratele comparații ce ar fi subliniat, credem noi, cu obiectivitate critică evoluția — aproape paralelă din punct de vedere istoric — a maestrului de la Cîmpina, cu acela care, pe drept cuvînt, poate fi numit cel dintîi pictor al României moderne: Theodor Aman.

Înainte de a fi pictor însă, Theodor Aman a fost unul dintre ultimii vizionari ai generației pașoptiste, căci numai un pașoptist întîrziat, în care răsună încă romantismul adolescentin al unui temperament ardent, prins în vremurile frămîntate de înalte idealuri naționale, animat de spiritul revistelor literare și istorice editate de Bălcescu, Kogălniceanu, Heliade-Rădulescu, membru al «Cercului revoluționar» din Craiova anul 1848, putea urmări — cu nezdruccinată consecvență — în întreaga sa operă, fiecare moment istoric ce reprezenta înfăptuirea țelurilor revoluției: «Eliberarea țiganilor», «Hora Unirii la Craiova», «Votul de la 24 Ianuarie». Nu putem să nu ne reamintim versurile înduioșătoare, poate naive, ale lui Bolintineanu care au oferit pînzei din tinerețe a lui Aman, titlul, su-

biectul și chiar indicațiile scenografice («Ca un glob de aur luna strălucea / Și-ntr-o vale verde oștile dormea»), pentru a releva transformarea profundă a adolescentului înflăcărat de elanuri patriotice într-un lucid și tenace susținător al unui adevărat program, menit să ofere condiții esențiale unei deschideri europene a artei românești.

În ultimele zile ale celei de a doua Republici, la Paris, unde a și înflorit o parte dintre refugiații români, pe Bălcescu, C. A. Rosetti, sau pe Iscovescu — Theodor Aman s-a lăsat atras de prestigiul pictorilor de scene istorice, lucrînd — un timp — în atelierul lui Michel Martin Drolling și în cel al lui François Picot. Chemare, ambiții, idealuri? Cunoșcînd evoluția ulterioară a artistului înclinăm să vedem în opțiunea tînărului de atunci, nu atît o înțeleaptă cumpănire a garanțiilor de succes, cît mai ales un glas al sufletului. În varianta predată lui Theodor Aman, de profesorii săi, mărunți discipoli ai lui David, pictura istorică poate părea astăzi romantic-desuetă, dar ea oferea tînărului artist teme generoase, mobilizatoare, an-

trena sentimentul de mîndrie națională, afirma o continuitate de gînd cu operele literare și, în special, îi impunea rezolvări plastice ambițioase, compuneri ample, desfășurări de planuri, stăpînirea mulțimilor dezlătuite sau numai sugerarea tensiunilor dramatice («Vlad Țepeș și solii turci»). Deși pictorul se bucură de aprecieri favorabile, încă de la primele participări la Saloanele pariziene, în mod surprinzător remarcabilele progrese pe care Aman le înregistrează în anii de studii nu se fac simțite, în pînzele cu tematică istorică, decît mult mai tîrziu. Ele sînt evidente însă în cunoscutul «Autoportret», în «Al doilea atelier al artistului» și — mai ales, în «Peisaj din Contexeville». Stîngace și păstrînd prea îndeaproape sugestiile surselor literare de inspirație, scenele istorice sînt apreciate totuși, iar achiziționarea pînzei «Bătălia pentru Oltenița» îi permite artistului să participe — devenind pentru scurt timp un adevărat reporter de front — la Războiul Crimeei: «Mă tîrăsc toată ziua — scria el, cu mai bine de două decenii înaintea lui Grigorescu — pe acest pămînt arid

[...] făcînd studii despre tot felul de lucruri ce s-ar putea introduce într-o lucrare». Începute în Franța și continuate — cu sporită tensionare patriotică după momentul epocal constituit de Unirea Principatelor Române — la revenirea în țară, majoritatea operelor create în această perioadă devin adevărate manifeste. Amintind exemple de eroism legendar, abordînd mari figuri din epopeea luptei neamului pentru independență, alegînd momente de mare dramatism, Aman concentrează, cu deosebită claritate, direcțiile noi ale voinței naționale. Concomitent, dovedind astfel perfectă intuire a momentului istoric și a implicațiilor sale pe calea modernizării vieții sociale și culturale în Principatele Unite, Theodor Aman devine cel mai insistent susținător al înființării Școlii naționale de arte frumoase. Alături de Tattarescu și neobosit în a propovădui utilitatea unei asemenea instituții de cultură, avînd și inițiativa organizării consecutive a expozițiilor comune ale «arティストilor în viață», Aman susținea că: «Frumosul este pentru imaginațiune ceea ce este moralitatea pentru suflet. Gloria și faptele națiunilor nu ar mai fi pentru noi decît niște fantome tradiționale dacă n-ar fi lăsat, în trecerea lor, atîtea momente splendide de artă [...]». Alexandru Ioan Cuza, întîiul domnitor ales al Principatelor Unite, a semnat decretul de înființare a Școlii de Belle Arte la 5 octombrie 1864 numindu-l pe Theodor Aman director și profesor. Un an mai tîrziu se organizează întîia «Expoziție a artiștilor în viață», iar Aman vedea îndeplinindu-se două dintre cele mai mari vise ale sale. Avea pe atunci treizeci și patru de ani și Nicolae Grigorescu nu revenise încă din Franța.

În această perioadă, neobosit, dă adevărata dovadă a resurselor sale artistice, încă nebănuite: elaborează proiectul casei, actualul muzeu Aman, desenează și chiar participă la executarea mobilierului și decorațiunilor interioare, realizează ample picturi murale, se ocupă de organizarea gră-



1. Autoportret, gravură
2. Patinaj în Cismigiu, desen
3. Schiță pentru Hora Unirii, desen
4. Horă, desen
5. Studii pentru Bulgarii masacrați de turci, desen



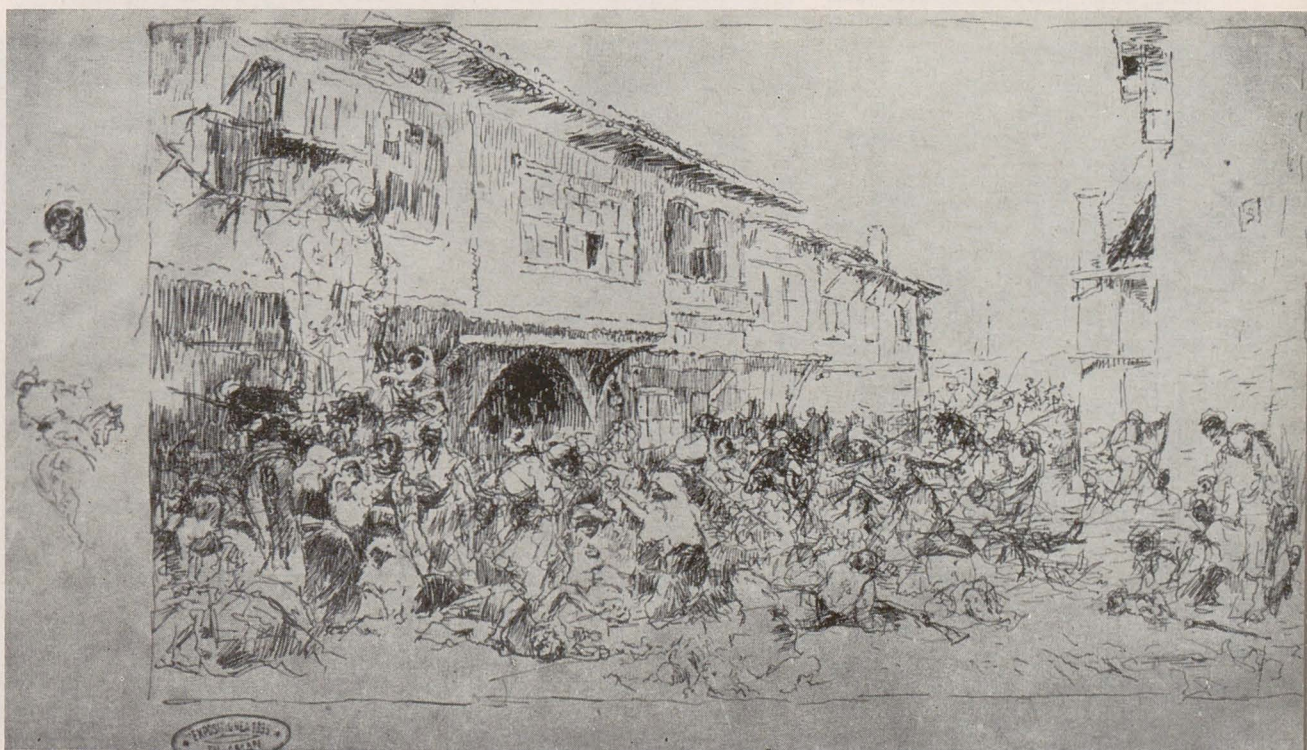
dinii pe care o va și picta apoi în numeroase pânze.

Ca director al Școlii de Belle Arte, ca director al Pinacotecii Statului, ca președinte sau numai membru al juriilor expozițiilor «Artiștilor în viață», dar mai ales ca profesor și prieten apropiat al elevilor săi, Aman și-a adus o contribuție de netăgăduit în modernizarea vieții artistice românești. Iar cel mai bun argument al influenței favorabile pe care a exercitat-o asupra acestei evoluții o constituie educarea gustului public a cărui transformare a resimțit-o artistul însuși în cursul carierei sale căci, beneficiind deja de reperele unei vieți artistice continuă, publicul s-a orientat — treptat — către spiritul novator al picturii lui Nicolae Grigorescu, orientare ce atestă, în fond, eficiența și viabilitatea ideilor deschizătorului de școală — Aman.

Amplizarea schimbărilor introduse de pictura lui Grigorescu a așezat în umbră pe de o parte meritele și ampla rezonanță a idealurilor lui Aman, iar pe de altă parte n-au permis să se descifreze încercările lui — nu o dată excelent reușite — de a depăși tiparele unei viziuni plastice pe care — cu luciditatea autocontrolului — începea să o simtă îmbătrânită. S-a trecut poate prea repede peste multe pânze, unele de mici dimensiuni, executate — de obicei — în plein-air-ul grădinii și care transformă tema unei lucrări în element al unui alt tablou («Portița din grădină», «Grădina casei pictorului»), într-o semnificativă schimbare de paletă, în game deschise cu tușe sumare, pline de prospețime. În scenele de interior («La serată», «Bal costumat în atelier») s-au remarcat influențele lui Munkacsy sau ale spaniolului Mariano Fortuny atât în selecția temei cât și în compunerea imaginii sau în prețiozitățile cromatice ale costumației. Dar tot Theodor Aman este autorul pânzei «Atelierul mic» ce abordează cu dezinvoltură un motiv rar folosit în epocă, îmbinând peisajul cu scena de interior, iar rezolvarea plastică prefigurează — printr-o succesiune a planurilor, prin dozarea contrapunctică a luminii sau chiar prin paginare — procedee cinematografice. Două marine, «Portul Constanța» și «Corăbii în portul Constanța», pline de sensibilitate, notînd cu degajare acorduri calme, devin monumentale în pofida dimensiunilor extrem de reduse și trădează ceea ce ne-am obișnuit să numim «marea pictură». Cele câteva exemple, la care se pot adăuga și altele («Dominoul verde», «Peisaj cu case la țară», «Umbrela roșie»), ne fac să întrevădem într-un artist înscris — aproape definitiv — în cadrele (încă de apreciat) ale academismului, o vitalitate ce se impune relevantă.

Vizionarul neliniștit ce n-a încetat nici o clipă să-și depășească limitele, încercînd prin fiecare lucrare, în excelente gravuri sau desene (spre exemplu acuarela demnă de penelul lui Iser, intitulată «Muzică orientală»), să surprindă acel «încă ceva» ce-l mai avea de spus, s-a trecut din viață în umbra unui stejar ce se va mulțumi — chiar desfrunzit — cu propriile sale ramuri.

Imaginea lui Theodor Aman, scria O.W. Cisek, va rămîne însă totdeauna « imaginea unui artist care n-a mai îndrăznit să se ridice prea sus crezînd că va fi socotit prea mic de cei care nu știau să zboare [...] ».





# În scripte și scrisori

barbu brezianu

S-au împlinit 150 de ani de la nașterea lui Theodor Aman. Se cuvine cu atât mai mult să-i aducem laude lui și bravurilor înaintași, acelor artiști-cetățeni care, biruind vitregiile anotimpurilor trecute și făcând imense sacrificii, au ajuns să creeze lucrări ce stau cu fală în Panteonul nostru cultural, sau au izbutit să dureze instituții și fundații cu care ne putem mândri și astăzi.

Theodor, fiul serdarului și al Pepicăi Aman, a fost unul dintre acești inimoși ctitori care au luptat și au avut de îndurat numeroase neajunsuri. După ce, la 17 ani, a aderat într-o măsură la revoluția de la 1848, îl regăsim la Paris în compania a numeroși proscriși de stăpînire reacționară care vremelnic se înscăunase, surghiunind pe cei ce doreau libertate și dreptate. Aman studiază cu ardoare pictura și gravura; vizitează expozițiile și cercetează muzeele unde face schițe după marii maeștri — Velázquez, Watteau și Géricault, printre alții; admiră pe Rosa Bonheur — « M-elle » — numai fiindcă « are o vigoare de penel ca a lui Géricault » și se arată indignat pentru faptul că n-a fost medaliată, deoarece « ziseră că este femeie ». Tînărul « metec valah » are însă el însuși notabile succese publice. O primă izbîndă va fi aceea din aprilie 1853, cînd, trecînd prin furcile unui juriu « foarte sever », care triase « aproape două mii tablouri », i se acceptase o lucrare. Este desigur « un mare succes, mă numărăm între cele dintîi zece portreturi », înserat fiind și în « livreau »<sup>1</sup> cum scria cu mirare Theodor Aman într-o epistolă adresată lui Barbu Iscovescu<sup>2</sup> — vorbindu-i despre « Autoportretul » pe care îl considera că îi « seamănă prea mult ». Dar în ciuda performanței artistice confirmate și de elogiile aduse

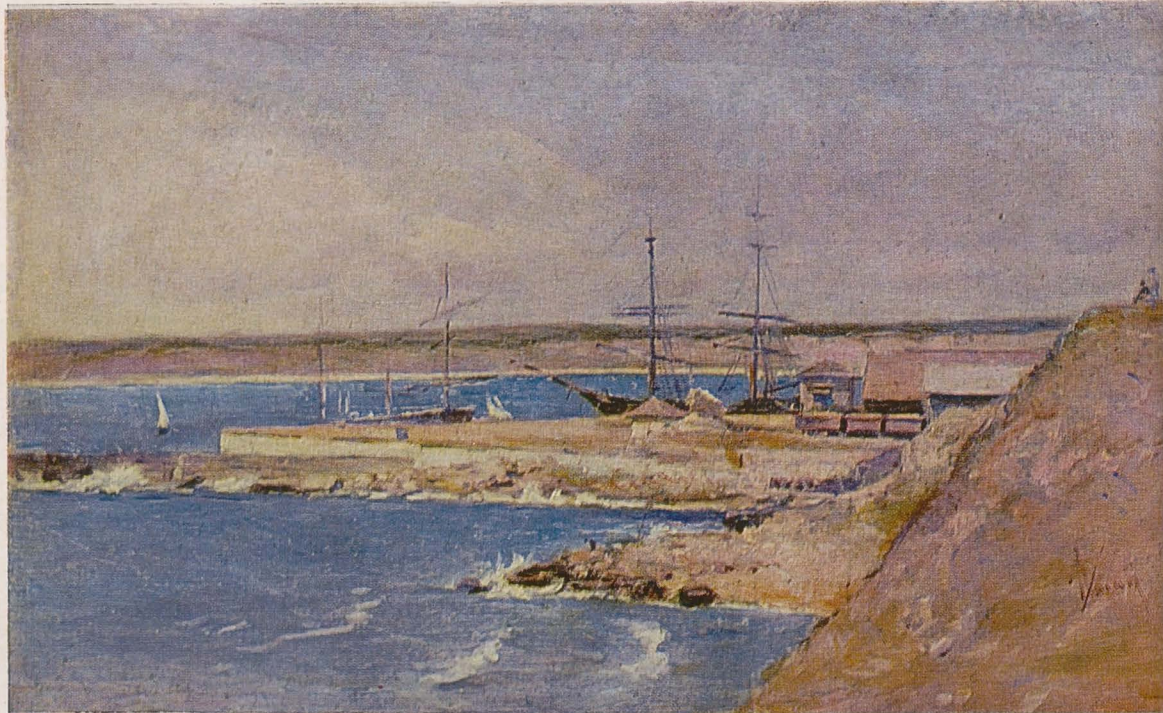
de Jacques Gaultier: « maniera în care este vopsit — opina sculptorului francez — „Ça rappelle Titien“ » (iar nu Courbet) — autoritățile bucureștene nu-l vor recompensa. Ajutorul material și moral va veni tot de la Pepica, maica sa, care îi trimite din Craiova 300 galbeni. Atunci « Tizian »-ul nostru va clama: « iubite Iscovescule, Țara Românească nu este făcută să încurajeze artele. Tablourile ce le-am trimis s-au primit și după opt luni abia am primit o scrisoare plină de laude și de săracie. Așadar, am hotărît să nu mai trimet căci nu pociu să cheltuiesc ca să nu mi se plătească » (5 aprilie 1853). Pictorul expediase și numeroase litografii, în speranța că măcar acestea « vor fi mai bine primite, cu toate că pînă acum nu am primit decît scrisori că se vînd... ». Vorbind tot de gravuri, într-o altă corespondență, își mărturisea dezamăgirea: « eu n-am făcut nici o procopseală cu ele; în țară nu se vînd și eu încă nu m-am plătit de Moulleron »<sup>3</sup> (aprilie și decembrie 1853). Și, scria mai departe « văpsitorului » Iscovescu, care se autoexilase în Turcia unde o ducea cu mult mai bine: « Eu nu mai fac pentru țeară și o să mă silesc să te imitez trăind în străinătate și pe urmă, după moartea noastră, ori mai avea trebuință de ouvrurile noastre și o să le cumpere delastrăini ». Dacă prin imposibil Theodor Aman ar fi trăit astăzi, desigur că s-ar fi referit nu numai la unele din lucrările lui pe care le-am regăsit la Londra în depozitele Muzeului Victoria & Albert<sup>4</sup> — dar și la piercûtele, irecuperabilele opere ale unui Brâncuși, ale lui Eustațiu Stoenescu, Pallady și alții — oferite nouă în dar, rămase însă din păcate definitiv în mîini străine. Sintem însă în anul 1853, cînd Theodor Aman se jelua mai departe: « eu acum mă aflu foarte prost căci aș vroi să lucrez și mijloc nu este. Atelierurile s-au scumplit grozav [...] așadar mă aflu foarte embetat și singura distracție este de a face schițe și tablouri care se vînd în Rue Lafayette și cu ceea ce cîștig pociu să iau cînd și cînd, model ». Deși trecut prin atîtea necazuri, deși cînd și cînd ajunsesse vînzător de ilustrate poate chiar pe trottoarele străzii unde locuia (la nr. 3) — el nu con-

tenea să se gîndească la țară și să se ocupe de bunul său amic Iscovescu; acesta, aspirînd să facă portretul sultanului Abdul Medjid, cerea lui Aman să i se expedieze de urgență un manechin și un cal de bronz! Cu bun simț și umor, corespondentul său, găsea de cuviință că ar fi mai nimerit să caute acolo un cal viu! Și, pînă una alta îi trimetea « un crochiu al lui Géricault, care, poate să-ți slujească destul ».

În 1859 are loc prima încercare de a determina oficialitățile să înființeze o școală națională de pictură în Țara Românească. În acest scop, Aman, acest mare spirit întemeietor, se apucă de unul singur să întocmească și să înainteze un proiect alcătuit din șase capitole, 41 articole, puncte și paragrafe. Dar guvernul respinge tentativa, replicînd placid și politicos că « nu este încă timpul ». Aman insistînd, Eforia Instrucțiunii Publice a României de Sus ia în considerare inițiativa lui Aman — la care s-a asociat și celălalt promotor al ideii fundării școlii de belle-arte bucureștene, Gheorghe Tattarescu — și îi însărcinează cu redactarea unui nou proiect care va fi caligrafiat în cea mai mare grabă. Dar trec anii, 1861, 1862 și școala de pe hîrtie încă nu poate lua ființă. Abia în 1863, atunci cînd Cuza-Vodă încredințează portofoliul Instrucției Publice lui Dimitrie Bolintineanu, abia atunci poetul începe lupta, încercînd să convingă pe vistiernicii timpului să includă proiectul în bugetul anului 1864. Dar și de astă dată sorții sînt potrivnici: « nefiind fonduri nici în noul buget, se mai amîna... ». Ca să stîrnească atenția politicianilor, împins de Aman și Tattarescu, idealistul secretar de stat organizează o mare expoziție ce s-a desfășurat în ianuarie-februarie 1864 în trei săli ale Academiei Sfîntul Sava, « săli decorate într-un sentiment de severă și gravă armonie » — și unde « tablele bellice ale ingeniului pictor român D-nul Theodor Aman au fost foarte apreciate » — și în special « Bătălia de la Plonin » (sau mai degrabă de la Cosmin)<sup>5</sup> — fiindu-i achiziționată din ordîinul aceluiași poet ministru cu suma de 450 galbeni. Mai mult încă, Bolintineanu entuziasmat

închină lui Aman, ca un comentariu în versuri o Odă grandilocventă: « Onoare penei tale ce face a re-nvia / Ce forme, ce colore, ce străluciri pe față / Ai crede că se mișcă, în noaptea-n dimineață / Armatele străbune, cu armele lucind. / Le vezi și caii în spume, în flăcări nichezînd / Sub sabia română, genuchii pleacă-n sînge... ».

Vilva stîrnită de această primă expoziție de stat, ca și stăruințele statornice ale lui Aman, duc în cele din urmă la înființarea Școlii naționale de Arte Frumoase din București. În mesajul tronului, Alexandru Ioan Cuza prevestea evenimentul, avînd în vedere faptul că tineretul este dornic « să se poată îndestula cu plînea intelectuală » — iar bugetul Ministerului de resort prevedea înfine « o Facultate de arte frumoase ». În sunetele fanfarei militare, la 29 iunie 1864 au loc în prezența primului ministru Kogălniceanu serbările de închiderea anului școlar, ocazie în care Dimitrie Bolintineanu are mulțumirea să poată anunța că pe lîngă « Facultatea de Drept, Științe, Litere — s-a adaos și o Școală de arte frumoase, pictură, arhitectură, sculptură și gravură pe lemn și aramă. Facă cerul ca și succesorii noștri în ministeriu, să fie aprinși de aceeași dragoste pentru instrucțiune [...] ». Au fost ultimele vorbe de dragoste ale celui care părăsea pentru totdeauna viața politică, nu înainte de a fi desemnat și pe primul director al instituției: Theodor Aman, care la 14 decembrie 1864 deschidea solemn porțile primei Școli naționale de arte frumoase. Bucuria însă n-a fost de lungă durată de vreme ce, odată cu schimbarea domnului și a guvernului — sintem în 1866 — la 1 august, Aman primește de la C. A. Rosetti, succesorul lui Bolintineanu, următoarea depășă: « Nr. 7379. În vederea economiilor ce trebuie făcute pentru ușurarea Bugetului Statului, suprimîndu-se de la 1 august Școala de belle-arte cu tot personalul, am onoarea a vă face cunoscut și vă rog a pune aceasta în vederea domnilor funcționari ». Theodor Aman, însă, și tovarășii lui de catedră<sup>6</sup> — minus sculptorul Karl Storck — refuză să aducă la îndeplinire netrebnica rezoluție. Ei vor ține







farse anticulturale care durase totuși vreme de opt luni de zile. La 1 aprilie 1865 Aman primește o a doua telegramă prin care, de astă dată, era în cunoștință că s-a reintrat în normal și că «cu onoare vă invită, d-le, a vă relua funcțiunea ce ați avut [...]». Funcțiune deținută din 1864 până în 1891.

Ar fi trebuit să arătăm mai multă recunoștință acestui uitat apostol care a știut să trezească în sufletele elevilor săi conștiința profesiunii de pictor. Deși a fondat la București Școala națională de arte frumoase — aceasta nu-i poartă numele; după cum în orașul copilăriei și tinereții sale fosta «Fundație Aman» din Craiova adăpostește doar o neutră «Bibliotecă Județeană» pe o stradă care se numește altfel decât Theodor Aman. S-au împlinit totuși 150 de ani de la nașterea lui, și adăstăm o retrospectivă care să-l repună în cadrul lui, de mare desenator, gravor și pictor.

<sup>1</sup> În catalogul expoziției Artiștilor în viață, Paris, 1853, p. 39: «12 — Aman Théodor. Portrait de l'auteur», p. 57: «134 — Bonheur (M-lle Rose). Marché aux chevaux de Paris».

<sup>2</sup> Inedite pînă în 1955, scrisorile Aman-Iscovescu și Grădișteanu-Iscovescu au fost descoperite și transcrise de profesorul Gheorghe Potra și publicate de noi, parțial, în nr. 1—2, 1955 din SCIA: Știri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman și alți pictori români. În mai 1955, înainte ca articolul nostru să apară, dintr-un sentiment de colegialitate, am comunicat manuscrisul și copia scrisorilor tov. Radu Bogdan, care tocmai avea sub tipar, la ESPLA, monografia Theodor Aman. Autorul a folosit această corespondență pînă atunci necunoscută, intercalând în volumul său mai multe fragmente (pp. 22, 23 și 26 — respectiv cu notele nr. 15, 17, 18, 20, 23, 30). Sursa și proveniența scrisorilor utilizate au fost menționate de Radu Bogdan în nota 10 (paginile 123—124, ultimul din capitolul «Trimiteri și adnotări»). Bunul de tipar: 1 mai 1955, cartea apărând în același an, iar SCIA, ulterior.

<sup>3</sup> Litograful Adolph Mouilleron (1820—1881) unde Theodor Aman își executa în acea epocă lucrările.

<sup>4</sup> În Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs*, atît în ediția întâi (Paris, 1911) cît și în ediția din 1966, textul consacrat lui Theodor Aman aduce o informație prețioasă, dar derutantă și ambiguă: Se afirmă că unele «picturi» ale lui Aman s-ar găsi într-un Muzeu din Londra situat în South Kensington. Transcriem: «Peintures-Musées de: (South Kensington)» (p. 130); și apoi, «Musée de Londres (South Kensington)» (p. 136). Acest «Muzeu al Londrei» nu există în fapt nici pe Kensington Road, nici pe Kensington Square, nici în Kensington High Street; dar urcînd pe Brompton Road, la intersecția cu Cromwell Road, colț cu Exhibition Road am găsit vestitul Muzeu «Victoria & Albert». Investigînd, și datorită tradiționalei amabilități britanice, am putut descoperi într-o cutie dreptunghiulară de piele roșie, purtînd indicele B.B. I.A. și avînd eticheta *French Etchings* (Gravuri franceze) 11 gravuri de Theodor Aman (majoritatea exemplare «avant la lettre») pe hîrtie japoneză și anume: *Buffles de Roumanie* (E. 1949—1901); *L'Odalisque aux perles* (E. 1959—1901); *L'orgie* (E. 1987—1901); *L'orgie* (dublet stadiu diferit) (27759-A/9); *Sorcière, bohémienne de Roumanie* (27759-A/39); *Sorcière, bohémienne de Roumanie* (E. 2017—1901); *Le secret* (27759-B/27); *La ceinture — danse de Roumanie* (27759-A/22); *La ceinture — danse de Roumanie* (E. 2060—1901); *Une femme de Bucarest* (24459—E/39); *Mendiants de Roumanie* (24459-A/39). Pe verso-ul multor gravuri se află ștampilele: «French Etchings-Club» sau «L'illustration nouvelle» sau «Science & Art Department National Art Library». Cele 11 gravuri au fost donate în 1871 și 1889 de către onorabilul John Meeson Parson care în secolul trecut domicilia la Londra, 45, Russel Square. Mai mult nu s-a putut afla.

<sup>5</sup> Sînt două păreri opuse: se afirmă pe de o parte că dintr-o greșeală de transcriere s-a perpetuat peste o sută de ani numele inexistent «Plonin», fiind de fapt vorba de Cosmin (cf. Eugen Pohoțuț, *Bucucașul titlu al unui tablou de Aman*, în *Contemporanul*, 1971, iulie 16). Pe de altă parte Radu Bogdan susține că a restabilit titlul autentic, adică Plonin «după manuscrisele pictorului, în care este menționată opera» (Radu Bogdan, *Theodor Aman*, București 1955, p. 128).

<sup>6</sup> Gh. Tattarescu (pictură), C. I. Stăncescu (*Estetică și istoria artei*), Gaetan Burell (*Arhitectură, perspectivă*), Alexandru Marcovici (*Anatomie*).





# un poet al mondenității

adrian silvan ionescu

Istoria, ocupându-se cu precădere de evenimential, a ignorat în chip inexplicabil moda, care i-ar fi putut anihila ariditatea datelor prin succulența cromaticii vieții zilnice — ca să nu mai vorbim de ajutorul ce i l-ar fi putut aduce în identificări și plasări în epocă de momente și personaje ambigue sau uitate. Dintre toate formele culturii materiale, costumul este cel mai puțin studiat ca atare, tocmai el care-și reprezintă foarte bine epoca din punct de vedere economic, social-politic, cultural și uman. Moda corespunde stilistic marilor curente artistice care patronază momentul istoric respectiv. Și tot ea, dacă s-ar face un dicționar al marilor ei epoci creatoare, ar fi un auxilium indispensabil pentru atri-

aparatură, prescrise de eticheta curții. Acest fapt nu putea da decât o vagă imagine a ceea ce se purta per total chiar și pentru clasele dominante, celelalte fiind excluse. Figurile de oameni simpli — negustori, soldați, țărani — sînt mai rare, ascunse printre scene ample, unde severul beneficiar să nu le poată confrunta direct cu rigida erminie — și aceasta în monummente deosebite, cum sînt doar cele ale Bucovinei. Cîteodată, cînd beneficiarul era mai puțin exigent, iar meșterul mai popular, acesta își dădea măsura talentului mimetic și al imaginației, îmbrăcînd cu dezinvoltură sfinți și personaje biblice în straiele care-i erau cele mai cunoscute — ca în pictura bisericilor maramureșene și în icoanele pe sticlă.

Töpler, August Schoefft, Miklos Barabás, Niccolò Livaditti, Anton Chladek, pictorii pașoptiști — care nu de puține ori sacrificau în mod deliberat picturalitatea lucrării în favoarea amănuntelor de costum, care erau atît de dragi comanditarilor — este echilibrată în a doua jumătate aproape de un singur om: Theodor Aman.

(În aceeași perioadă subzistau încă patru maeștri, dar foarte diferiți și care însă nu l-au putut egala — Gheorghe Tattarescu, care se dedicase alegoriilor și picturii bisericești, Constantin Lecca și Mișu Popp, ce lucrau portrete, dar înghețate, moarte, fără vervă, și Carol Popp de Szathmáry, devenit pictorul oficial al curții domnești, și care începuse să se ocupe aproape exclusiv de fotografie).

Aman se avîntă, cu măiestrie și talent, în toate genurile picturii și chiar în tehnici diferite ale artelor plastice (gravură, sculptură). Viața sa acoperă aproape trei sferturi din secolul al XIX-lea — perioada cea mai interesantă din punct de vedere al schimbărilor, atît istorice și politice, cît și al celor mai puțin importante — deși foarte aparente — din vestimentație, iar maestrul, omniprezent, este captivat de toate cele

să se rupă de influența Fanarului. Chiar azi se mai păstrează o bună parte din această colecție la Muzeul Aman din București. Artistul era riguros, mai ales la începutul carierei, cu amănuntele portului. Comanda socială a epocii revoluționare pe care o trăia era îndreptată spre scene istorice, de mari dimensiuni, care să exacerbeze trăirile patriotice și să fie un exemplu pentru contemporani în felul cum trebuie să-i urmeze pe înaintași. Tocmai pentru tablourile istorice a fost apreciat Aman cel mai mult, deși nu totdeauna acestea sînt realizate compozițional, sau îndeajuns de convingătoare. Perioada care-l atrage în special este cea a lui Mihai Viteazul, pentru care exista documentație suficientă și se vede că maestrul o parcursese cu atenție. Figura lui Mihai, mantia, calpaul, tunicile și armurile celor din jurul său, sînt tratate cu ireproșabilă minuție. Aceasta denotă că Aman se introdusese în epocă — nu numai la propriu, prin impostarea autoportretului între sfetnicii marelui domnitor — o pătrunsese, și o cunoștea foarte bine. Cînd însă e obligat să trateze și alte perioade istorice folosește aceeași documentație. Astfel, între tunica lui Vlad Țepeș și cea a lui Mihai Viteazul din compo-



bui de opere de artă și identificări de maeștri, deoarece există o irecuzabilă interdependență între modă și artă. Pentru majoritatea epocilor și modelor acestora, singura sursă de inspirație pentru o istorie a costumului o constituie artele plastice — pictura cu precădere (căci, față de celelalte tehnici care delimitau numai forma, ea dădea și culoarea). Fotografia apare tîrziu și se generalizează ca o artă la îndemînă abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, astfel că nu poate sluji ca documentație decît după democratizarea ei. La noi, o istorie a costumului este frustrată tocmai de factorul documentar, pentru că pînă în secolul al XIX-lea singura formă artistică acceptată era cea religioasă, iar în ea imaginile laice erau excepții. Una o reprezentau portretele de ctitori, gisanții și acoperămintele de mormînt — dar și acestea diseminate cu parcimonie — în care personajele importante apăreau în costume de

Secolul al XIX-lea aduce deschiderea spre arta laică și spre portretistică în special. Pasiunea pentru portret a fost inițial de sorginte romantică (schimbarea de miniaturi) ca apoi să devină o necesitate dictată de considerente ale statutului: paterfamiliae, portretizat purtînd cu demnitate atribuțiile vieții sociale (decorații, lente, uniformă — dacă era ofițer — sau vreun plan de moșie cu socotelile veniturilor, etc.) și personale (înconjurat de soția elegantă, acoperită de bijuterii, și de mulți copii). Dar și aici sînt discontinuități, căci dacă primele patru decenii din secolul al XIX-lea abundă în portrețiști și pictori documentariști — mulți foarte interesați — de la jumătatea secolului încep să aibă căutare alte genuri, în special pictura istorică, alegoria și peisajul, în vreme ce portretul și scena de gen scad în interes. Abundența de mici maeștri dedați portretului de la începutul secolului — Ion Balomir, Nicolae Polcovnicu, Eustatie Altini, Mihail

văzute și trăite, pe care le consemnează cu conștiinciozitate în picturile sale. În preocupările lui artistice, care îmbină nevoia de acuratețe a redării costumului cu veridicitatea momentului redat, distingem patru mari teme: scene orientale, compoziții istorice autohtone, scene cîmpenești și compoziții de gen, contemporane. În spiritul epocii, încă îmbibată de romantism, și călcînd pe urmele unor înaintași iluștri ai artei universale (precum Ingres sau Delacroix) imaginile de harem, de baie turcească sau cu odalisce virtuoză, sînt destul de multe în creația lui Aman. Și tot în spiritul epocii, în care atelierul artistului era un depozit de costume și obiecte heteroclite folosite ca sursă de inspirație pentru operele sale, și Aman avea o remarcabilă colecție de astfel de veșminte și accesorii care-i slujeau de model. Nu era greu în acea perioadă să mai găsești veșminte orientale în Țările Române, care abia începuseră

zițiile cu primirea solilor turci, nu există nici o diferență. Și toate hainele sfetnicilor sînt cele din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, deși, istoric, evenimentul se petrece la distanță de aproape un secol. Situația este similară și în compozițiile « Ștefan cel Mare și apodul Purice » sau « Bătălia de la Plonin » sau « Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș ». Se apropia, în felul cum proceda, de un alt romantic, Sir Walter Scott, care în romanele sale istorice cu subiecte din primii ani ai Evului Mediu, face un melanj de cutume și coduri cavalierești dezvoltate pe parcursul a cîtorva sute de ani care urmau perioade descrise. Nici figurile lui Vlad și Ștefan, bărbaoase, nu sînt veridice, semănînd invariabil cu Mihai, marele idol al lui Aman. În « Răpirea cadînelor de către soldații lui Mihai Viteazul, la Rusciuc », îmbină în chip fericit cele două puncte de rezistență ale documentației sale: epoca lui Mihai și Orientul. Este cîteodată pus în situația să facă



portrete ale unor personaje pe care nu le cunoscuse, ca cele ale fondatorilor spitalelor Colțea și Pantelimon, solicitate de generalul Carol Davila (Radu Bogdan, *Theodor Aman*, pp. 42—43) — ca cel al lui Grigore Ghica II, de care se achită onorabil, creînd însă o figură plată, dominată de costum și de materialitatea acestuia. Era de fapt lucrul cel mai important pentru a se vedea că e vorba de un domnitor — oricum este mai atenuat decît la Rigaud, care omora total figura pentru a exacerba hlamida și drapările savante din prim plan, la portretele regelui, cardinalilor și marilor seniori. Scenele sale cu țărani veseli, surprinși în special la cîrciumă sau la horă, sînt departe de pictura documentaristă practică de Henric Trenk sau Szathmáry la noi sau a celei dezvoltate cam în aceeași perioadă în America de George Catlin, Karl Bodmer, Alfred Jacob Miller, Paul Kane sau Seth Eastman. Ceea ce făceau aceștia impunea un staticism sau înghețarea modelului într-o poziție voit firească dar cît mai frontală, pentru a i se vedea cît mai bine costumul. Or, în explozia de bucurie și de mișcare a horelor și «glumelor de peste Olt» ale lui Aman — adevărate caligrame decorative (cam în genul chermezilor lui Rubens) — se

portrete în ulei, în genul celor practicate de pictorii pașoptiști, observate în detalii oboșitoare, la fel ca la predecesorii săi, îi caracterizează începuturile. Apoi portrete reci și plate — ignorînd picturalitatea și chiar plasticitatea lor, pentru a fi cît mai rigurose cu materialitatea cașmirului, a catifelei și taffetas-lei, sau vaporozitatea dantelei și voalului — ale unor personalități influente și importante (Doamna Elena Cuza, Ana Davila, Prințesa Brâncoveanu), care trebuiau să apară bine spre a nu fi supărate. Este epoca bogatei crinoline, cînd pictura sa este încă tributară academismului și temerii de a nu scăpa amănuntele vestimentare. Își permite mici și timide derogări de la această linie în portrete nepretențioase ale soției. Marea eliberare și cîștigul în picturalitate i-l aduc deceniile șapte și opt, ce coincid și cu o schimbare radicală a modei feminine — apariția rochiei cu tournure. Acum Aman devine impresionist, nu mai duce tablourile la finisarea maximă ca pînă atunci și este munificent cu scenele de gen — interioare liniștite, plătute, de «belle époque», cu scene intime (dar nu intimismul picant de tip neerlandez, deși el are o propensiune pentru maestrul Țărilor de Jos, prin

necesari. De fapt bărbații apar destul de rar în tablourile sale de gen. Aceștia sînt fie frații săi, plasați în interiorul familiar al casei, fie diverși invitați la petreceri în grădină. Îi plasează excentric, tot ca pe un accent de care avea nevoie într-o anumită zonă a tabloului; una din cauze ar putea fi și sobrietatea prea mare a îmbrăcămînții bărbătești, dominată de alb-negru și de forma prea puțin spectaculoasă a redingotei, jachetei și fracului. Chiar artistul evită veșmintele formale, autoportretizîndu-se de cele mai multe ori într-un sacou lejer de catifea. Ca un retardatar romantic ce era, este normal să-i prefere pe bărbați în strălucitoarele veșminte ale secolelor de glorie istorică; dar cum travestiul în portrete de tip «tablou vivant» din secolul al XVIII-lea nu mai era la modă, Aman își ia contemporanii așa cum sînt, preferînd să-i evite sau să-i folosească doar cînd îi sînt absolut necesari ca pete de culoare. Așa este cazul cu un roșior în ținută zilnică pe «Terasa de la Sinaia». Se amuză reconstituind o «Petrecere la Palatul Știrbey», din vremea atît de colorată a pătrunderii «hainelor nemțești» în Țara Românească, și de melanjul de costum oriental și occidental pe care-l arborau unii sau de

șind chiar din cadru sau fiind pe punctul de a-l părăsi, într-un spațiu pe care-l punctează cu o umbrelă sau o pălărie aruncată cu un aer de abandon, într-un colț. Este atras și de anecdotică pe care o poate aduce plasarea în prim plan a unui copil jucăuș în haine ca ale părinților lui, dar mici și de culori contrastante. Deși în această epocă de sfîrșit de carieră atenția pentru amănuntele vestimentare scade, spre cîștigul picturalității, Aman reușește o echilibrare a celor două, sugerînd detaliile complicate ale rochii cu tournure, pline de funde și volane, printr-o pensulație mai evidentă. Fără să fie documentarist sau reporter pentru vreo revistă ilustrată, Theodor Aman a fost un artist al timpului său, atent la tot ce-l înconjură; el nu putea rămîne amorf la evoluția și modificările modei — dacă nu din alt motiv măcar din acela al satisfacerii comanditarilor (deși micile scene de gen erau lucrări făcute pentru propria plăcere iar atenția ce o arată vestimentației este cu atît mai salutară cu cît finalitatea nu era veridicitatea ci iluzoriul ei) — pe care a imortalizat-o în pînzele sale, fapt ce constituie azi un prețios material pentru închegarea unei istorii a costumului românesc.



1. Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului, ulei, fragment  
2. Serată, ulei, fragment

3. Sîntă în grădină, ulei, fragment  
4. Domnul verde, ulei, fragment  
5. Femeie în albastru, ulei, fragment

6. Toalete de seară, moda 1870—1895, Expoziția Moda Bucureștilor de acum un veac

vede că maestrul cunoștea prea bine costumul pentru a se mai preta la o riguroasă redare a lui. Portul este notat rapid, amănuntele devin pete de culoare, spoturi ce fulgurează, accentuînd violența mișcărilor, vesele dezlănțuite. Prin felul cum tratează unele dintre aceste lucrări, renunțînd la conture pentru beatitudinea cromatică și celeritatea gesturilor jucătoarelor, se apropie de impresionism. Aceași apropiere este sesizabilă și în scenele de gen, contemporane lui, în care maestrul își dă măsura talentului. Fără să fie designer de modă ca un Jacques Louis David, sau ilustrator al vieții mondene ca un Constantin Guys, imediatetea imaginilor și nervul cu care sînt redade fac din Aman un adevărat reporter al eleganței și frivolității bucureștene. Succedarea modelor surprinsă cu acuratețe de portretele și compozițiile sale este una dintre cele mai bune surse de documentare pentru urmărirea evoluției și instaurării costumului occidental în România. Miniaturi și

simplu motiv că, la fel ca aceștia — ca un David Teniers de pildă — își pictează cu cea mai mare atenție colecția de tablouri de pe pereții atelierului cel mare; dar este mai ales maestrul necontestat al petrecerilor: serate, concerte în atelier, baluri mascate, sau dejunuri și chefuri în grădină. Rochii de zi și de seară alternează, toate notate rapid, ca o iluzie doar, de parcă maestrul ar fi fost conștient de evanescența acestei mode. Punînd în paralel imagini ale tablourilor sale cu piese originale din colecția de costume a Muzeului de Istorie al Municipiului București, se poate constata veridicitatea notațiilor lui Aman și forța sa de a surprinde efemeritatea scîlpirilor de paiete, catifele și mătăsurii lucioase, în fastuosul atelier unde dădea petrecerile. Pentru a nu pierde echilibrul compozițiilor ce devin adevărate mase de dantele și voaluri cu tendințe centrifuge, unde totul e spumos, eteric, Aman plasează cîte un bărbat în frac negru — un accent grav, absolut

deriva gustului din saloanele bucureștene, care trebuiau să opteze între Fanar și Paris. Aman însă preferă să picteze femei surprinse în cele mai variate momente ale zilei cu rochii de dimineață, de casă, de plimbare, de vizită, de țară, de prînz, de serată, de concert, de bal etc. Dacă evită pe bărbați tocmai pentru sobrietate, nu eludează însă calitățile cromatice pe care le poate specula dintr-o rochie neagră. Este fascinat de bogăția faldurilor, a cutelor concentrate la spate, în tournure. Pentru el această munificență de pliuri și volane este un motiv decorativ, un prilej de agitare a suprafeței și implicit a scenei ce se desfășoară într-un interior intim, plin de chietudine. Este un maestru desăvîrșit al texturilor, al transparențelor în special, care spre finele vieții devin niște pete flue, sugestive. În exterioare se simte lecția «plein air»-ismului barbizionist și al impresionistilor — în special Manet. La fel ca la ei, personajele evoluează firesc, uneori ie-





# portrete ale medeei

marius tătaru

Relația pe care «Portretele medeice» ale Getei Brătescu o propun a fi realizată între domeniul relativ delimitat al temei (gîndită ca suport al «eposului» narativ) și transfigurarea sa optic-plastică (practic, nelimitată în variantele ipostazierii ei) nu este atît de dramatic complicată cum poate apărea la o primă vedere, «înjumătățită» de prejudecăți literare, și nici chiar atît de încifrată cum sugerează cîteva pasaje inițiatice ale unora dintre textele catalogului-afiș. Enunțînd această idee, sîntem pe deplin de partea artistei care dispune, de altminteri, de o forță sugerativă extrem de eficace direcționată, capabilă de a dobîndi un maximum de efect al operei scrise și gîndite în imagine, al unei opere complexe, care iradiază cu generozitate o cantitate impresionantă de emoție artistică inteligent decantată și, în definitiv, epurată de orice gratuități de natură intenționat criptică. Fascinația pe care tema medeică o exercită asupra Getei Brătescu implică (evident, nu în egală măsură), pe de o parte, efectul de rezonanță pe care circulația culturală a mitului îl stîrnește în gîndirea succesivelor generații de artiști, iar pe de altă parte — și în primul rînd — capacitatea cu totul specială pe care acest mit o are de a permite exploatarea variatelor forme de manifestare pe care le reprezintă caracterul proteic al personajului său central. Nu este deloc întîmplător faptul că, datorită caracterului secvențial complex al tramei sale narative, istoria Medeei a interesat atît de constant mai ales formele artei dramatice, de la tragediile lui Euripide și Corneille la dramele lui Grillparzer și Anouilh, de la teatrul liric al lui Cherubini, la melodrama lui Jiri Benda. Și iată că tot o cercetare a aspectelor succesive pe care le capătă

evoluția comportamentului medeic o preocupă și pe Geta Brătescu. Nu este oare aceea primă formă a preocupărilor sale pentru această temă (ne referim la seria «Medeea în cele șase zile lucrătoare ale ei») un gen de abordare secvențială a ipostazelor care determină contradictoria evoluție existențială a Medeei? Ni s-ar putea reproșa că afirmînd ipoteza acestei abordări etajate a descifrării destinului personajului său sîntem doar la un pas de susținerea caracterului tematic-ilustrativ al lucrărilor Getei Brătescu. Ar fi însă un pas destul de mare, pe care nu avem de gînd să-l facem, nu pentru că ar indica o atitudine reprobabilă, ci pentru că ar falsifica latura cea mai interesantă a demersului artistei. Într-adevăr, descifrat cu mîgălă și distilat pînă la purificare, prin aducerea contradictoriilor sale date la un numitor comun, eminentamente tragicul «caz medeic» se transformă într-un topos a cărui forță regenerativă este apoi exploatată, sub cele mai variate forme, în toate aceste «Portrete ale Medeei». Nimic narativ, deci, în această inițiativă, ci doar mereu noi transcripții cu valoare plastic-imagistică a unuia dintre cele mai complexe caractere dramatice ale mitologiei europene. Sublimînd într-o concluzie unificatoare paradoxul caracterului medeic (acel «paradox al feminității», foarte corect relevat de Andrei Pleșu în textul catalogului), Geta Brătescu explorează semnificațiile acestui destin dramatic printr-o mereu imediată adevărată mijloacelor de exprimare. Desenul ei — în tuș, în cărbune sau în acea insolită formă a «desenului țesut» — urmărește cu extremă rigurozitate sugestia conturului dramatic, caracteriologia personajului său.

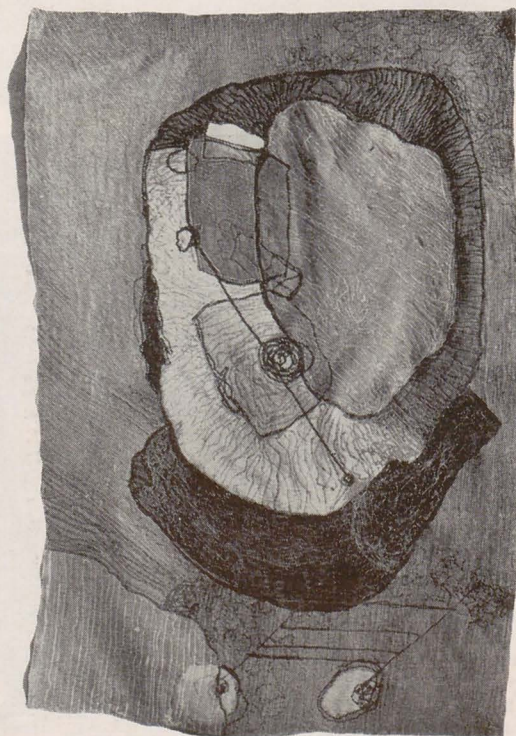
O perfectă echivalență se naște între încărcătura de idei a unui anumit moment al existenței eroului mitic și semnificația materializării sale iconice: neliniștitor, crud, sever, imprevizibil, tandru, solemn — enumerarea ar putea continua încă mult timp — descifrarea personajului medeic găsește în experiența Getei Brătescu o formă de revelare neiertătoare a labilității omenescului, asupra căreia merită a mai fi meditat.

mihai drișcu

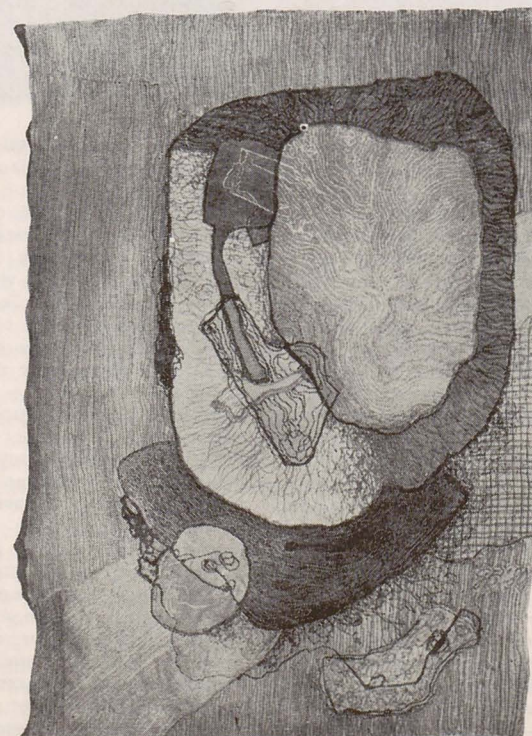
«Portrete ale Medeei» este titlul generic al expoziției Getei Brătescu de la galeria Simeza — ce reunește desene colorate în material textil și litografii în culori.

Se cere subliniat, de la bun început, modul remarcabil în care autoarea dovedește că, într-o perioadă în care autonomizarea limbajului plastic este din ce în ce mai evidentă, substratul, suportul literar își mai poate dovedi viabilitatea. Formația intelectuală, cultura clasică a autoarei ies în evidență din chiar modul de abordare: zona ilustrativului, corespondența peripețiilor (de la peripipto, a cădea pe o parte, a se răsturna) cunoscutului personaj al lui Euripide, traducerea în imagini a hybrisului, acea «trufie nesăbuită ce depășește măsura» sînt excluse. Nu intră în vederile autoarei nici ideea nietzscheeană despre construcția tragică la Euripide: «tot ce nu pregătea pateticul era de respins».

1/x



6/x



3/x





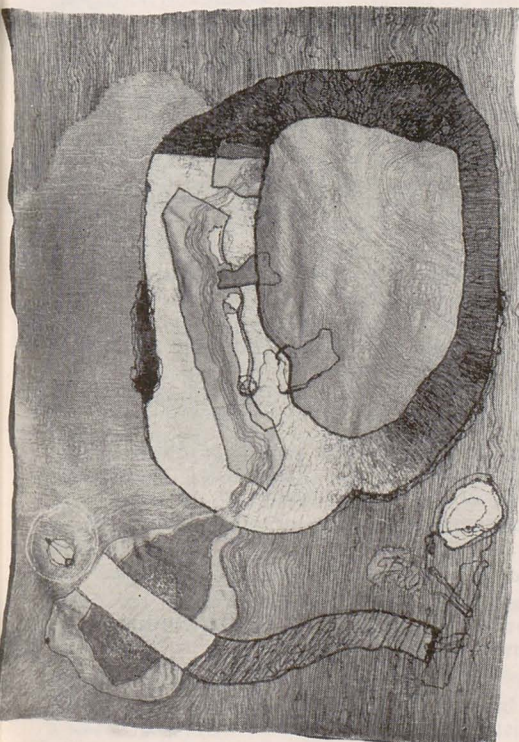
METABOLA, 1981

Desen colorat în material textil și alamă, 200/117 cm (fragment)

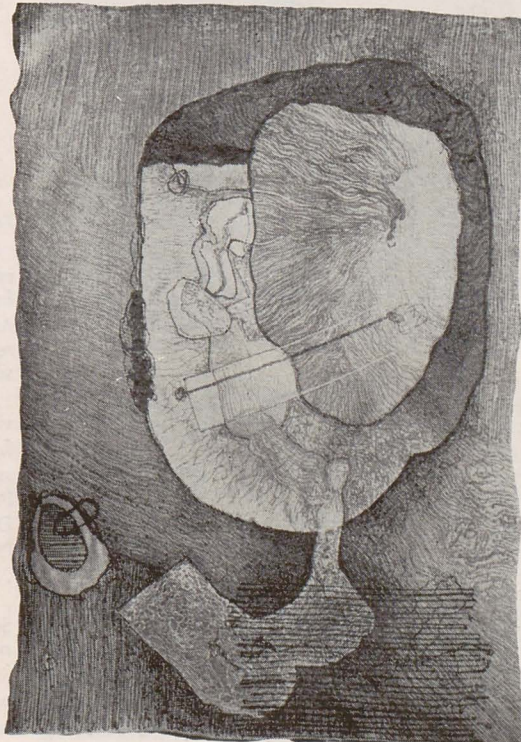
Vorbeam, într-o ocazie anterioară, despre *mecanismele concentrării* la Geta Brătescu. În acest *ciclu*, soluția este dată de introducerea unei scheme elementare, a unui *pattern generator*, soluție astfel enunțată de Dubuffet: «Intenția mea este ca desenul să nu confere figurii vreo formă definită, ci dimpotrivă, s-o împiedice să ia cutare sau cutare formă particulară și s-o mențină în situația de *idee generală*». Iar *ideea generală* este în fapt, pentru autoare, chiar structura tragediei ca tot organizat, perfect articulat. Caracterul normativ, *structura canonică* a imaginilor se impune cu evidență. Exagerând în sensul dictat de aceste *topografii ale spațiului tragic* putem spune că formele relativ concentrice repetă parcă părțile tragediei — înnodare, *metabasis*, *deznodământ* — și corespund canonului *stasimon-urilor*, acele 3 «cîntaturi pe loc» ce separă cele 4 episoade, iar lupta se duce în jurul hotarelor formei, în exteriorul și interiorul ei, după un ritm interior centrifug sau centripet, lent sau rapid. Tehnica utilizată, cusutul la mașină, servește foarte pragmatic, direct — dar conținând și un coeficient de improvizație ludică — înțelesul subteran al acțiunii tragice, de conducere a hazardului ce interferează cu conducerea rațională. Un cuvînt despre catalogul expoziției, în care — formulă mai puțin uzitată la noi — 5 autori întreprind, din diverse unghiuri de vedere, o analiză a ciclului *medeic* al Getei Brătescu. De mare consistență ideatică, acest catalog aduce printre comentarii artei plastice actuale doi debutanți cu totul remarcabili, cunoscutul poet Ștefan Aug. Doinaș și foarte tînăra profesoară Adina Kenereș.



8/x



7/x



4/x





# ieșirea din labirint

theodor redlow

**Theodor Redlow:** O cuprindere retrospectivă și, în același timp, selectivă a lucrărilor dumneavoastră înseamnă și rememorarea unui drum pe care l-aș caracteriza prin consecvență și continuitate: o metodă a progresului.

**Gheorghe Șaru:** Sint câteva probleme, în primul rând de compoziție, pe care le urmăresc de aproape douăzeci de ani: interferențele de forme și linii, suprapunerile de materii cu efecte de transparență, tema labirintului și așa mai departe. Am plecat de la natură, care se poate citi și acum în lucrările mele, dar pe parcurs, de la o etapă la alta, prin decantări succesive, am eliminat amănunțele și accesoriile, pentru a ajunge la o formă care sper să-mi aparțină. Nu mă aflu la punctul final și simt că pot merge mai departe, sintetizând în continuare forma, spre o exprimare proprie. Ca orice pictor, sigur că am avut și am încă «zeii» mei. Îl admir și acum — ceea ce se vede în lucrările mele — pe Piero della Francesca: pentru precizia și concizia liniei, pentru echilibrul compoziției și, mai ales, pentru claritatea raporturilor de culoare. În toate compozițiile mele urmăresc realizarea unui echilibru perfect.

Cu alte cuvinte, un drum al constructivității, un drum pe care — nu este un secret pentru nimeni — experiența decisivă a fost contactul cu arta amerindiană precolumbiană.

Când am călătorit în Mexic, în 1965, eram deja cucerit de folclorul românesc și am fost surprins să constat similitudini cu arta mexicană, în special în ce privește țesăturile. M-a impresionat misterul care există în arta mexicană. Totul a fost acolo nou pentru mine, pînă și culoarea cerului, a apei, a pămîntului, pînă și forma plantelor...

Cunoșteți însă, la acea dată, căutările europene în direcția abstracției lirice sau, mai bine spus, post geometrice.

Sigur că da. Încă de prin 1960 încercam să ajung la o formă mai decantată, care, pornind de la realitate, să fie transpusă potrivit sensibilității mele. De fapt, arta populară românească și experiența pe care am avut-o în Mexic n-au fost decît puncte de plecare. Am vrut să merg mult mai departe și, în primul rând, să realizez o formă precisă — prin transparențe și nu prin grosimea stratului de culoare...

... o transparență care, prin asociere și interpretare de planuri colorate, în limitele unor game bine conduse, creează și o palpitate spațială; de unde, poate, și nevoia de a ieși propriu-zis în tridimensional.

Din dorința de a face din expoziție un «spectacol» de artă, am conceput și o formă de labirint în volum, care ar putea fi dezvoltată la dimensiuni mult mai mari, angajînd, pînă la urmă, întreg spațiul expozițional. Labirintul ar îndruma pașii către centre de interes... Mi-am dorit într-adevăr expoziția ca un spectacol, într-o ambianță muzicală (creată de fiul meu Horia) și cu acel experiment al suprapunerii de variante cromatice pe un desen dat. Sint tot atîtea compoziții ce ar putea fi concepute în funcție de matricea desenului, dar și cu autonomia lor proprie — o metodă pentru a obține nenumărate variante de culoare, urmînd să fie aleasă cea optimă. Desenul, care trăiește și în sine, primește de fiecare dată noi valențe: se schimbă structura, compoziția, sentimentul și așa mai departe.

Ce ar putea însemna această recurență tematică a labirintului?

Probabil că este ceva interior: o parte a universului meu intim. Cred că problema labirintică ține de un anumit fel de imaginație... Când eram copil, îi surprindeam pe cei din jurul meu prin ceea ce puteam realiza verbal! Făceam și muzică pe atunci (studiam vioara) și această pasiune mi-a rămas.

Labirintul dumneavoastră îmi sugerează nu atît o căutare febrilă și o explorare obstinată, cu teama de a nu putea ajunge undeva (la o ieșire sau la o comoară ascunsă), cît mai degrabă o divagare sau o reverie difuză, ca într-un fel de plutire.

Nu e un labirint fără ieșire! În final, se ajunge la lumină, la melodie.

... cu atît mai mult cu cît, în toate lucrările, primează melodicitatea liniei cursive, linia care se plimbă cu o aparență seninătate.

Dacă există la mine un zburc, el se manifestă în interior...

În același timp, firele întreșute ale liniilor, oricît de precumpănitoare ar fi sinuozitățile, presupun lăuntric o tectonică. În incisivitatea lui, desenul are putere de decizie în mediul cromatic.

Am fost surprins cînd liniile mele au fost caracterizate ca niște contururi moi. Dimpotrivă, conturul este întotdeauna foarte clar și precis, fără dubiu, lăsîndu-se perfect urmărit de la un capăt la altul. După ce realizez în mic o compoziție, spontan și uneori cu dezinvoltură...

... ca un fel de transcriere cvasi-automată a unui ritm interior — dar nu cu vehemență, ci în acest mod foarte cordial și urban care vă caracterizează...

S-ar putea spune și așa, dar (m-ați întrerupt) cînd definitivez compoziția pe pînă, încerc să exclud tot ceea ce este întîmplător. Nu voi admite niciodată un joc de materie care să pară prețios în sine, nici o formă neterminată, nici o suprafață care să nu aibă un sens, un caracter al ei, în corelație cu toate celelalte.

Această definitivare implacabilă, puristă, nu riscă oare să dea o impresie de răceală?

Dacă există o căldură în lucrările mele, ea se naște din raporturile de culoare.

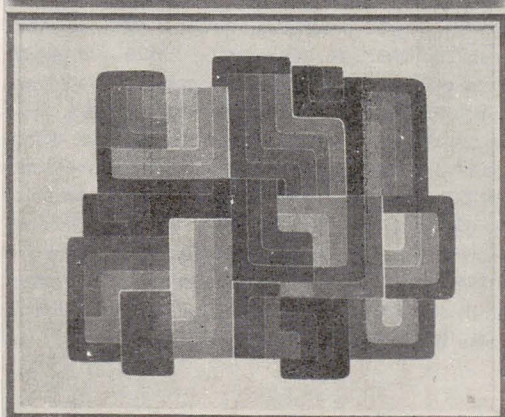
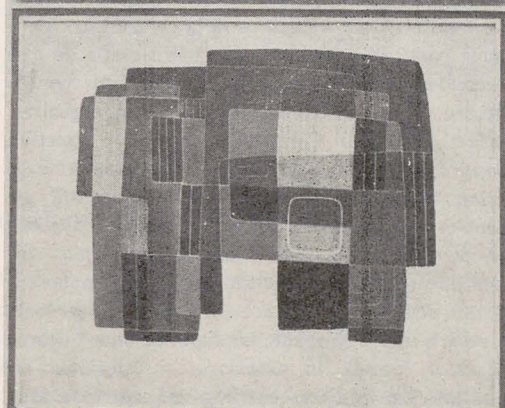
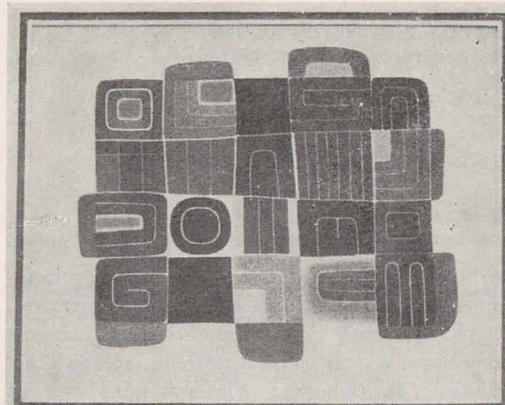
Ajungeți, în cele din urmă, la un muzicalism liniștitor, învîduitor...



N-am urmărit niciodată să șochez prin ceea ce fac. Mi s-ar părea un fel de snobism! Deși nu sint o fire caldă, nu mă exteriorizez în mod gălăgios. Vreau însă ca tablourile mele să comunice întotdeauna ceva, să fie adresate. Am dorit să fac mai mult decît o pictură confortabilă, care îți face plăcere, te încîntă cînd treci pe lîngă ea, dar nu-ți pune nici o problemă. Or, în momentul în care o lucrare pune probleme, ea nu mai este chiar atît de confortabilă!

Într-adevăr, echilibrul sau împăcarea la care ajungeți presupun o rigoare, chiar o austeritate lăuntrică, traduse într-o disciplină destul de aspră a formei. Caracterul decorativ este numai o aparență.

Arta decorativă, menită să înfrumusețeze un spațiu, este cu totul altceva decît pictura de șevalet, care, chiar dacă se apropie de decorativ (eu nu caut să



Compoziție (III, II, I), ulei

Tzompantli (Amintiri din Mexic), desen tuș

sparg suprafața suportului), are totuși universul ei. Este un crez înscris acolo.

Amabilitatea modului de comunicare vine în întîmpinarea partenerului și îl ajută să pătrundă în labirint, să meargă mai departe...

... găsind acolo, poate, cu totul altceva decît a văzut la început!

În fond labirintul îl poate ascunde pe Minotaur, dar se poate afla acolo și o perla — este, de altfel, un motiv frecvent în lucrările dumneavoastră mai recente.

Da, perla apare de multe ori, după cum apare și bolta...

... ca o arcuire cu sens de culminație și de cumpănă...

... care echilibrează formele, într-un act final. Și totuși, toate formele pe care le realizez au o nelinește, în felul în care se mișcă și se întretaie... sau se caută unele pe altele.

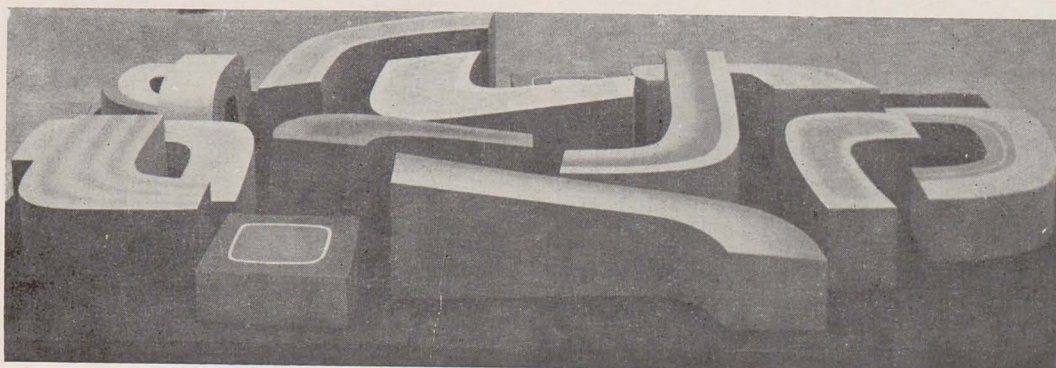
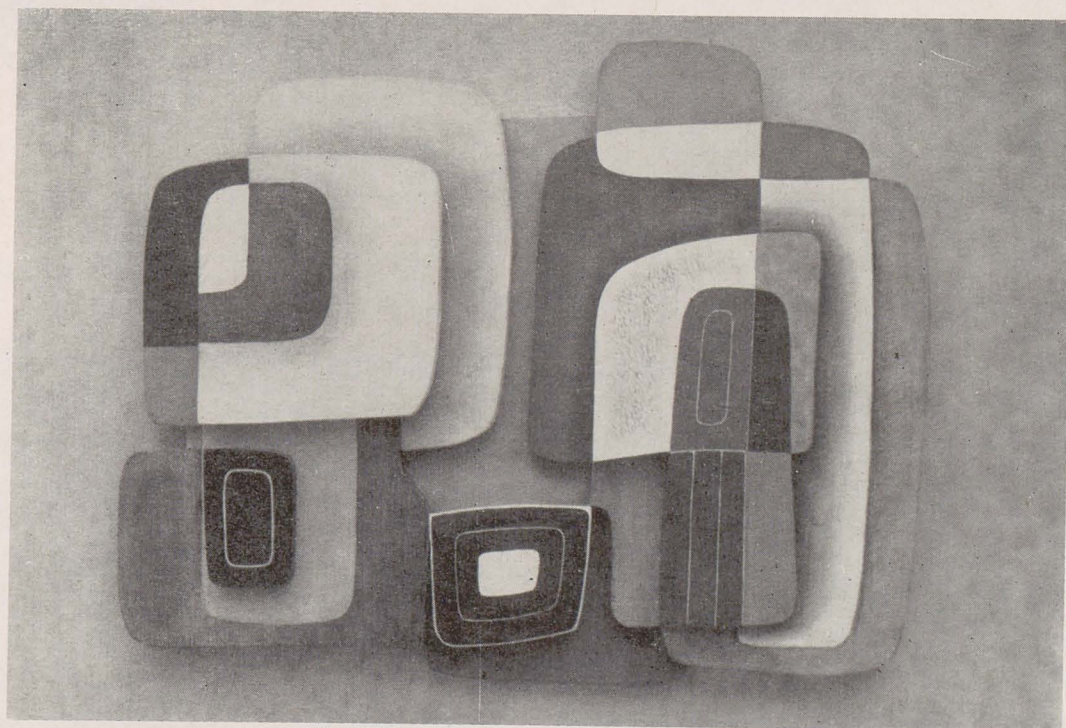
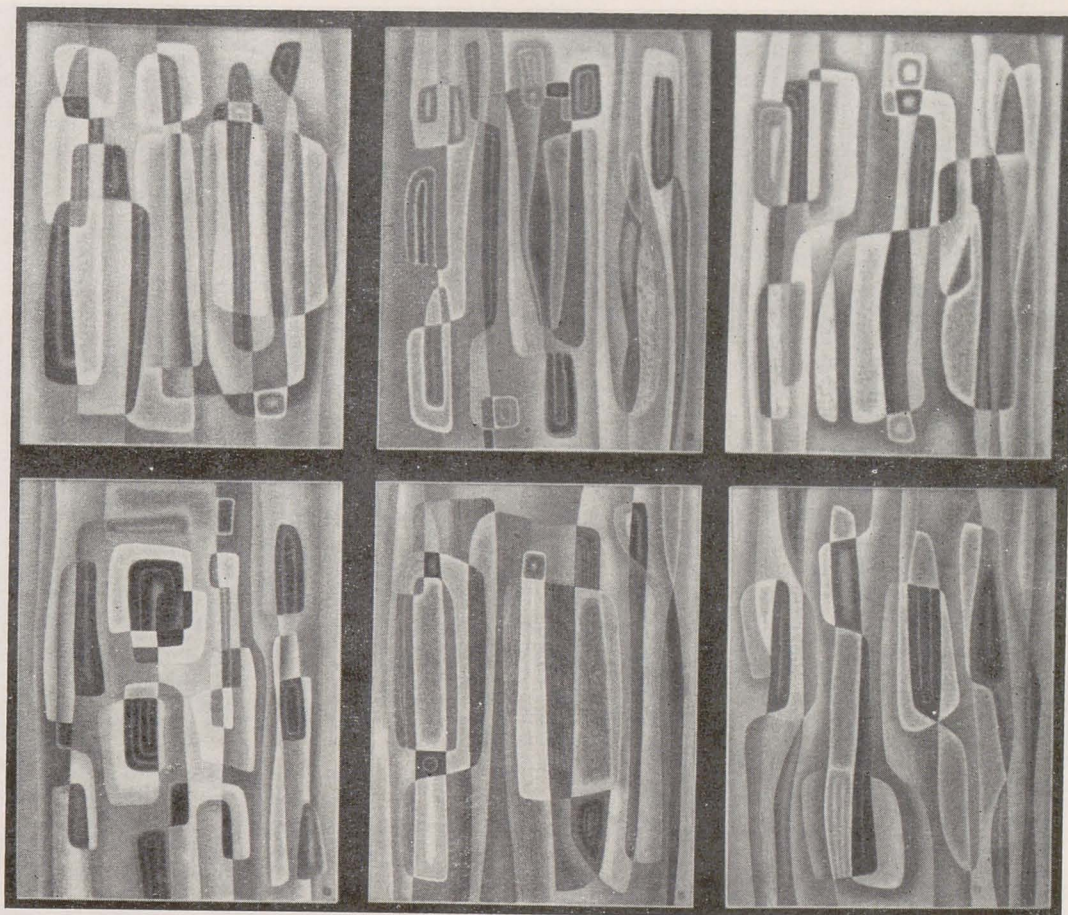
Am încercat să temperez, să echilibrez această nelinește, cu ajutorul boltei.



# sugestia fericirii

## vasile drăguț

Expoziția personală pe care pictorul Gheorghe Șaru a prezentat-o publicului bucureștean (sala Dalles, aprilie 1981) a fost, prin intenție, o manifestare demonstrativă, artistul vînd să prezinte o selecție convingătoare din marea număr de lucrări realizate în ultimii ani, lucrări prin intermediul cărora poate fi identificată și definită actuala etapă a activității sale de creație. Pentru a face cât mai clar programul demonstrației, expoziția a fost organizată ca un ansamblu unitar, coerent în toate articulațiile sale — de la lucrările de grafică la cele de pictură, atît în planul angajărilor ideatice, cît și în planul expresiei plastice. Caracterizate printr-o remarcabilă acuratețe, rezultat firesc al unei îndelungi și răbdătoare aplicări asupra mijloacelor de comunicare, pînă la desăvîrșita lor decantare, lucrările (cu care pictorul Gheorghe Șaru a dorit să marcheze trecerea într-un nou deceniu al existenței proprii) s-au constituit astfel într-un adevărat sistem metodic capabil să impună deopotrivă un limbaj și un mod de gîndire. Observăm și cu alt prilej că actuala etapă din creația lui Gheorghe Șaru este o stăruitoare luptă pentru ieșirea din labirintul lăuntric, dar și un ezitant balans între dorința de a fi liber și nevoia de a construi — chiar cu sacrificiul ferecării pe sine între ziduri. Dar Gheorghe Șaru nu-și povestește avaturile sufletești, nu face din experiența de viață un pretext pentru făurirea unor imagini descriptive. Faptul trăit este supus unui complicat proces de analiză și sinteză transfiguratoare, diagramele afective fiind echivalate prin epurate trasee liniare și prin fastuoase evantaie cromatice. Așadar, nu o relatare despre, ci o transpunere codificată, cu ajutorul semnelor create de artist, potrivit propriului program de comunicare. Neînțelegînd faptul că în pictura lui Gheorghe Șaru aparența imediată a imaginii nu constituie decît o treaptă de apropiere, un critic dăruit cu o neterminată tinerețe încearcă să-i aplice schemele unor recente lecturi privind treptele abstractizării. Nu știm unde se află «începătura» înțelegerii la tînărul critic, dar vrem să atragem atenția că o abstracțiune nu se poate consuma «pe un plan strict stilistic», că orice abstracțiune — prin chiar semantica acestui cuvînt — presupune o sublimare în mental a datelor concrete furnizate de cunoașterea realității exterioare. Imaginile artistice pot lăsa în atenție tensiunile procesului de abstractizare, dar pot accede la acea liniște specifică abstracțiunii ideale — de tip matematic — care poate implica tensiuni, dar le exprimă în cadrul unui sistem convențional de semne și relații. Tocmai acestui tip de imagine i se realizează pictura lui Gheorghe Șaru, a cărei seninătate aparentă nu este decît expresia acceptată a unui lung efort de autodecantare. Este adevărat că masca seninătății poate induce în eroare, justificînd aprecierea făcută de același comentator privind un decorativ de tip ludic. Dar — și din nefericire se uită prea des acest mare adevăr — abstracțiunile implicate în semnele și în formele decorative nu sînt mai puțin abstracțiuni, cu întregul lor cortegiu de experiențe, tensiuni și sublimări. Să privim, de exemplu, semnele abstracte care compun ansamblurile decorative ale artei populare românești sau să considerăm simbolica elaboratei ornamentici arabe. Decorul unui ulcior de apă nu are (în aparență) nimic tensionat, nici nu păstrează «reziduurile» figurativului, dar în fapt el implică neliniștea griji pentru puritatea conținutului, preocuparea pentru îndepărtarea răului. Conștient de capcanele unei arte de reproducere, Gheorghe Șaru a optat de multă vreme pentru o pictură de răbdurie distilare, tinzînd către substanță esențială și către echilibrul formelor. Confortabile la prima vedere, căci desenele și picturile sale retin doar linii cu curgere savant continuă și compoziții cromatice rafinat orchestrate, lucrările lui Gheorghe Șaru sînt în fond, tot atîtea prilejuri de meditație. Calma lor organizare invită la refacerea inversă a drumului parcurs de artist și abia străbătînd acest drum se poate înțelege imensa trudă de a reaseza lumea trăită în forme ce lasă deschisă sugestia fericirii. Din acest punct de vedere, efortul lui Șaru mi se pare exemplar.



1. Ciclul tradiții (I—VI), ulei
2. Binom, ulei
3. Labirint, lemn pictat







# amurgul zeilor...

andrei pleșu

«Cartea de pictură» a lui Dionisie din Furna cuprinde, în primele sale pagini, un îndemn care, citit cu atenție, dezvăluie o dimensiune — neglijată îndeobște — a artei bizantine: «Cine voiește să deprindă meșteșugul zugrăvirii, mai întâi să-l învețe și să-l încerce o vreme de unul singur, desenând chiar fără cunoașterea canoanelor, până ce va ajunge priceput». Prea des, echivalăm bizantinismul cu o tiranică stereotipie. Prea des, vedem în pictura bizantină stricta cumințenie a erminiilor. Or, textul călugărului athonit arată că «priceperea» era de dobândit *înaintea* respectării canoanelor, fiind, așadar, o calitate distinctă de aplicarea lor literală. Pentru a îmbrățișa rigurile legii, ți se cerea, mai întâi, să-ți dobândești maxima libertate. Erminia nu era «modelul» absolut, cauza primă a creației, ci doar soluția ei ultimă, o rețetă acceptată la capătul unei singuratiche aventuri personale («de unul singur desenând...»). Virtuozitatea, meșteșugul trebuiau, deci, obținute *înaintea* cunoașterii canoanelor, iar canoanele, odată cunoscute, își aserveau, apoi, în chip firesc, virtuozitatea. Față de această împrejurare, arta contemporană plutește într-o riscantă derivă. Meșteșugul nu mai precede astăzi canoanele, nu se mai acumulează în vederea ilustrării lor. Tot ce se poate spune e că meșteșugul *supraviețuiește* canoanelor: ele nu mai sînt orizontul lui ideal, ci un trecut abia rememorabil. Talentul a devenit, de aceea, o splendidă înzestrare fără obiect. Priceperea e un «în sine» care nu angajează la nimic în afara propriului ei exercițiu. Cum s-a ajuns la această situație e greu de lămurit în câteva rînduri. Dar drama pe care situația aceasta o implică e de netăgăduit. Și nu e artist adevărat acela care nu-și asumă această dramă în toate consecințele ei. Cei mai mulți găsesc, totuși, procedeul de a o eluda: fie printr-o inutilă încăpăținare conser-

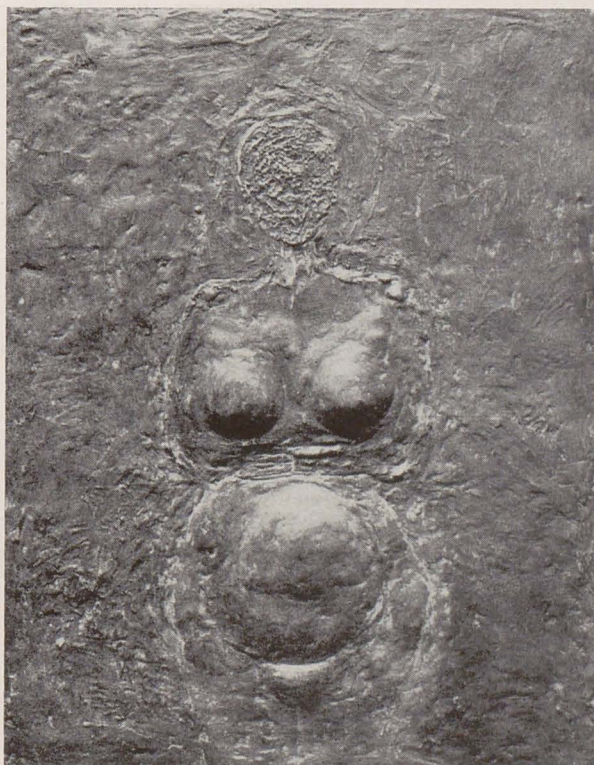
vatoare, care se comportă ca și cum singura cale de urmat duce îndărăt, fie printr-o năîngă inventivitate care, ignorînd criza, se alimentează din surescîtările discutabile ale ultimei mode. Puțini sînt pictorii care trăiesc astăzi, cu sinceritate, destinul adevărat al picturii: speranțele și tulburarea ei, crispările ei, patetica ei descumpănire. Vladimir Zamfirescu e din această categorie; expoziția sa de la Muzeul Colecțiilor e o liturghie închinată amurgului tuturor zeilor și mai cu seamă sfîșietor de frumosului amurg al zeilor picturii...

Una din temele expoziției e — nu întîmplător — tocmai *virtuozitatea*, virtuozitatea aceea rămasă singură atunci cînd miturile agonizează. În numele talentului său supraabundent, Vladimir Zamfirescu poate încerca totul și poate reuși totul cu strălucire. Poate face pictură și relief, artă abstractă și expresionism, icoană bizantină, portret manierist, compoziție rinascimentală. E un artist total căruia, pentru a se împlini, nu îi lipsește, poate, decît un patronaj adecvat. În lipsa acestui patronaj, el seamănă cu un cruciat perfect, născut însă după încheierea tuturor cruciadelor și înainte de reinventarea lor. Cînd spunem «patronaj», nu ne gîndim atît la «comandă socială», ci la un limpede patronaj lăuntric, la reperul interior fără de care nici o vocație nu-și poate afla sensul. Mai tuturor artiștilor de astăzi, acest reper le e străin. Iar Vladimir Zamfirescu — spre deosebire de majoritatea confrăților săi — știe asta și trăiește în pericolul zilnic al lucidității sale. Talentul e, la el, o formă de disperare, un fastuos ritual care, fatalmente, nu-și mai poate recunoaște zeii. Virtuozitatea pictorului încearcă, de aceea, să-și plămădească, din propria substanță, pantheonul, sau, măcar, să-l reconstituie comemorativ. Expoziția are, inevitabil aspect sepulcral: pare un sarcofag deschis sau, în orice caz, un fragment de săpătură arheologică. E un loc al memoriei. Plimbarea privirii prin acest loc se izbește de o răcoare spectrală care impune respect, dar și o vagă, greu articulabilă, teroare. Nimic nu e aici deplinătate. Totul e *urmă* a deplinătății. Fiecare imagine are atributul vechimii, al unei geologice vechimi, în care viața se manifestă doar ca o presupunere. Descoperit în acest ambient pre-istoric, trupul omului e putrid, amorf, ca o epavă de carne, iar trupul zeului e fosilizat: un soi de misterios «Archaeopteryx», strivit între roci fără vîrstă.

Consemnînd, în chip somptuos, *fosilizarea sacrului*, expoziția lui Vladimir Zamfirescu are un tragic sunet nietzschean. O natură sensibilă la zvonurile Apocalipsei ar putea vedea cu ușurință în ea un simptom tipic al acelui epidos în curgerea timpului, căruia Hesiod îi spunea «epoca fierului», Edda scandinavă — «era lupului», iar metafizica hindusă — «kali-yuga». E episodul crepuscular al marilor cicluri istorice, caracterizat prin destrămarea valorilor tradiționale, prin prăbușirea sacerdotiului și a regalității, în favoarea unor caste mai democratice și mai vitale. Un semn inconfundabil al acestui episod — prezent, ca atare, și în arta lui Vladimir Zamfirescu — este o anumită *inflație a corporalului*, o obsesie a materiei, resimțită dramatic în contradicția ei structurală. Ispititoare și precară, prețioasă și derizorie, corporalitatea e dilema absolută a spiritului, criza lui perpetuă. Nevoia de relief și de modelaj cu care stilul lui Vladimir Zamfirescu ne confruntă neîncetat, armonizarea lutului cu aurul (la care se referă — într-un pertinent text de catalog — Andrei Brezianu), alternanța de fiecare clipă a materiei cauterizată ascetic, cu materia senzual reabilitată, constituie laolaltă notele distincte ale unui spectacol optic fără echivalent în plastica noastră contemporană. Raportată la ceea ce știam pînă acum despre Vladimir Zamfirescu, această din urmă expoziție a sa atestă o curajoasă *radicalizare* stilistică, pe care, după patruzeci de ani, nu o mai riscă, de obicei, decît spiritele alese și cu adevărat vii.

În definitiv, tragicul acestei expoziții e, tocmai prin radicalitatea lui, o tonică probă de forță. Și întregul inventar de imagini pe care ni-l oferă Vladimir Zamfirescu — o stranie procesiune de zei carbonizați — devine materia primă a unei universale resurecții. Lutul se organizează, treptat, către «ieșire din lut». Descărnarea e premiza necesară a germinației, sepulcralul e seminal. De aceea, un trup îngropat se poate intitula «Cheie de boltă». E o aluzie la străvechea mitologie a zidirii întemeiată pe jertfă rituală. Pentru a fi durabilă, orice construcție trebuie să închidă, în măruntaiele ei, trupul unui erou sacrificat. Vladimir Zamfirescu este, cu certitudine, dintre aceia care traversează bărbătește «celălalt tărîm» al picturii, sperînd să participe — prin această «coborîre în infern» — la eventuala ei reîntemeiere.

Trup absolut  
leșire din lut



Portret bizantin I



# cultura populară la dunărea de jos

paul petrescu

Vreme îndelungată a stăruit părerea întemeiată pe necunoaștere, că în ținuturile întinse străjuind malurile Dunării, de-a stînga și de-a dreapta marelui fluviu, începînd cam din dreptul Olteniței și Turtucaiei pînă la vărsarea în mare, cultura populară nu ar prezenta interes sau, și mai rău, că nici nu s-ar putea vorbi de așa ceva. Se învoca mereu bine știuta teză a intensei circulații a noroadelor de-a lungul secolelor prin acest adevărat « coridor » făcînd legătura între stepele nord-pontice și peninsula Balcanică, circulație ce ar fi împiedicat sau ar fi șters urmele culturii populare tradiționale. Existau, este drept, unele mărturii impresionante despre starea de lucruri generată de amintita circulație, mărturii datînd chiar din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca aceea notată prin 1840, în Dobrogea, din spusa țăranilor români: « Din vechime țara noastră stă în hotar și deseori războaiele se fac pe aci, din zece, mult doispzezece ani. Abia ne mai îndreptăm, creștem vite și cultivăm grădinile și iarăși se face război. Și atunci cine poate, fuge în Valahia; iar pe care-i prind turcii, îi duc cu dinșii în țara lor; turmele ni le mîncă, caselor le dau foc și grădinile ni le pustiesc. După ce trece războiul, care mai rămînem vii, iarăși ne întoarcem pe la vetrele noastre și ne facem pe ruine bordeie și iar ne apucăm de gospodărie. Gîndește acum, cînd ne mai putem îndrepta? » Și, cu toate acestea, cercetători, ca Ion Ionescu de la Brad, Teodor Burada, și mulți călători străini au notat, încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, aspecte de mare interes ale culturii populare românești, nu numai din Dobrogea, dar și din Bărăganul lalomiței și al Brăilei, deasemeni din Bugeac, demonstrînd nu numai ființarea istorică neîntreruptă a poporului român în aceste ținuturi, ci și excepționala vitalitate a culturii sale populare. Din fericire, ceea ce pînă acum două decenii încă alcătua marea

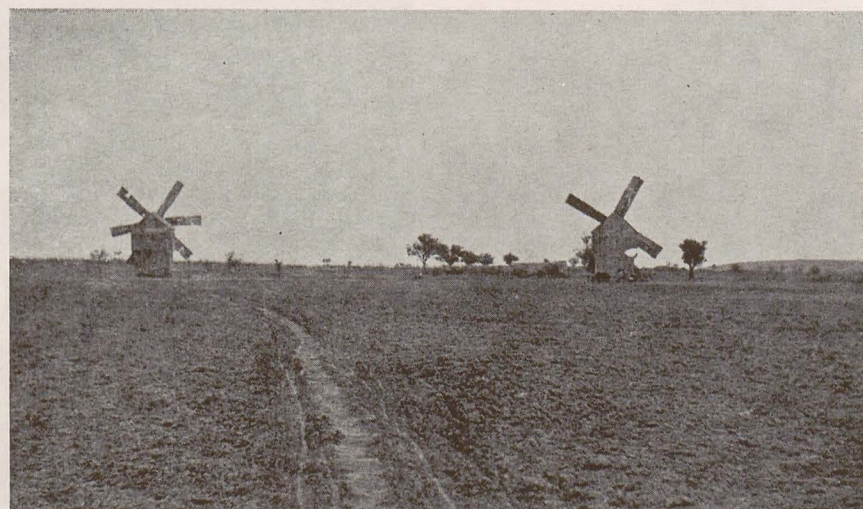
« pată albă » a etnografiei românești, constituie azi o etapă depășită a istoriei acestei științe în țara noastră. Înstăpînirea științifică a acestor ținuturi este cu atît mai remarcabilă cu cît ea a fost realizată de forțe tinere, locale, înaintînd paralel pe dublul front al constituirii colecțiilor muzeale de caracter etnografic și pe cel al publicațiilor de specialitate, fie sub forma unor anuare și periodice, fie sub cea a unor volume de sine stătătoare. Coborînd de-a lungul Dunării se cuvine să amintim colecțiile etnografice ale Muzeului de istorie agrară al României de la Slobozia, colecția etnografică și de artă populară a Muzeului de artă din Constanța, colecțiile etnografice și de artă populară ale Muzeului Brăilei, cele ale Muzeului județean de istorie și etnografie din Galați, colecția etnografică și de artă populară a Muzeului Deltei Dunării din Tulcea. Mii de obiecte de mare valoare documentară, științifică și artistică au fost strînse într-o perioadă extrem de scurtă, cam un deceniu și jumătate, concomitent cu o sistematică cercetare istorico-etnografică, prilejuind, în același timp, desfășurarea celui de la doilea front, cel al publicațiilor: « lalomița, studii și comunicări », « Catalogul colecțiilor de etnografie și artă populară ale Muzeului Brăilei », « Studii de etnografie și folclor din zona Brăilei » (sub auspiciile Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Brăila), « Arta populară din județul Galați » (sub auspiciile Centrului județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă), « Portul popular românesc din județul Tulcea », « Peuce », editat de Muzeul Deltei Dunării din Tulcea, ș.a. Cercetările întreprinse în cursul ultimelor două decenii au pus în lumină existența, în marea arie a Dunării de Jos românești, a unei culturi populare ce se înscrie, prin caracterile sale fundamentale, în ansamblul culturii popu-

lare românești, dezvoltînd însă și unele netăgăduite aspecte locale determinate de factorii de mediu, istorici, demografici și economici, atît de caracteristici ai spațiului de dramatică tensiune dintre Curbura Carpaților și țărmul Mării Negre. Prin așezarea sa geopolitică spațiul a fost din vechime unul de contact, de tranziție și de ciocnire, destul fiind să amintim (dincolo de episoadele tragice ale legendei lînei de aur la gurile Istrului petrecute) că aici în preajma Brăilei se termina unul din limes-urile romane și că un altul, ceva mai nordic, apăra orașele de la gurile Dunării și stepa Bugeacului, ambele marcînd confiniile extrem-nordice ale imperiului roman, expuse valurilor migrațiilor ce vor continua încă aproape un mileniu pînă sub zidurile cetăților și orașelor bizantine și multă vreme după aceea, locul noroadelor călare luîndu-l în secolele al XVII-lea, XVIII-lea și al XIX-lea armile « modernizate » ale celor trei mari imperii ce-și disputau rivnitul drept de protectorat asupra Principatelor Danubiene, placa turantă a aventurilor militare otomane și țariste aici aflîndu-se, exact în acest spațiu. Săpăturile arheologice, tot mai numeroase, au demonstrat existența necurmată în acest spațiu a așezărilor daco-getice, romane, bizantine, și în fine, românești, rezistînd tuturor furtunilor istoriei. În așa fel, încît tîrziu, în al XIII-lea secol, genovezii din contoarele de la Maurocastro (Cetatea Albă), Vicina și Enisala, vor fi înțîlnit, cu surprindere, vorbitori ai unui idiom ce li se va fi părut familiar.

Tîrîm de înțîlnire a curenților de mărfuri și a drumurilor mari dinspre și înspre Balcani, Orientul Apropiat, stepele nord-pontice, nordul european și Europa Centrală, ținuturile Dunării de Jos românești și-au păstrat peste veacuri vocația comercială. Capelele de pod turcești de peste Dunăre, între care raiaua Brăilei a jucat un rol însemnat, au fost vaste piețe de schimb a celor mai diferite produse, iar din punct de vedere arhitectonic orașele din acest întreg spațiu purtau amprenta constantinopolitană, așa cum pînă tîrziu în anii noștri au păstrat edificii reprezentative Mangalia, Constanța, Sulina, mai ales, dar și Călărași, Brăila și Galații. Circulația mărfurilor a imprimat anume aspecte culturii populare în general și artei populare plastice în special, produse orientale amestecîndu-se cu cele caracteristice epocii capitaliste care și-a făurit aici forme specifice de comerț intens cum erau zonele de portofranco. Circu-

lația oamenilor și mărfurilor de ordin internațional, schimbătoare de-a lungul vremurilor, se suprapunea însă pe o realitate puternică, stabilă, cea demografică și economică autohtonă, românească, prezentînd și ea anume note specifice acestui spațiu. Să observăm mai înții configurația geografică a ținutului dintre Carpați și Mare, străbătut de o foarte densă rețea hidrografică, aici culegînd Dunărea cei doi mari și ultimi afluenți ai săi, Siretul și Prutul, după ce primise lalomița și Călmățuiul, întregul ținut de cîmpie joasă fiind străbătut de cursurile leneșe, cu numeroase bălți ale Buzăului, Rîmnicului. Pe drumurile paralele cu apele, dar și pe cele tăind de-a curmezișul interfluviile largi, se scurgeau periodic nu numai turmele imense ale mocanilor bîrsani, mîrgineni, brăneni, brețcani, vrînceni, punctîndu-și drumurile cu cruci de piatră, cioplite în masivul Istriței, dar și carele agricultorilor ce-și aveau satele de baștină în munții Buzăului și ai Vrancei și care coborau în cîmpie la vremea muncilor agricole. Prea-plinul populației Subcarpaților constituia un rezervor perpetuu de împopulare al cîmpiei, prin stabilirea unei a doua gospodării de caracter predominant agricol la șes. Un exemplu edificator: din totalul de 698 exploatare agricole din comuna Goidești (zona de munte a Buzăului), în 1949 — dintre care, în treacăt fie spus, 554 erau mai mici de un hectar — 315 aveau pămînt în 34 de comune din zonele de cîmpie ale județelor Buzău, Brăila și lalomița, situate uneori la circa 150 km distanță. Fenomenul acesta al dedublării gospodăriilor și al coborîrii populației spre cîmpie nu se înfățișează ca un caz special pentru Goidești citată, ci el este general pentru întreaga zonă a Curburii Carpaților. Numai în porțiunea estică a Buzăului, adică între Slănicul Buzăului și Cricovul Sărat, 25 000 familii aveau pămînturi în cîmpie. Harta elaborată de Victor Tufescu (*Subcarpații*, București, 1966, p. 141) este edificatoare în această privință stabilind amploarea fenomenului: « convoaiele carelor lor cu coviltir trase de boi ajunseseră o trăsătură specifică a peisajului local » (Tufescu, op. cit., p. 140). La carele agricultorilor trebuie adăugate cele ale pomicultorilor coborîndu-se cu fructe la

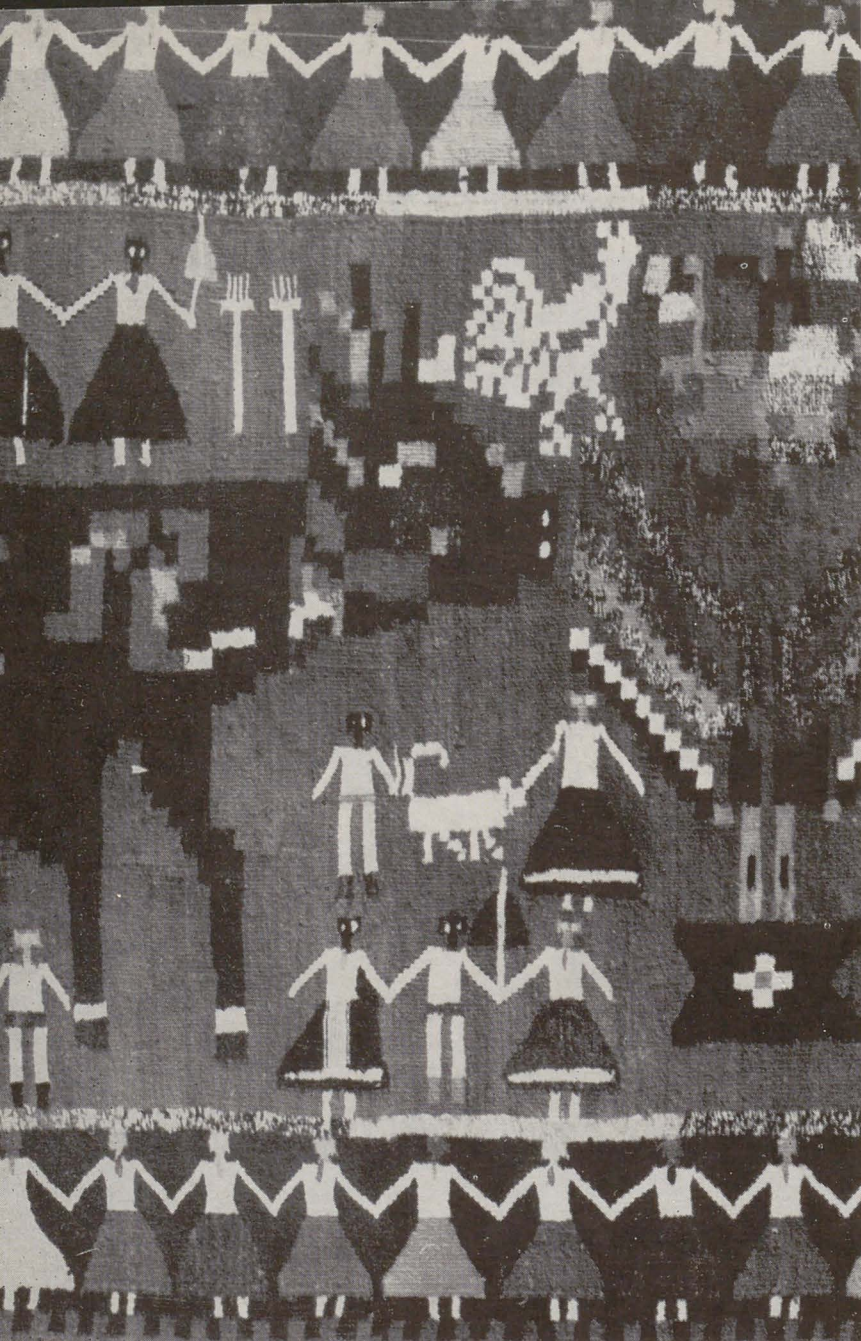
1. Lacurile și bălțile; lotcile pescarilor
2. Cernoziomul cîmpilor; morile de vînt
3. Lutul ca material de construcție











1. Scoarță de Galați, categorie nouă, descoperită de Eugen Holban; imagini zoomorfe și avimorfe, arbori ai vieții stilizați; o întreagă lume de simboluri oglindind mituri uitate

2. Din trestie și stuf se construiesc case, acareturi (fotografii de Paul Petrescu)



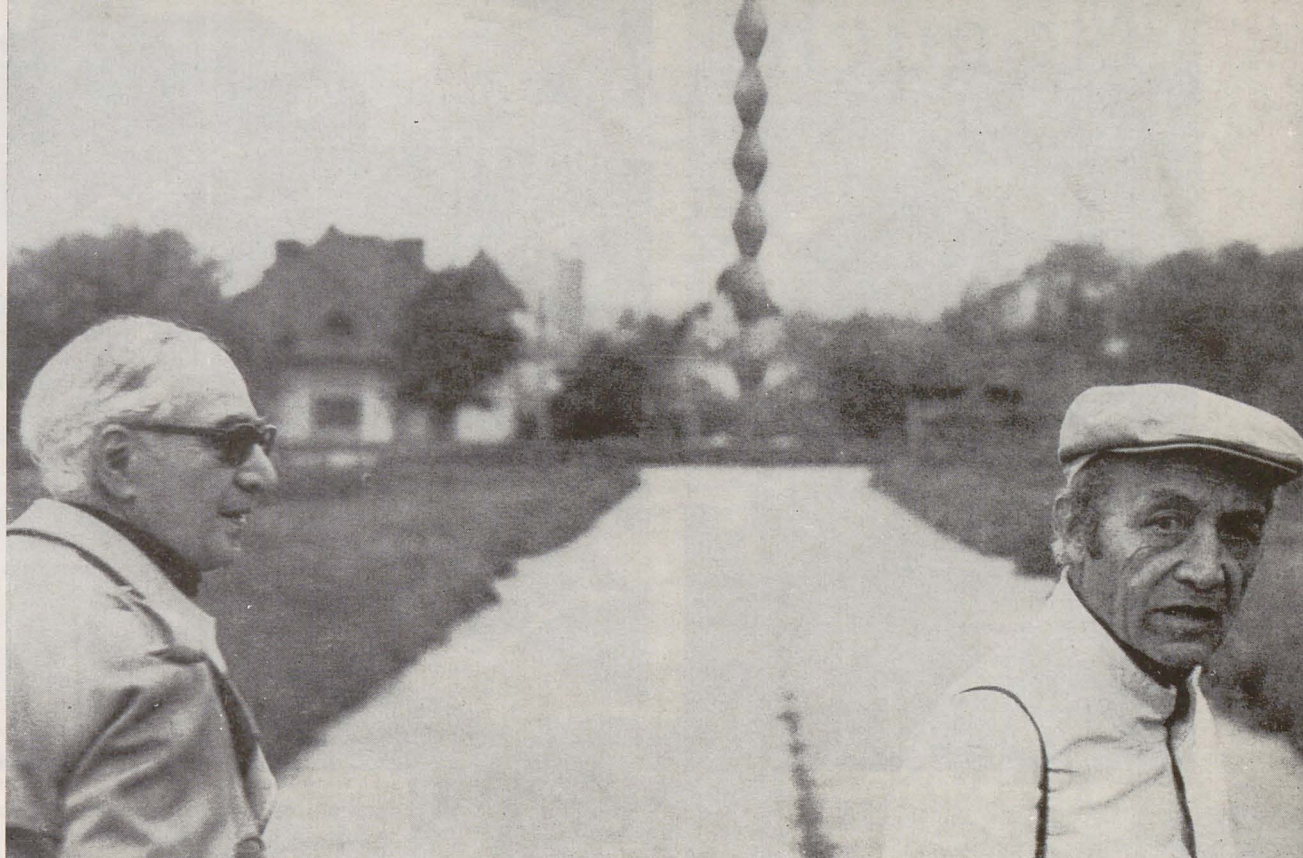
cîmpie, cele ale vărarilor și sărarilor, ale carelor cu scînduri și butoaie, ale olarilor, ale «găzarilor» și «dohotarilor», toate coborînd după un calendar riguros pe drumuri din vechi stabilite, încrucișându-se cu carele ce urcau spre dealuri și munți, încărcate cu grîne, porumb, pește, pornite din bălțile mari ale Dunării și ale apelor mai mici, dar și cu cele purtînd marfa orașelor: geamuri, marchitanie, stăm-buri, ceaprazuri, podoabe, nostalgic amintitoare ale orientului fabulos. Mișcările sezoniere, de caracter economic, ale populației, au fost dublate de la o vreme de cele determinate de colonizările mai mult sau mai puțin organizate, ținuturile de la Dunărea de Jos fiind martorele, cu deosebire în secolul al XIX-lea, ale unor puternice mișcări demografice. Acestea aveau loc însă nu într-un ținut pustiu ci, dimpotrivă, într-unul caracterizat de densități diferite ale populației, de la densitatea mică, relativ, a cîmpiei propriu-zise, mai precis a «Bărăganurilor» (interfluvii), la cea crescută a luncilor apelor, în primul rînd valea Dunării ce adăpostea o populație românească băstinașă ale cărei așezări ființau probabil încă înainte de întemeiere, dacă erau pomenite deja în documentele domniei din primele veacuri de după întemeierea țărilor române. Un șirag de sate mari și bogate, multe din ele toponime-dublete pe un mal și pe celălalt, se întindeau de la Ostrov și Olțina, Borcea și Cochirleni, Dăeni, Stăncuța și Tufesti, pînă la Peceneaga, Gropeni, Rachelu și Luncavița, coborînd spre aglomerarea de sate românești din preajma complexului lagunar al Razelmului, cu Visterna, Enisala, Sabangia, Zebil și Dunavețe. Cîmpie și dealuri, baltă și pădure, mediul geografic de o rară bogăție și diversitate, chiar și în acele aparent monotone porțiuni de întinderi plane, a oferit numeroase posibilități de viață locuitorilor ținuturilor Dunării de Jos, ce au practicat concomitent agricultura, creșterea vitei, viticultura, grădinaritul, pescuitul, vînătoarea și albinăritul, într-un sistem economic complex, ilustrat de mulțimea și varietatea uneltelor folosite în aceste diverse ocupații, așa cum se află ele în colecțiile mai tuturor muzeelor din această mare arie. Specificul local al ocupațiilor de la Dunărea de Jos este demonstrat tocmai de tehnicile și uneltele întrebuintate aici, mărgînindu-ne să cităm pietrele de arman și dicaniile sau doscile de treierat, rîșnițele de lemn și de pămînt, cîrligele pentru împletit cînepa, tronurile de căruțe, războaiele de țesut hamuri, cosoarele de tăiat vița, crintele și răvarele, făcînd evident legătura cu zonele pastorale din Carpați, piele pentru zdrobit bulgur — ca să nu mai vorbim de mulțimea și diversitatea uneltelor și tehnicilor de pescuit. În atîtea din gospodăriile românești din satele dobrogene, ialomițene, brălene și gălățene pe care le-am cutreierat, am fost uimit de mulțimea uneltelor de tot felul folosite de țărani ce știau să cultive pămîntul, să crească oi și vite mari, să pescuiască, să facă vin, să crească albine, întărindu-mi impresia că în aceste ținuturi se află cele mai bogate și mai variate inventare de gospodărie țărănească din întreaga Românie, implicînd, firește, și cunoașterea unor tehnici tot atît de diverse. Echiparea tehnică a acestor gospodării necesita practicarea a numeroase meșteșuguri între care rotăriile, atelierele de căruțe,

fierăriile, hămurăriile, construirea lot-cilor, erau înzestrate cu zeci și sute de unelte, de cele mai diverse tipuri, și poate că aceasta ar fi una din sarcinile importante ale muzeelor etnografice din zonă de a achiziționa inventare complete de astfel de ateliere. În ce privește instalațiile tehnice, se cunoaște puternicul specific local al morilor de vînt (este drept mai răspîndite în partea dreaptă a fluviului, dar nelipsind în trecut nici în Covurului și în Bugeac) precum și instalațiile de captare a apei, fîntîni și cișmele, și irigarea cu roți a grădinilor. Arhitectura populară a Dunării de Jos folosea mai ales sistemul furcilor îngropate susținînd grădele de nuiele împletite și cel al vălătucilor; locuințele se dezvoltă pe orizontală, spațiul mărindu-se considerabil prin extinderea aplecătorilor de sub streșinile prelungite ale acoperișurilor de paie, înainte vreme de tulpini de cînepă, trestie sau olane rotunde. Interiorul este caracterizat de existența sălii mediane cu o vatră a focului închisă («ogeacul») la care accesul se face printr-o arcadă sau o ușă. Paturile joase de tipul platformelor sînt acoperite cu țesături de lînă și perne lungi. Între acareturile specifice sînt marile coșare de nuiele împletite, gropile de cereale, avînd o mare răspîndire pînă tîrziu, cuptoarele de pîine, de dimensiuni mari. Domeniul artei populare, în primul rînd cel al țesăturilor destinate interiorului sau pieselor componente ale portului popular este cel care a fost cel mai intens cercetat în ultimii ani, rezultatele obținute de cercetători în acest domeniu fiind cele care au atras atenția asupra puternicei unități a creației populare de pe ambele maluri ale Dunării. Încă din 1974, Eugen Holban și Angela Tomaselli—Holban observaseră acest lucru în cartea pe care o publicau în acel an dar care făcea cunoscute cercetări mai vechi; cercetările lui Liviu Mihăilescu, Steluța Pârâu, Răzvan Ciucă și Elena Secoșan au adus argumente noi ale acestei unități și au îmbogățit colecțiile muzeelor respective cu unele dintre cele mai frumoase și mai vechi exemplare de scoarțe românești, caracterizate în primul rînd prin decorul lor antropomorf, pe un fond de puternic geometrism, aceste adevărate descoperiri deschizînd noi orizonturi cercetării și aprecierii estetice a texturilor românești. În domeniul portului popular s-a ajuns de asemeni la constatarea unei remarcabile frumuseți și unități, pentru toate ținuturile Dunării de Jos, subliniate atît de tipologia cămășilor cît și, mai ales, de ornamentica pestelcilor cu « ghenar » și cu « pisc ». Cel mai tînăr front de lucru al etnografiei românești a înregistrat, după cum se vede, succese apreciabile într-un răstimp scurt. Aceste succese se cuvin desigur a fi consolidate prin aprofundarea documentării istorice, de arhivă și de bibliotecă, ca și prin continuarea explorării terenului. Se cuvin apoi a fi sintetizate, odată cu definativarea zonării etnografice, operațiile ce a fost începută deja, dar care trebuie extinsă la întregul spațiu al Dunării de Jos, a căruia coloratură specifică din punct de vedere etnografic, determinată de împrejurările vieții istorice și sociale pe care sumar le-am evocat, va adăuga trăsături noi, de preț, creației populare românești, demonstrînd în același timp, sub unghiuri noi, unitatea și continuitatea etnică și culturală a poporului român.



## Întâlniri cu noguchi

barbu brezianu



New York, 25 VI 1977.

În atelierul din Long Island City al lui Isamu Noguchi, artistul desfășoară afișul lui Radu Șteflea pe care i l-am oferit (afiș al revistei «ARTA» ce înfățișa un scaun rotund realizat de Brâncuși pentru Tîrgu Jiu) și apoi, fixîndu-l pe perete, ne spunea cît de bucuros ar fi să vină să se așeze în fața Mesei Tăcerii ca s-o contemple cu adevărat și îndeaproape...

București, 8 V 1981.

Lată-l aterizînd la Otopeni și înmîinîndu-ne propriul afiș al expoziției sale abia deschise la Galeria Maeght din Paris. Dialogul întrerupt parcă ieri se înfiripa firesc: Aș dori să plecăm cît de repede spre Tîrgu Jiu, fiindcă poimîine trebuie să fiu la Roma; iar de acolo la Ierusalim, în drum spre Tokio. Mă voi refugia apoi pentru cîteva luni la peste 2000 de kilometri de Capitală, în ostrovul Shikoku. Acolo mă simt bine: stau și lucrez pînă aproape de sfîrșitul anului, în grădina mea, într-o ambianță pe care singur mi-am creat-o. Am salvat de la piere sumedenie de lucruri și unelte ce mă înconjoară acum prietenește; am adus și o vechi colibă de lemn, cu toată gospodăria ei. Este groaznic cum industria și slugile ei

distrug fără de milă cultura și civilizația trecutului, puținii ei martori supraviețuitori. Cel dintîi popas bucureștean a fost în atelierul lui Ovidiu Maitec, în preziua plecării și deschiderii expoziției din Columbia. După Brâncuși, era primul contact cu un artist român. Așinițările sînt evidente; Noguchi admiră păsările și porțile iscusit cioplite, unele avînd laturile ca niște aripi; examinează atent articulația lor, «cvasimobilitatea» lor. Sculptorii își trec din mînă-n mînă uneltele de lucru; o vechi bardă, înflorită cu incizii, stîrnește interesul oaspetelui: Am și eu una veche, aproape identică, japoneză. La dorința lui Noguchi, pornim acum pe jos, de-a lungul atelierelor din strada Ermil Pangratti, străbătînd vechiul Parc Filipescu: aleile Modrogan, Alexandru, Zoe, apoi o porțiune din fostul Parc Bonaparte, străzile Paris, Londra, Rozelor, cu vilele lor cu un singur etaj în varii stiluri arhitecturale — cartier înmiresmat de arbori alb înfloriți. În fața unei grădini cu un dublu parter de stînjene albi, Noguchi se oprește încîntat: Bucureștii este un oraș tare frumos! Ce bine că nu văd oribilii zgirie-nori, acele cazărmi monotone ca niște calupuri suprapuse... Orașul dumneavoastră are un specific

și o atmosferă care trebuie păstrată. Acești iriși au culoarea preferată a lui Brâncuși. Albul domina în Impasse Ronsin. Totul era luminos: marmura, platurile, căteaua Polaire (care bea laptele dintr-o farfurioară albă), barba lui, vestimintele lui albe, masa rotundă, vatra și pereții vîruiți, iar pe jos pulbere de marmură și așchii de piatră ce sclipeau sub razele care coborau din luminatoarele atelierului. Brâncuși semăna cu un bătrîn meșter din Kyoto, care, îmbrăcat și el în straie albe, înainte de a se apuca de lucru arunca pumni de sare în stînga și în dreapta la Răsărit și la Apus și apoi se ruga...

Seara s-a încheiat cu o apreciată cină românească începută cu caș, cu urdă cu mărar și telemea cu ceapă, continuată cu ciorbă de lobodă, sarmale cu mămăligă, clătite cu vișine și pelin de mai.

A doua zi, luăm lungul drum spre capodoperele lui Brâncuși, Tîrgu Jiu! pentru care Noguchi străbătuse mări și țări. O scurtă oprire la cariera de nisip de lîngă Pietrari. Apoi mănăstirea și palatul lui Vodă Constantin Brâncoveanu de la Hurezi. Deși oaspetele de onoare al Uniunii Artiștilor Plastici nu arătase prea mult entuziasm

așd de muzeele cu spații închise — el cercează și fotografiază cu ardoare biserica și comorile ctitoriei de la Hurezi. Urcă scara foisorului lui Dionisie, admiră sculptura variată a stilpilor, zăbovește în pridvorul paraclisului și în Capela domnească: Ansamblul este superb; pictura și icoanele au un iz bizantin împlînzit. Nu am mai văzut așa ceva.

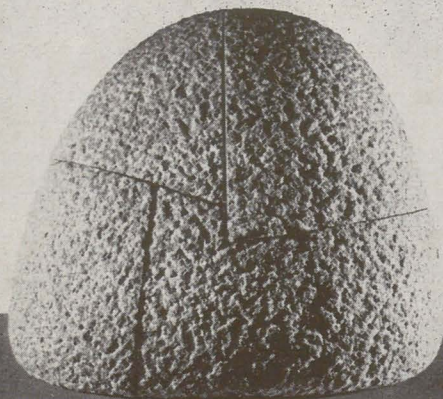
Țînta călătoriei fusese în fine atinsă. Uitînd și de oboseala și de lungimea drumurilor românești, Noguchi se afla, nu mult de la sosire, în Parcul lui Brâncuși, sub ploaia subțire a primăverii, vesel și vioi ca un copil, rotîndu-se jurîmprejurul «Porții Sărutului». Privește «Poarta» cu afecțiune, atingînd-o cu palmele deschise, bucurîndu-se de frumusețea fiecărui detaliu — contemplînd-o într-o tăcută exuberanță. «C'est de la joie pure que je vous donne» ratifica el parcă unul din aforismele privitoare la ceea ce emană din capodoperele brâncușiene. Înconjură «Masa Tăcerii» și meditează în preajmă-i: Are desigur un sens mistic, intuitiv el.

Îmi vine greu să-l tulbur istorisindu-i ce frumoasă era grădina înainte, cînd alea care unește «Masa» cu «Poarta» nu era asfaltată și nu era ornamentată cu acele insolite careuri





# Noguchi

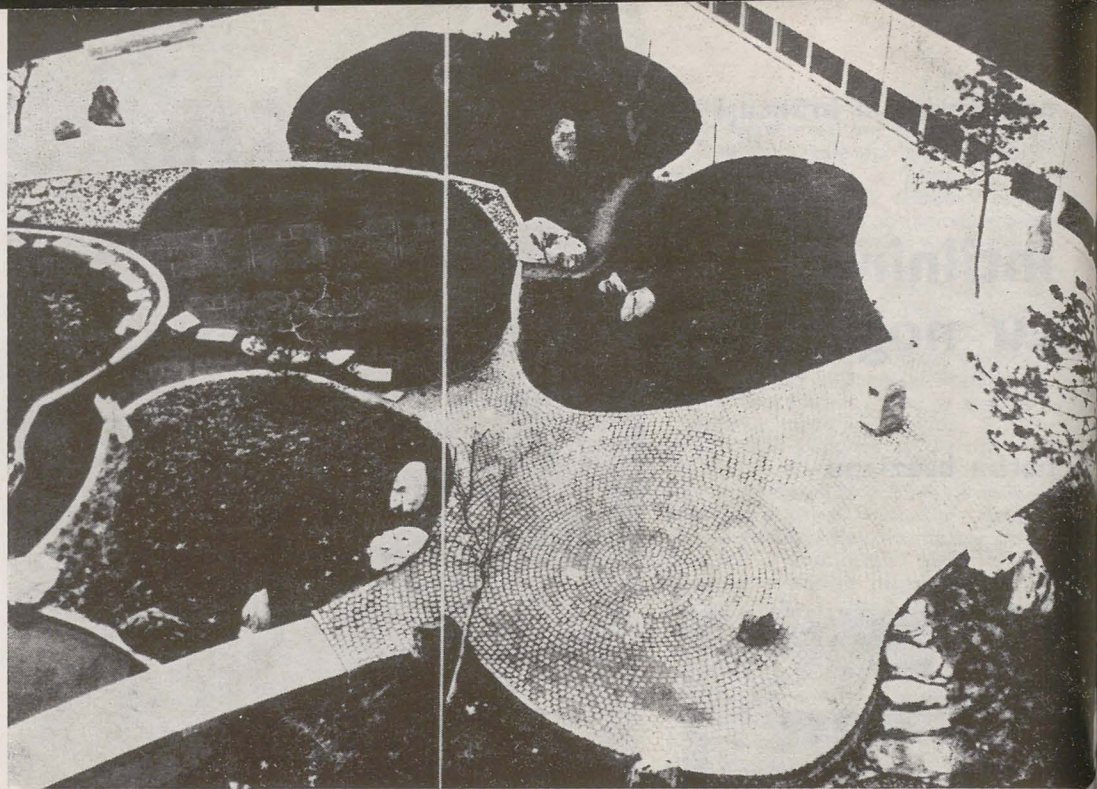


Granits, basaltes, obsidiennes

6 mai - 10 juillet 1981

**GALERIE MAEGHT**

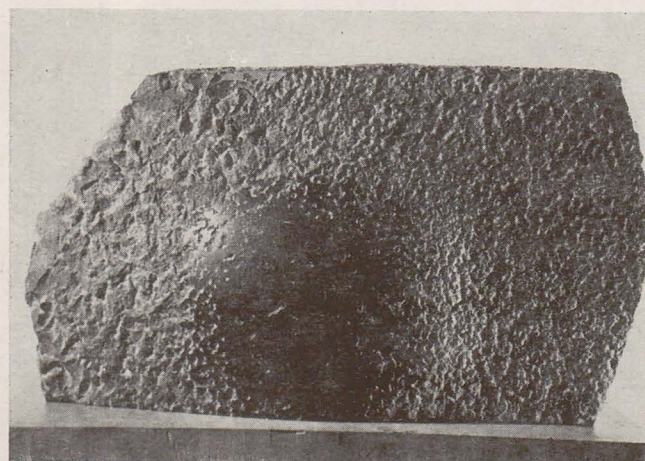
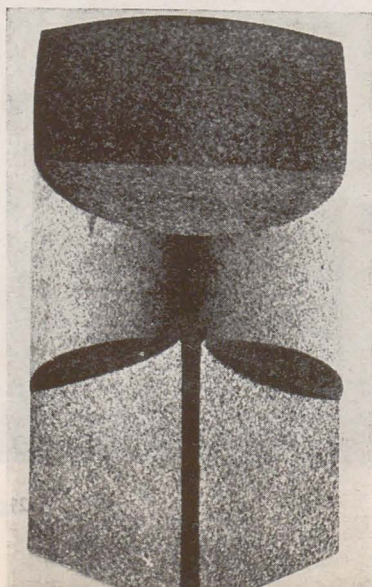
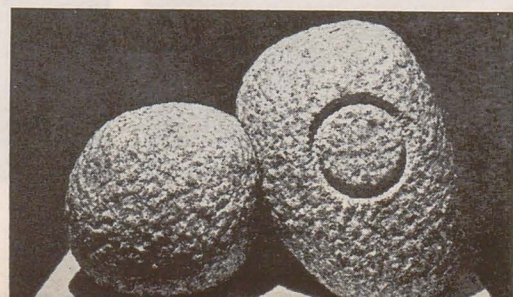
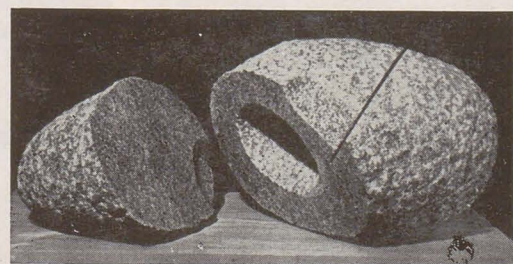
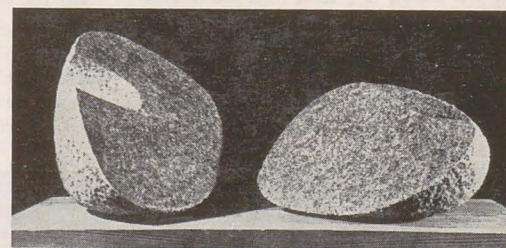
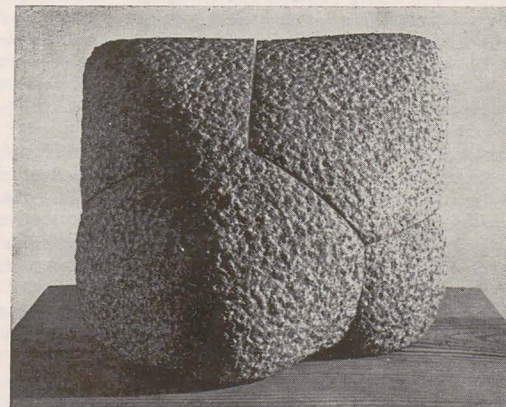
13 rue de Téhéran, Paris 8<sup>e</sup>



1. Afișul expoziției de la Galerie Maeght, 1981

2. Grădină Japoneză, în terasa-patio a palatului Unesco din Paris

4-9. Lucrări prezentate la expoziția de la Galerie Maeght





## amintirea lui brâncuși



albe, ca niște ringuri de dans; cînd «Masa Tăcerii» era despresurată și proaspătul briu de «buxus» nu acoperea — deocamdată — aproape 1/2 din scaune; cînd nu era păzită de 2 tăblii înfipte: («Nu călcați pe iarbă. Nu atingeți operele»), și nici nu era flancată — în stînga și în dreapta — de cei doi «plămîni» de iarbă sau străjuită de lespezi de marmură funerare scrise cu aur în trei limbi!...

Se va fi sfiit poate din delicatețea orientală — să ne atragă atenția asupra acestor culpeșe intervenții într-un peisaj ce se cerea neprihănit. Isamu Noguchi revine la «Poarta Sărutului». Se oprește drept în fața ei: Mi se pare a fi ca un adevărat Altar. Fără îndoială este capodopera lui Brâncuși. Priviți-i armonia proporțiilor și ritmul săruturilor.

Pornim acum pe «Calea Eroilor», spre «Coloana recunoștinței fără sfîrșit»: Și eu îi sînt foarte recunoscător. Mă simt fiul lui spiritual, de aceea îmi și port pașii cu bucurie pe aci... Era în 1927 abia cînd am avut prilejul să pot lucra zi de zi, dimineață de dimineață în atelierul meșterului. Am cioplit piatra, am șlefuit metalul, am cioplit și crustat lemnul așa cum m-a învățat el. Și astăzi — amintindu-mi de ceea ce m-a învățat — mă strădui să fac mai bine și să flu totdeauna mereu eu însumi. La început a fost desigur greu. Nu știa engleza, iar eu — atunci — abia o rupeam în franțuzește. Ne înțelegeam însă foarte prin semne și, mai ales, prin ochi; avea o privire cu scilipiri albastre pe care niciodată nu o voi uita... S-a purtat cu mine părintește cu o omenie și răbdare neasemuite.

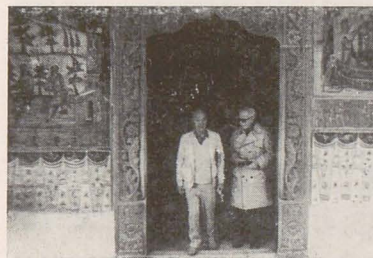
Era vesel, binevoitor, dar și sever, de o mare rigoare și aspră punctualitate. Nu suporta să mă vadă cu gîndul aiurea, disipat.

«Concentrează-te și nu mai te tot uita pe fereastră» mustra el pe ucenicul de 22 de ani care eram. «Cînd te apuci de o treabă, cînd începi un lucru să-l iei de la început în serios, foarte în serios. Să fii cu gîndul că faci chiar dintru început ceva definitiv. Să fii absolut convins că vei realiza lucrul cel mai bun din viața ta, iar nu o eboșă, o încercare, așa, de mîntuială, la întîmplare... Să muncești dîr fără a te sinchisi de orele ce curg. Să fii una cu munca. Dacă nu procedezi așa — apucă-te mai degrabă de altă meserie».

În meseria lui era neînduplecat și nu glumea cu Arta.

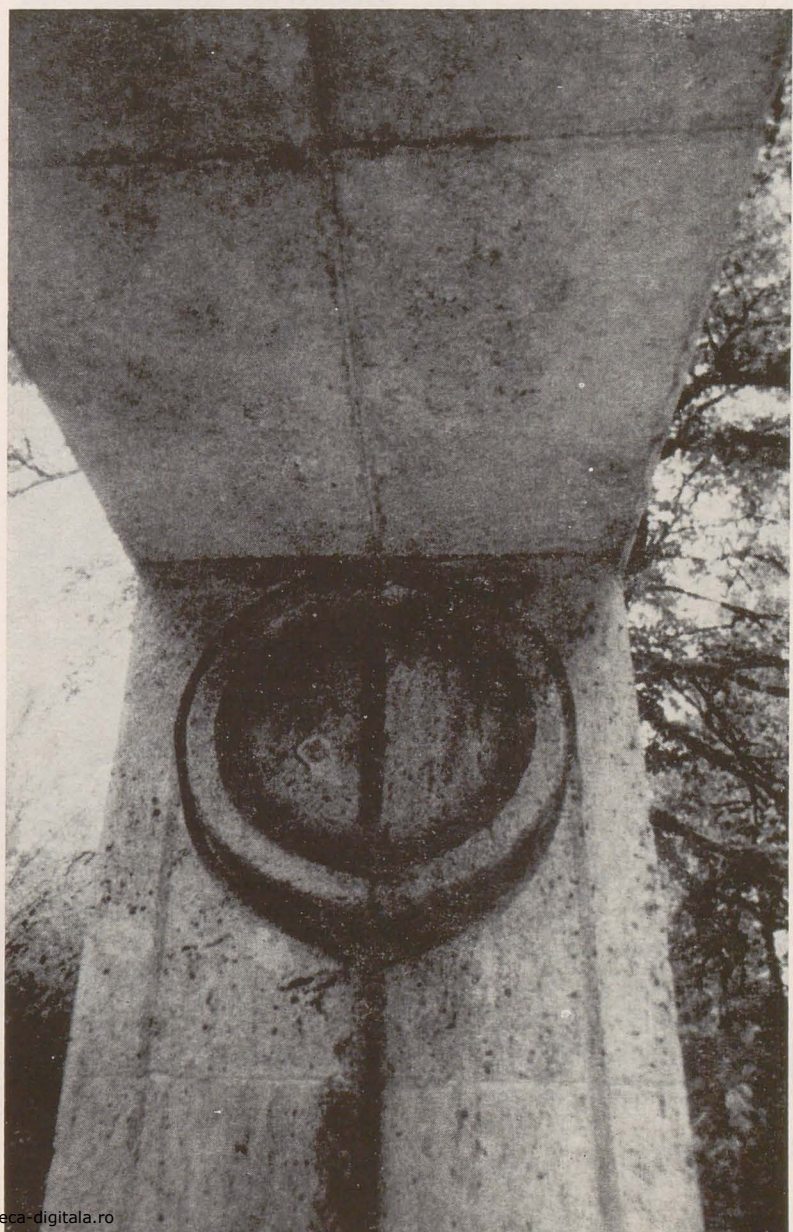
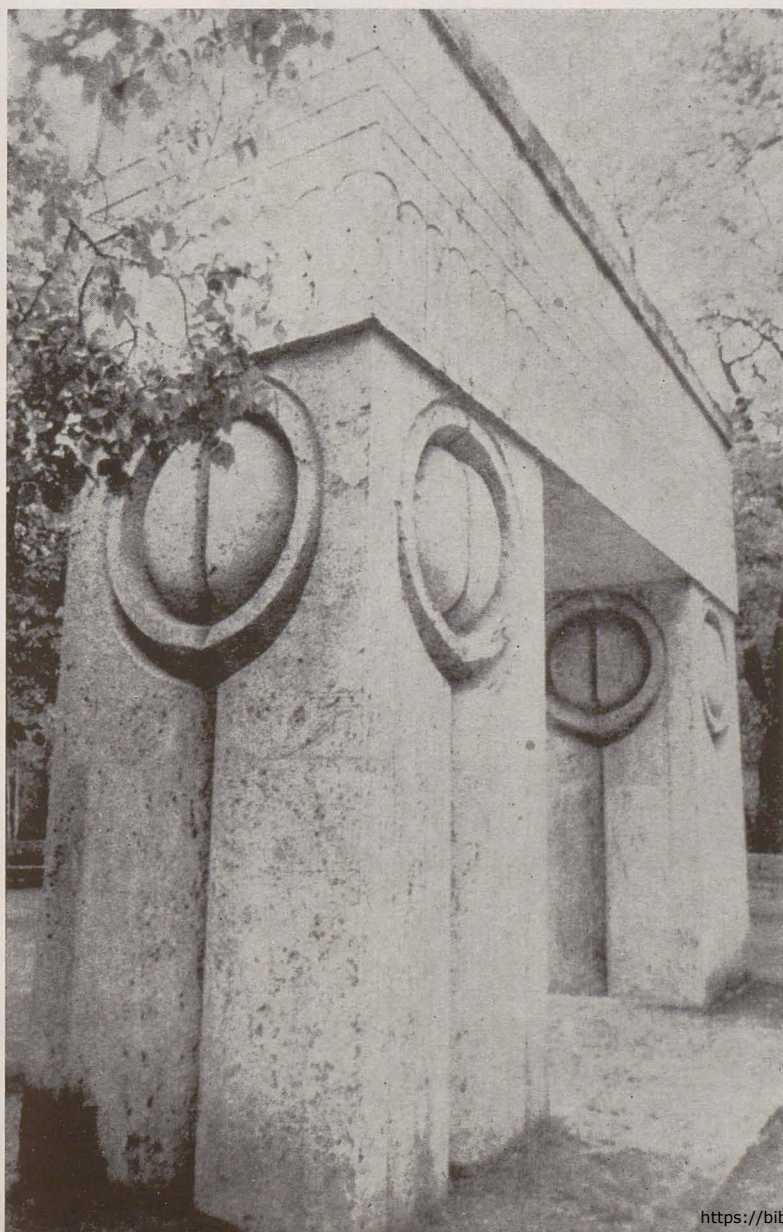
Altă dată Brâncuși spunea cu înțelepciune: cît de fericită ar trebui să fie generația mea, fiindcă se află în fața unor probleme gata rezolvate: «abstracționismul — de pildă — la care voi aveți acces direct, în timp ce noi a trebuit să-l descoperim singuri, extrăgîndu-l din mijlocul naturii, urcînd pas cu pas treptele de la figurativ la abstract...»

Într-adevăr Brâncuși a constituit, a însemnat la începutul veacului — mai ales după impresionismul pictural al lui Rodin — o lovitură de trăznet pentru arta noastră contemporană. El și Picasso...



Nu chiar. Picasso este altceva. El nu a priceput arta neagră, a văzut-o doar la suprafață și a interpretat-o într-un chip artificial. Domnișoarele din Avignon de exemplu, sînt aproape o caricatură! Artistul n-a înțeles sensul sacru rolul adînc cultic al acestor sculpturi. Așadar nu vă place Picasso.

Poarta sărutului — fotografiată de Isamu Noguchi.





Nici Brâncuși nu-l agreea. Îl socotea versatil, Comercializa.

Și Sonia Delaunay socotea că Picasso a făcut prea multe concesii laturii comerciale. «C'est pourquoi il ne restera pas grand chose de son oeuvre!»

De altfel Pablo Picasso a avut altele faze și atât de deosebite, atât de contrastante — încît nu știm prea bine care mai e adevăratul Picasso! Făcea și prea mult: cu miile...

În timp ce întreaga operă a lui Brâncuși nu însușmează, după Sidney Geist, decît 204 sculpturi, plus variantele.

Dar vedeți Brâncuși, chiar și versiunile în bronz pe care le făcea după marmură sau platuru — le diferenția. Lucra asupra lor, le șlefua cu mîna lui — încît nici o Domnișoară Pogany nu este perfect identică una cu alta. Niciodată el nu a făcut negustorie, ci — cu pasiune — numai artă pură. Adesea născocea soluții uluitoare.

Deși în acele ale mele dimineți de care vă vorbeam, Brâncuși m-a învățat meserie serioasă — nu mi-a divulgat însă toate tainele lui de atelier. Nu știu nici pînă în ceasul ăsta prin ce miracol a putut izbuti, cu uneltele lui vechi, departe de tehnica modernă de azi, să realizeze acele tije neverosimile ce susțineau Păsările în văzduh! Poate că lua blocul brut de marmură și începea să taie, mai întâi, chiar piciorul acela de-o extremă subțirime — și dacă nu izbutea lua un altul... Apoi se ocupa de trupul Păsării... În pofida celor ce se afirmă, cred că Măiastra și păsările brâncușiene au și un imponderabil teluric; par a fi atrase de gravitația pămîntului.

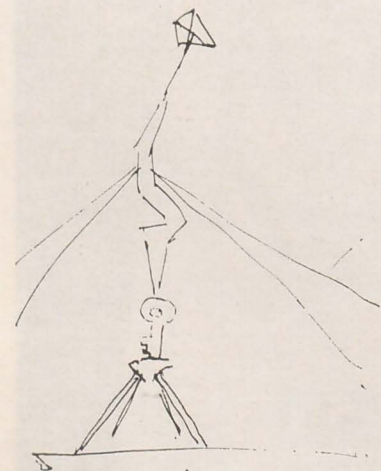
Ne apropiem de «Coloana fără sfîrșit»: Privind-o, îmi dau seama de ce Brâncuși nu s-a învoit să înalțe acea imensă Coloană pe care o proiecta pentru Philadelphia.

Deși în 1938 plecase din București, hotărît să o realizeze: «Mă îmbarc pentru Philadelphia, unde montez Columna înfinită, pe o piață publică» — spune el scriitorului Petre Pandrea.

Atunci el dorea să fie durată din oțel inoxidabil. Deși firma «Budd Company» a fost de acord, nu a acceptat însă să fie alcătuită decît din elemente sudate. Brâncuși s-a împotrivit. Și bine a făcut. O Coloană făcută din elemente sudate mecanic nu ar mai fi fost o sculptură, ci un imens obiect decorativ. La Tîrgu Jiu i s-a respectat întocmai voința: vedeți elementele stau firesc orînduite. Este o măreață sculptură în aer liber.

Recent, eu însumi voi realiza pentru Philadelphia, tot din oțel inoxidabil, un monument închinat lui Benjamin Franklin; de fapt, reluarea unei mai vechi idei, o lucrare expusă în 1939: trîznetul cade asupra unui smeu; dar, rîcoșînd într-o cheie ce-i atîrna de coadă — devine inofensiv.

Îl rog să schițeze acest viitor monument și, din mersul mașinii, pe o hîrtie, explică ideea. În zare silueta uriașilor stilpi de înaltă tensiune pe lîngă care trecem cu iuteală: Ar putea oarecum semăna...



Ce alte proiecte și realizări recente?

Am lăsat la Paris o expoziție personală: 22 de lucrări din granit, bazalt și obsidiană. Am gata macheta unui monument comandat și admis de primarul Bologniet; dar totul a încremenit din pricină că onoratul consiliu municipal are alte vederi artistice și politice. Pentru Los Angeles am realizat două mari sculpturi în marmură neagră ce vor fi instalate într-o piață pavată cu lespezi roșii.

Burnița încetase la Hobița și peisajul cu lumina lui îmbietoare ne făc să trecem cu vederea jolnicul și, vai, falnicul monument sperietoare al lui V. Năstăsescu — ajungînd repede pe chiar locul vechiului cîmin părintesc — «casa memorială» cu temelii din mari birne, cu cerdacul cu stilpi crestați și interiorul reconstituind ambianța țărănească. Acestea aveau să-l încinte pe Isamu Noguchi: Puțul cu cumpănă și ciutura din doage, prinsă în fiare forjate de mînă — sînt aproape identice cu fîntîile japoneze.

Acasă la Brâncuși, mă simt ca la mine acasă. Trecem podișca peste Bistrița și ajungem de-a dreptul în superba luncă a copilăriei.

Este atât de frumos, încît încep să pricep de ce Brâncuși a vrut neapărat să părăsească acest mic rai și să fugă departe... Ar fi fost covîrșit rămînînd aci înlăntuit...

Cutez să-l întreb cum privește, în acest feeric peisaj, prezența celor zece lucrări datorate unor tineri sculptori veniți în 1980 la primul «Simpozion Hobița»:

M-ar fi supărat poate dacă aș fi văzut aci o statuie de Rodin ori Maillol. Tabăra are însă o unitate nu numai datorită aceleiași frumoase pietre albe. Aproape nefinisate — lucrările se încadrează armonios în peisaj; iată de exemplu ce bine stă aceasta în mijlocul apei curgătoare... Este «Pămîntul» lui Sava Stoianov...

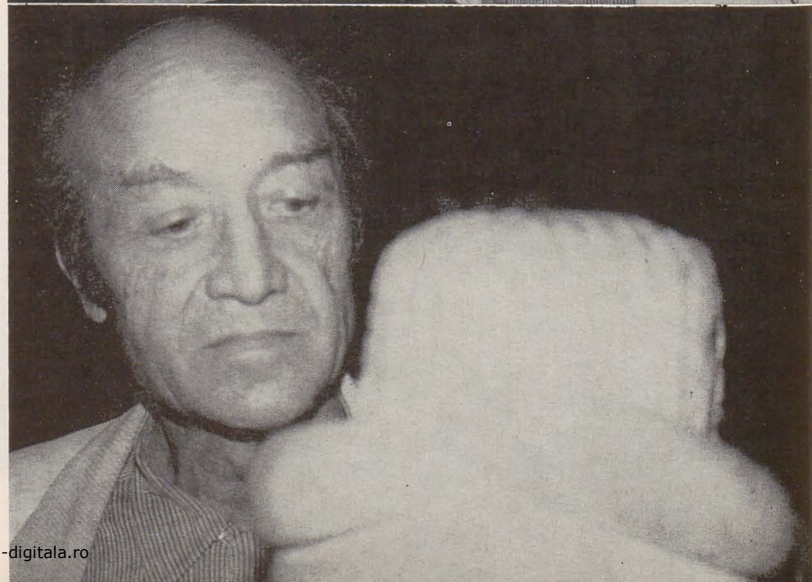
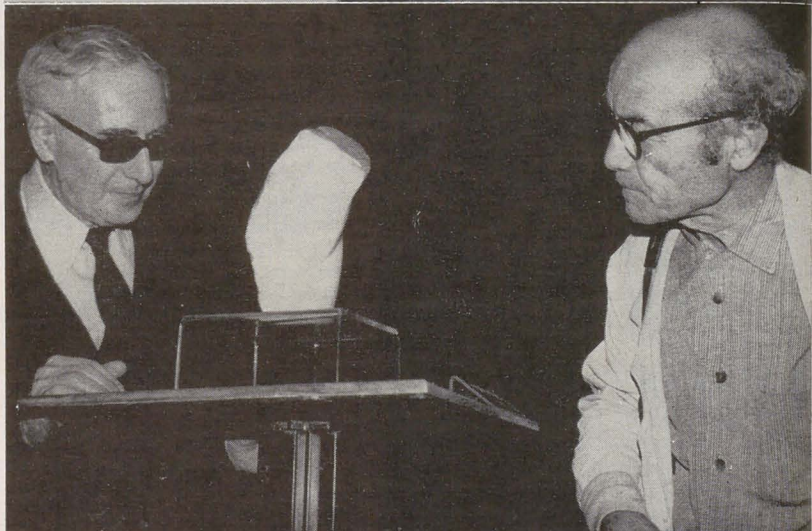
Amplasamentul îmi pare minunat și cred că e bine că aceste lucrări au un aer de improvizare. Dacă ar fi fost prea mult gîndite și finisate — atunci ar fi căpătat desigur o altă alură...

A doua zi după un ultim rămas-bun matinal pe care l-a făcut de unul singur ansamblului sculptural brâncușian, străbătem la iuteală șoseaua spre Cula albă, cu cerdacul ei înalt, devenită Muzeul arhitecturii gorjene de la Curtișoara — muzeu al satului organizat armonios în modul cel mai firesc în livada conacului Cornoiu. Pentru ochiul proaspăt al lui Noguchi — frumusețea caselor construite din grinzi de lemn iscusit îmbrinate, construite cu un gust desăvîrșit de dulgherii veacului al XIX-lea — constituie o a doua revelație. Ca și la Hobița, artistul află neașteptate similitudini cu gospodăriile japoneze, cu uneltele, teascurile, butelcile, butiile nipone: Am impresia că spiritul european și cel oriental se regăsesc aci îngemănate. Este minunat! Mă simt odată mai mult, fiul lui Brâncuși!

Craiova — Muzeul de artă (dar numai «cabinetul Brâncuși»). Noguchi privește cu fervoare — și e prima oară că își pune ochelarii — «Coapsa», «Sărutul». Vorbim de amplitudinea atinsă de acest motiv, leit-motiv, din 1907 și pînă în 1937, la Tîrgu Jiu: Un punct de plecare și un apogeu! Desigur, din cele trei opere de la Tîrgu Jiu, Poarta Sărutului este capodopera lui.

Vizitarea admirabilului Muzeu de artă religioasă de la Jitianu și a cimitirului cu vechi cruci de piatră, unde s-au dat, pare-se, luptele de la Rovine constituie ultima etapă oltenească.

Cea din urmă zi a șederii în România, sculptorul o petrece vizitînd dis de dimineată operele lui Brâncuși din Muzeul de artă al Republicii oprindu-se cu luare aminte mai ales în fața Rugăciunii și a Cumînțeniei Pămîntului în care el nu vede absolut nimic primitiv; aș spune, dimpotrivă... Înainte de a zbura spre Roma și Ierusalim, o zorită și ultimă escală la Șosea, în grădina-atelier a meșterului George Apostu, care, de-a lungul întregii călătorii, l-a însoțit pe cîinstul oaspete al Uniunii Artiștilor Plastici. Isamu Noguchi i-a admirat îndeosebi lucrările în lemn — «Totul și fiii», stolul de «Fluturi» — după care, încercat de bune amintiri, a zburat spre țara Soarelui Răsare.







## brâncuși și tema sărutului

ioana vlasiu

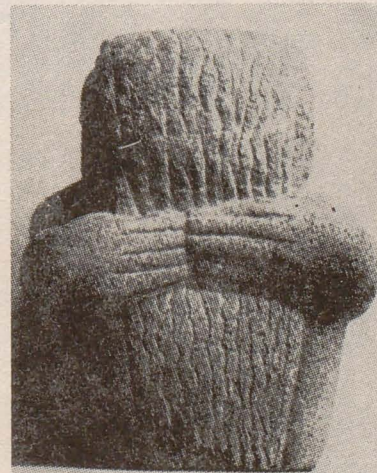
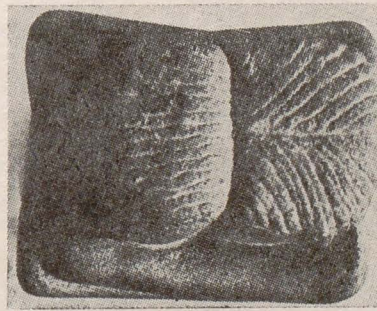
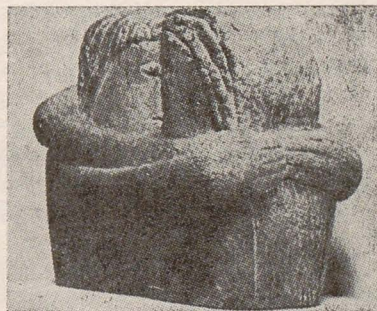
După monografia Brâncuși din 1968, considerată astăzi lucrare de referință asupra operei sculptorului român, Sidney Geist îmbogățește bibliografia brâncușiană cu încă o carte, «Brancusi The Kiss», amplu studiu asupra seriei de sculpturi pe tema sărutului.

Geist pornește de la constatarea că prima versiune a «Sărutului», din 1907, ocupă un loc privilegiat în sculptura lui Brâncuși: este una dintre primele sculpturi cioplite direct în piatră și totodată o lucrare de cotitură, marcând decisiv trecerea la o viziune esențialmente modernă. Ținând seama de conjuncția acestor două elemente Geist este preocupat tocmai de modul în care, la începutul secolului, interferează renașterea unei străvechi tehnici a sculpturii cu apariția unei noi concepții a formei, de teza potrivit căreia o tehnică nouă este responsabilă de o formă nouă. Metamorfозele sculpturii brâncușiene își găsesc justificarea tocmai din această perspectivă. În 1925, de pildă, într-o prezentare de anvergură a sculpturii lui Brâncuși din revista de avangardă „This Quarter” se preciza, cu multă insistență, că în 1907, anul marilor îndrăznești pentru Brâncuși, acesta încetează să mai modeleze și optează pentru cioplit. Geist reia în discuție problema situând-o în contextul nevoii de distanțare a lui Brâncuși față de Rodin și își sintetizează astfel opiniile: «Pe scurt doctrina cioplitului (direct carving) era o mistică mai curând decât un principiu logic; efectele ei erau polemice și euristice. Era critică față de moliciunea lutului și implicit față de o artă flască, devitalizată. [...] A fost adoptată în primul rând pentru a produce o nouă formă și pentru a autentifica năzuința spre o nouă viziune. Pe cât putem să ne dăm seama, cioplitul a fost una din «ideile noi» ale începutului de secol».

Geist nu greșește atunci când atrage atenția asupra caracterului polemic al doctrinei cioplitului. Ar trebui totuși analizat faptul că începutul metamorfозelor în sculptura lui Brâncuși se petrece într-o lucrare de modelaj, în «Rugăciunea», ca și în portretul lui Petre Stănescu, deci independent de tehnica cioplitului care, deși invocată ulterior drept cauză a noii forme hieratice și primitivizante, a fost mai curând o teză teoretică justificativă. Oricum ar fi, însemnătatea ce s-a acordat tehnicii cioplitului în sculptura secolului nostru ar fi îndreptățită în cuprinsul cărții o încursiune mai sistematică în genealogia acestei idei, corelate intim cu procesul nașterii sculpturii moderne. Imaginea sculptorului ca artizan — la care Brâncuși ținea în mod special, dacă ne gândim nu numai la aforismele sale dar și la acel autoportret, o acuară ce-l reprezintă aplecat deasupra nicovalei cu ciocanul în mână — imagine ce se impune în prima jumătate a secolului XX, nu poate fi de pildă, desprinsă de elogiul făcut de Ruskin și de alții pe urmele lui, muncii manuale și de noua demnitate conferită în secolul trecut meșteșugarului. De aici, același Ruskin ajungea la descoperirea importanței ritmurilor organice în creația artistică și, din această perspectivă, se poate susține că doctrina cioplitului nu este gratuită. În măsura în care materia este susceptibilă de anume modificări, ca urmare a intervenției umane nemijlocite, în felul în care scrisul înregistrează mișcările psihicului, se poate acorda credit tezei că cioplitul este responsabil de o formă nouă. În sfârșit, precizia și finisajul, pe care sculptura modernă avea să le respingă vehement în revolta ei împotriva academismului, fuseseră denunțate ca moarte și inumane, în ultimă instanță neartistice, ca o concluzie desprinsă din studiul arhitecturii și a artelor zise minore. Teoria sculpturii moderne datorează mult cercetărilor întreprinse în secolul trecut în sfera arhitecturii și artelor decorative, cât și în cea a artelor primitive și populare. Consecințele estetice

de stăruitor răsărit ale atitudinii care vedea în produsul industrial și în cel artizanal extreme ireconciliabile au fost precizate de Gombrich când, urmărind gândirea lui Ruskin, spunea: «contrastul dintre moarte simbolizată de mașină și viață simbolizată de urmele mâinii omenestii a devenit curând opoziția dintre instrucție și spontaneitate, dintre imitație și expresie». Dar chiar teoria sculpturii, prin intervenția lui Adolf Hildebrand, înregistra la sfârșitul secolului al XIX-lea răsturnarea unor puncte de vedere unanim acceptate pînă atunci. Critica adusă de acesta sculpturii rodinienne se alia cu pledoaria pentru întoarcerea la tehnica cioplitului așa cum o practicase Michelangelo. «Înapoi la piatră» este deviza în care se întîlneau, în gândirea lui Hildebrand, atitudinea sa critică față de sculptura timpului cu ideea reînvierii cioplitului întrevăzută ca salatoare.

Geist se ocupă apoi de inventarierea sculpturilor, dar și a unor picturi, pe tema sărutului, privite strict din perspectiva sculptorului (să nu uităm că Geist este înainte de toate sculptor). Ceea ce-l interesează sînt soluțiile posibile de compunere a două figuri îmbrățișate, pentru a sublinia în final modul magistral în care Brâncuși evită dificultăți ce păreau insurmontabile. Cu același prilej Geist atrage atenția și asupra frecvenței temei sărutului în jurul lui 1900, fie că este vorba de mari artiști ca Rodin, Munch, Picasso («Îmbrățișarea» — 1901, «Îndrăgostiți pe stradă» — 1904), fie de alții, obscuri astăzi — J. Dalou, M. L. Bégue, F. Volout, E. Derré. De reținut «Grota dragostei» din 1905 și «Capitulul săruturilor» din 1899 (expus în 1904 și 1906, devenit apoi Coloană a săruturilor în grădina Luxembourg), ale ultimului, pentru analogia, fie și numai de titlu și subiect, cu «Sărutul»



lui Brâncuși din 1907, expus pentru prima oară în 1910 la Tinerimea Artistică cu titlul «Fragment dintr-un capitol». În 1916–1918, în atelierul lui Brâncuși putea fi văzută coloana care relua, esențializat, motivul Sărutului pentru a deveni apoi pilastru al «Porții» de la Tîrgu Jiu. Adăugăm numeroasele exemple date de Geist și tabloul lui Picasso «Viața» din 1903, în care sînt reunite tema cuplului reluată de două ori în cuprinsul aceleiași imagini, în prim plan și în fundal, cât și figura feminină ghemuită ce ar putea fi raportată la «Cumînțenia pămîntului». Din zona aceleiași simbolism sentimental căruia îi aparține tabloul lui Picasso exemplele ar putea fi înmulțite. Dacă filiația iconografică este după cum se vede foarte diversă, cea stilistică, în schimb, poate fi mult mai strîns urmărită. Ambianța artistică în care sculptează Brâncuși prima versiune a «Sărutului» din 1907 este dominată de marea retrospectivă Gauguin din 1906. Dacă importanța acestei expoziții pentru evoluția picturii a fost subliniată, impactul ei asupra sculpturii nu a reținut prea mult atenția criticilor: este ceea ce-și propune Geist să facă. Precizăm însă că legătura dintre expoziția Gauguin și «Sărutul» lui Brâncuși o sugerase Comarnescu încă din 1970, în «Arta», nr. 9, unde este reprodus chiar desenul pregător pentru relieful în lemn, reprodus la rîndul său de Geist, și sculpturi de Gauguin — posibile modele pentru sculptorul român. Reluînd problema influenței sculpturii lui Derain, «Figură ghemuită», cioplită direct în piatră tot în 1907 dar, are convingerea Geist, înaintea «Sărutului» și expusă la Galeria Daniel Kahnweiler unde Brâncuși ar fi putut să o vadă, autorul încearcă să teoretizeze conceptul de sculptură fovă căruia îi subsumează primele cioplituri ale lui Brâncuși. Precizările făcute de Geist sînt importante — atît cele privind anterioritatea «Figurii ghemuite» a lui Derain (discuția nu ni se pare totuși a fi încheiată), cît și analogiile stilistice și iconografice ale sculpturii de început a lui Brâncuși cu pictura din aceeași epocă a lui Matisse sau legăturile sculpturii române cu Charles Morice. Raportul Matisse-Brâncuși, dîncolo de întotdeauna posibilele influențe directe, se explică prin participarea la un același climat spiritual. De la iconografia edenică a picturii lui Gauguin, el însuși receptiv în acest sens la arta lui Puvion de Chavannes, se revendică atît «Sărutul» și «Cumînțenia pămîntului» (ultima credem că suportă comparația cu «Evele bretonne» ale lui Gauguin) cît și «Bucuria de a trăi», «Dansul», «Muzica», «Luxul» etc., ale lui Matisse. A vorbi însă neapărat despre sculptura fovă ni se pare dovada unui gust excesiv al compartimentării de pe urma căruia interpretarea operei lui Brâncuși nu are de cîștigat mare lucru, după cum mai vechea încercare de a-l anexa cubismului nu a convins nici ea. Nu ne putem împiedica să nu constatăm că Blaga, acum 50 de ani, oferea o imagine mai limpede, deci schematică, a noilor tendințe artistice ale începutului de secol la afirmarea căroră Brâncuși participa decisiv, atunci cînd, pe urmele teoreticienilor timpului, reunea sub același apelativ de expresionism (ca atitudine fundamentală a artei, alături de naturalism și idealism) artiști ca van Gogh, Matisse, Picasso, Brâncuși, Archipenko. Accepția mult mai largă și inevitabil mai vagă pe care o avea pe vremea lui Blaga conceptul de expresionism prezenta avantajul de a evidenția asemănările înaintea deosebirilor (ce ne apar astăzi mult mai acute din perspectiva evoluției diferite în timp a artiștilor) dintre cei preocupați la începutul secolului de înnoirea artei. În sfârșit, speculația lui Geist asupra elementelor biografice implicate în conceperea primei versiuni a «Sărutului» — oricît de seducătoare, ca și explicația invocată — discredita față de modelul feminin cunoscut în lumea pariziană — pentru a justifica expunerea «Sărutului» la București, nu sînt pe de-a întregul convingătoare. «Cumînțenia pămîntului» și «Pasărea măiastră» nu riscu să lezeze susceptibilitatea nimănui și au fost expuse pentru prima oară tot la București și nu la Paris. Am putea întrezări aici mai curînd teama lui Brâncuși față de o primire nefavorabilă, ideea de «a testa» mai întîi reacția unui alt mediu cultural decît cel parizian. Dîncolo de asemenea rezerve, demersul întreprins de Geist este exemplar. «Descrierea» foarte scrupuloasă a lucrărilor, atență la detalii ignorate în mod curent, aliază perspicacitatea privirii sculptorului cu discernămintul și intuiția criticului. Sîntem puși în fața unei sume a informațiilor existente asupra variantelor «Sărutului» la a căror îmbogățire Geist a contribuit hotărîtor. Corelarea profitabilă a acestor informații și implicit rectifierea erorilor strecurate în lucrări de anvergură asupra sculpturii secolului XX sau asupra lui Brâncuși în special survin la tot pasul. Dar pasionantă este înainte de toate urmărirea traiectului unei teme și a unei idei plastice revenind obsesiv de-a lungul a patru decenii de creație. Tocmai această recurență a motiveelor — motive niciodată complet abandonate, apărînd neașteptat, peste ani, în contexte semnificative diferite — atît de caracteristică demersului creator brâncușian este o dată în plus subliniată în cartea lui Geist, semn al interesului constant manifestat de sculptori și de critici pentru opera lui Brâncuși.



# artiştii americani la lucru, la ei acasă (III)

paul petrescu

În continuarea relatării noastre privind călătoria de studii în Statele Unite ale Americii, organizată de către USICA (United States International Communication Agency) (v. ARTA nr. 11/1980 și nr. 1/2—1981), ne propunem să sintetizăm complexul de informații și opinii rezultate din contactele cu școlile de artă americane și cu artiştii înșiși.

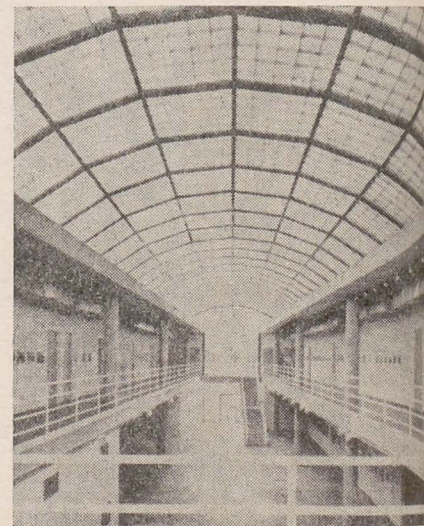
4. Școli de Artă. Enorma producție de artă americană modernă, tendințele sale cele mai avansate, locul artei în societatea americană, toate acestea nu pot fi înțelese fără cunoașterea, cât de cât, a instituțiilor ce formează artiştii plastici în mod sistematic: școlile de artă. La Washington, pe lângă renumita Corcoran Gallery of Art, în aceeași clădire, funcționează Corcoran Art School, o școală de aparență boemă, într-un spațiu relativ mic, vechi, chiar, s-ar putea spune, cu surprindere, de o anume dezordine, în atelierele unde învață să lucreze circa 1000 studenți în arte, dintre care 220 studenți «profesionali», restul alcătuindu-l amatorii de toate formațiile și de toate vîrstele, fiind deci vorba de o școală «liberă». 60 de profesori predau în cadrul a trei programe de bază: design, pictură-sculptură, fotografie; se predă, ceva mai puțin, și estetică, istoria artei, iar pentru designeri, economie politică și marketing. Temeiul întregului studiu îl constituie însă lucrul la «măiestrie» fără limită de timp, studenții lucrînd toată ziua. Numai vocația și talentul hotărăsc intrarea în școală ca și rămînerea; selecția se face numai pe baza «interviu-lui» cu profesorii și a prezentării «portofoliului» de lucrări. Studiul este eșalonat pe patru ani: anul I și II lucrează mai mulți într-o sală, anul III în «cubicule» pentru doi-trei studenți, anul IV (unde ajung firește ceva mai puțini)

în ateliere de unul sau doi studenți care aici își fac viața, ziua și chiar noaptea, școala fiind permanent deschisă. În primul an i se spune studentului ce ar putea face în toate domeniile în care pregătește școala, fiind de fapt o inițiere generală în tehnicile artistice; în anul al doilea se încearcă o anume specializare, studentul decidîndu-se în ce domeniu vrea să lucreze; în anul al treilea are loc așa-numitul «meaning process», adică o cunoaștere aprofundată și o «experimentare» a domeniului ales; iar în anul al patrulea studentul începe să lucreze «independent», pe deplin specializat. Este vorba de un efort continuu și de confirmare a vocației. Taxa este de 3000 dolari pe an, studenții plătiindu-și și materialele; pentru cei talentați dar fără mijloace există un sistem destul de complicat de burse, provenind mai ales din sectorul particular. Nefiind subvenționată nici de guvern și nici de particulari, susținîndu-se prin taxele plătite de studenți, Corcoran Art School are o anume independență care îi permite să se adapteze foarte repede la schimbările petrecute în domeniul orientărilor artistice, care se succed foarte repede pe scena americană, «instalînd» imediat cursuri noi. Plasarea absolvenților nu este ușoară, doar designerii găsind ceva mai lesne de lucru în nenumăratele domenii care solicită prezența lor. Sînt 6000 de artiști plastici în Washington, expunînd și vînzînd, dacă se întîmplă așa ceva, prin mai mult de 100 de galerii comerciale de artă. La New York, după unele estimări, ar trăi și lucra circa 25 000 artiști plastici. De la metodele oarecum clasice de studiu de la Corcoran Art School, folosind ca unelte principale pensula și dalta, trecerea la «tehnologia artistică» ultramodernă de la Univer-

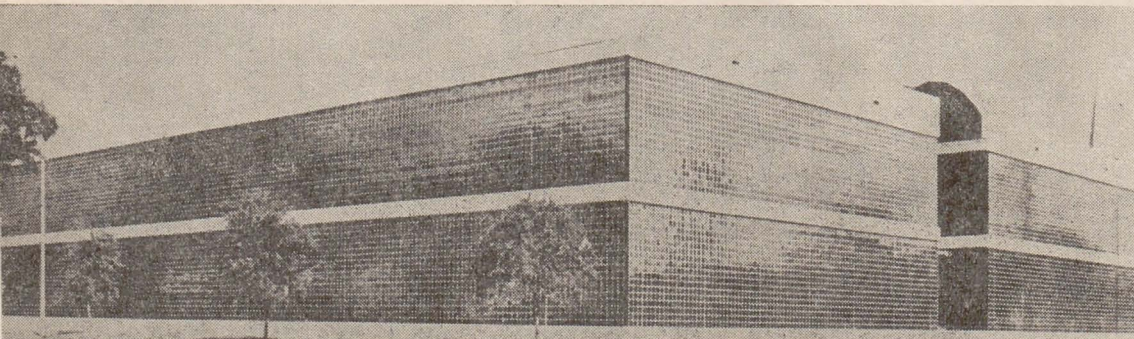
sity of Maryland din Catonsville, Baltimore County, a însemnat pentru grupul nostru saltul de la ceva cunoscut legat de o îndelungă formă a uceniciei artistice la o înțelegere nouă a unei «arte» implicînd datele unei tehnici prefigurînd un viitor pentru care ne lipseau aproape cu totul reperele necesare înțelegerii. La Fine Arts Building din University of Maryland am intrat în «clasele» unei studențimi și ale unei «arte» echipate și folosind relee electronice de mai multe tipuri (cel puțin trei), producînd o mare varietate de «programări» artistice denumite, de pildă, «Pictorial Entity», 1,2,3,4, ș.a.m.d. O tehnologie uluitoare care permite studenților să imprime «pictura» de pe ecranele unor anume «camere» de televiziune pe videodiscuri și în același timp să modifice imaginile și sunetele după reguli știute de programatori și de neînțeles pentru noi. Studenții ca și profesorii lor (toți foarte tineri, 30—40 ani) erau înzestrați fără doar și poate cu sensibilitate artistică dar și cu cunoștințe eficiente de fizică, electronică și matematică, realizînd ceea ce definea unul din profesorii lor (Stan Vanderbeek) «extinderea tehnologică a artelor tradiționale», arte tradiționale din care în fond nu mai vedeam nici urmă. Capacitatea de manevrare a imaginilor transformate în «informații» era uimitoare dacă ne gîndim că pe un singur videodisc se pot înregistra 100 000 imagini, practic întreaga istorie a artei, de la pictura rupestră de la Altamira la Salvador Dalí, ca să punem niște termene totuși. Firește că acest fel de «artă» a născut aprinse discuții între grupul mai mult sau mai puțin «european» și tinerii studenți și profesori de la University of Maryland, care zîmbeau cu îngăduința unor extragalactici la

naivele obiecții europene de tipul: «unde este emoția artistului?» sau «cum se educă sensibilitatea publicului?». Discuțiile s-au înglodat fără ieșire în confuzie pentru că nouă ne lipseau elementele tehnologice care să ne permită să facem disocierea între imaginile produse cu ajutorul «videotape»-ului sau a «videodiscului». Ele (discuțiile) nici n-au putut continua cînd studenții și profesorii de la Maryland ne-au introdus într-un spațiu «hologramic» sau cînd au încercat să proiecteze cu ajutorul unei camere de televiziune imagini «sculptate» într-o masă de aburi generată în acest scop.

Insuccesul, într-un fel, al vizitei s-a datorat diferenței de nivel tehnologic dintre cele două grupe de experți într-ale artei, dar și modului nesistematic în care grupul american și-a prezentat «arta», adevărat fiind însă, dacă era vorba să se facă o expunere sistematică ar fi trebuit ca europenii să se fi așezat în băncile anului I de studenți și să rămînă acolo 2 sau 3 ani, presupunînd că veneau cu un bagaj informațional adecvat care să ne facă să înțelegem măcar diferența între TV și Video. Am putut aprecia însă nu numai înzestrarea cu «hard-ware» și «soft-ware» a Universității, ci și entuziasmul lucid și militantismul artiștilor erei electronice, luptînd împotriva TV-ului comercial reprezentînd fără îndoială varianta electronică a kitsch-ului și propagînd în același timp arta «ade-



Școala de arte a Muzeului Artelor Frumoase din Houston, Texas  
În ateliere la Corcoran Art School



Muzeu | Artelor Frumoase din Houston, Texas



vărată» electronică în rîndurile publicului larg. Peste douăzeci de zile aveam să vedem echipa de la Maryland lucrînd noaptea într-un spațiu exterior de la Whiney Museum din New York în mijlocul unei mulțimi de cîteva sute de oameni, demonstrînd eficiența și «poezia» alusivă a imaginilor sculptate în aburii generați de două uriașe uzine pe roate de tipul mașinilor de pompieri. Formidabila înzestrare materială permitea studenților și profesorilor să cheltuiască într-un experiment artistic cîteva mii de dolari în răstimpul a două sau trei ore. Discuția despre «arta viitorului» ajungea în punctul în care noi ne-am fi gîndit și la «viitorul artei», sau, în alți termeni, la posibilitatea de acordare a sensibilității umane la progresele tehnicii.

De la acest «vîrf» al predării și învățării moderne a artei ne reîntoarcem la zone mai accesibile nouă «europenilor», în incinta lui School of the Art Institute of Chicago. Și această școală era adăpostită în aceeași clădire cu un muzeu (ca și la Corcoran), celebrul Art Institute of Chicago. Cu toate că și aici ni s-a prezentat departamentul «Generative Systems» cu sublinierea încercării deliberate de a realiza fuziunea dintre artă și tehnică, fiind vorba de transmiterea unor imagini grafice sau fotografice, grupul nostru s-a simțit ceva mai la largul lui. Ideea de bază a «sistemelor generative» era utilizarea mașinilor în formarea imaginilor și, subsecvent, cercetarea și progresul în artă par-

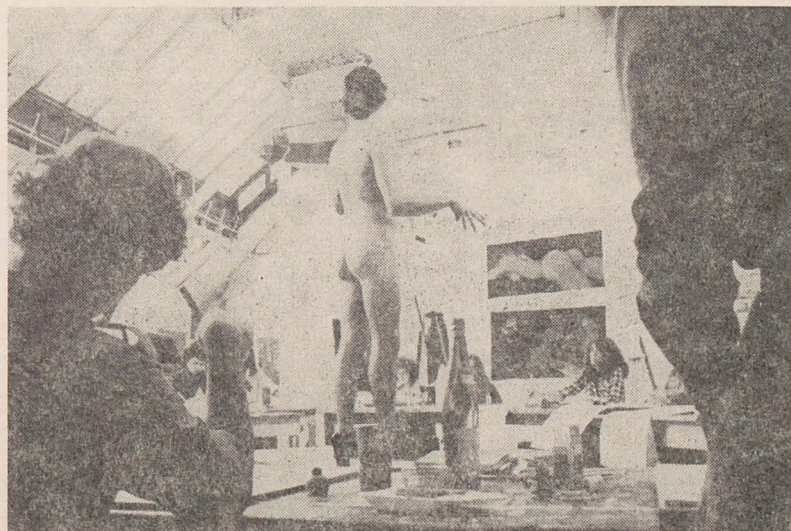
rămase credincioase «tradiției». Procesul nu este nou nici în istoria artei și nici în istorie în general, numai că ritmul de creștere a acestui decalaj generează azi panici și conflicte decurgînd, inevitabil, din diferența de dotare tehnică. Orizontul tinerilor studenți și profesori americani nu este însă deloc limitat la problemele tehnicii; dimpotrivă, ei sînt practicanți activi ai celorlalte arte, între care muzica și literatura ocupă poziții fundamentale. Pe peretele departamentului de «Generative Systems», adăpostit de altfel într-un modest spațiu al școlii, am putut citi un aviz anunțînd conferința lui Alain Robbe-Grillet despre «Literatura și artele vizuale ca opere experimentale». Iată nivelul de informare și de cultură al acestor tineri entuziaști ai artei noi americane!

La San Francisco Art Institute, una dintre cele mai celebre școli americane de artă, înființată în 1871, avînd azi circa 1000 studenți înscriși, plătiți cam cîte 3000 dolari anual, am mai făcut un pas înapoi către arta mai ușor înțeleasă de către «europeni», putînd să vedem într-un atelier chiar un model pozînd celor patruzeci de studenți pictori. Oricine poate veni să învețe, institutul fiind organizat pe clase de «începători» și clase de «avansați» (a. moderați, b. foarte avansați); se stă cam patru ani în institut, unde se poate lucra zi și noapte în toate secțiile, admirabil utilate: pictură, sculptură, ceramică,

Se practică ceea ce ei numeau «pluralistic approach» față de artă, profesorul expunînd propriul său «model», studentul pe al său, urmînd discuții libere și, firește, validarea unui model sau altul prin realizarea artistică, evident condiționată, iarăși, de talentul și vocația studentului. Studenții se înscriu direct la secția care îi interesează, neexistînd un învățămînt general-obligatoriu, după cum nu este obligatoriu desenul. Baza învățării este studiul individual. Departamentul de fotografie atrage aproape 1/3 din numărul total al studenților, fiind de altfel echipat cu cele mai moderne instalații. Fundamentarea teoretică a artei fotografice este făcută de pe toate pozițiile «filosofice» existente în materie. Dar studentul își cumpără materialele fotografice, trebuind să plătească circa 200 dolari anual pentru secția alb-negru și 350 dolari pentru secția color (în plus față de taxă). Și în marile laboratoare foto am putut vedea «lozinci» sugestive și incitante din Albert Camus, ilustrînd, încă o dată, căutările și explicațiile teoretice ale studențimii americane, cărora dotarea tehnică nu le servește decît ca mijloc de realizare. Institutul nu oferă nici o posibilitate de plasare și cu atît mai puțin o garanție de obținere a vreunei slujbe. Vor să devină pur și simplu artiști, dacă au sensibilitate și voință. Dacă nu, se retrag. Atitudinea față de profesia aleasă și față de muncă este de extremă seriozitate la studenții americani,

McChesney, Ansel Adams și mulți alții, care au dat naștere în cele trei decenii care au urmat la o serie de «școli» și tendințe ca «École du Pacifique» în cadrul lui «Figure Painting Revival», «Assemblage», «Photo Realism», «Kinetic and Electronic Sculpture», «Process Art», «Concept Art» etc.

School of Art of the Museum of Fine Arts din Houston-Texas este echivalentul, aproximativ, al unei Școli populare de artă de la noi, deschisă amatorilor de a face artă în vîrstă de la șase la șizeci și cinci de ani, fără nici o instrucție artistică prealabilă. Se poate învăța aici, pe grupe de vîrstă firește, cam 10—15 «studenți» într-un atelier: design, pictură, grafică, sculptură, ceramică, bijuterie, fotografie, istoria artei. Școala este susținută de subvenții ale corporațiilor ca și prin donații ale particularilor, taxele plătite de studenți fiind minime: 135 dolari pentru 16 săptămîni (un «trimestru» de patru luni). Selecția și aici se face numai pe bază de dorință și vocație. Construcția (acum cîteva ani inaugurată) a costat 2 000 000 dolari și este concepută strict funcțional, semănînd mai mult cu o fabrică cu ateliere; există și o rațiune psihologică pentru această opțiune: studenții să simtă că sînt într-o «fabrică» și că prima condiție de reușită, presupunînd că au talent, este munca. Este o școală de îndrumare pentru amatori, deci studenții nu devin artiști profesioniști, iar



curge etape asemănătoare cercetării și progresului științific. Ne-am putut da seama, de pildă, că pe lîngă aparatul fotografic, există o multitudine de alte mașini de reproduc imagini, începînd cu «banalul» Xerox cu care studenții, acolo, se pot «juca» la infinit, dată fiind extrema ieftinătate a procedurii. Firește că o nouă tehnologie generează o nouă estetică, aici este cheia înțelegerii și în același timp a decalajului crescînd între societățile industriale avansate și cele

fotografie, grafică, film. Școala se susține în proporție de 80% din taxele plătite de studenți. Studenții sînt mai mult «educați» să facă și să înțeleagă artă, decît «instruiți» (training), de aici o foarte mare libertate de opinii artistice, niciodată și în nici un fel studentul nu este îndemnat sau silit (există diverse «maniere» pentru aceasta: note, promovare, burse, situație etc.) să fie de opinia artistică a profesorului său.

toți luptînd să fie «cei mai buni» în clasă și categoria lor, neprecupețind nici un efort, ducînd o viață de o sobrietate remarcabilă. Școala de arte din San Francisco a avut și are o deosebită pondere în viața artistică americană. Prin 1945 a început așa numita «Eră de aur» a artei din «Bay area» (megalopolisul din jurul golfului San Francisco), ilustrată în anii '50 de artiști ca Mark Rothko, Clyfford Still, Elmer Bischoff, David Park, Robert

școala nu conferă nici un fel de titlu. Scopul școlii este să facă pe oameni să înțeleagă arta, mai ales cea modernă, și asta nu se poate fără înțelegerea diverselor tehnici slujind realizării operelor de artă. Foarte puțini pot trăi din practicarea artei. În aria Houston-ului lucrează cam 600 de artiști plastici, din care doar vreo 50 trăiesc din artă; există circa 150 galerii de artă, din care doar 20 sînt de un anumit nivel.



# marshall mcluhan

anca oroveanu

**Marshall McLuhan** — n. 21 iulie 1911, Canada (Edmonton, Alberta) — m. 31 decembrie 1980. După studii de literatură engleză la Manitoba și Cambridge, ocupă pe parcursul întregii sale vieți postul de profesor în colegii și universități canadiene și americane. Conduce între 1953–1955 un seminar în probleme de cultură și comunicație sub egida fundației Ford. Din 1963 este directorul Centrului de Cultură și Tehnologie al Universității din Toronto. Citeva dintre cărțile sale mai importante: "The Mechanical Bride; Folklore of Industrial Man" (Vanguard, 1951); "Explorations" (Beacon, 1960) — selecție din studiile publicate în revista "Explorations in Communication", editată împreună cu Edmund Carpenter între 1953–1955; "The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man" (University of Toronto Press, 1962) — pentru care primește în 1963 Governor General Award for Critical Prose, cel mai important premiu canadian, apărută în românește în Editura politică, 1975; "Understanding Media: The Extensions of Man" (McGraw-Hill, 1964); "Mutations 1990" (McLuhan Associates Ltd, 1966); "The Medium is the Message; An Inventory of Effects" (în colaborare cu Quentin Fiore — Bantam Books, 1967); "Counterblast" (cu Harley Parker — Toronto: McClelland & Stewart, 1968); "Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting" (cu Harley Parker — Harper & Row, 1968).

Recent dispărutul Marshall McLuhan va rămâne probabil în istoria culturii veacului nostru ca una dintre cele mai controversate figuri ale sale.

S-a spus despre el că ar fi «un vrăjitor metafizic posedat de un simț spațial al nebuniei», un irresponsabil care «pervertește mințile neocapte și sensibilitățile tinere». «Marele Preot al gândirii Pop dirijind o Mesă Neagră (pentru diletanți) în fața altarului determinismului istoric», dar și «cel mai mare gânditor de la Newton, Darwin, Freud, Einstein și Pavlov încoace».

N-am vrea să reducem, în scurtă prezentare pe care i-o dedicăm, tensiunea dintre extremele ilustrate de astfel de opinii. A reduce profilul lui McLuhan la cel al unui universitar respectabil, ceea ce a fost într-un fel toată viața sa, ar însemna a neutraliza însușirile sale de personaj anti-ambiental, a atenua ceea ce cu premeditare este nu numai non-conformist, dar uneori exploziv în forma și conținutul scrierilor sale.

Ideile lui McLuhan, reluate în forme mai mult sau mai puțin diferite de la o carte la alta, sînt cunoscute cititorilor români ai «Galaxiei Gutenberg»: o tehnologie își creează propriul său ambient; efectele acestei tehnologii, prin ambientul generat de ea, sînt pe cît de profunde, pe atît de insesizabile pentru cei ce le trăiesc, căci e o particularitate a ambientului imediat de a fi invizibil în atotcuprinderea sa. Pentru a-l percepe trebuie să-i devenim într-o anumită măsură străini, să încetăm să-l mai privim ca pe o formă de viață și gîndire «naturală». Tipografia generează în jurul său un astfel de ambient, ale cărui linii de forță și multiple efecte sînt analizate în «Galaxia Gutenberg», cartea ce i-a adus lui McLuhan celebritatea. Epoca noastră e martora unei mutații cel puțin la fel de revoluționare și traumatizante ca cea provocată la timpul său de tipografie, suscitată, cum crede McLuhan, de apariția noilor tehnologii făcute posibile de electricitate. A încerca să înțelegem efectele acestei tehnologii înainte ca ele să acționeze cu «involuntară ferocitate» distrugîndu-ne, este, pentru McLuhan, o sarcină de extremă urgență. A cunoaște este în acest sens pentru el o problemă de supraviețuire: «Cînd inventăm o nouă tehnologie devenim canibali. Ne mîncăm pe noi înșine de vii, de vreme ce aceste tehnologii sînt o extensiune a noi înșine. Noul ambient generat de tehnologia electrică e unul canibalic, care mîncă oameni. Pentru a supraviețui trebuie să investigăm obiceiurile canibalilor»<sup>1</sup>.

Mulți dintre comentatorii lui McLuhan au văzut în interesul său pentru mijloacele moderne de vehiculare ale informației și culturii — radio, televiziune, banda desenată, muzica Pop etc. — manifestarea unei preferințe personale pentru aceste modalități de exteriorizare și transmisie ale culturii contemporane, în apărătorul și promotorul cărora McLuhan s-ar institui prin intermediul cărților sale. Teza sa conform căreia civilizația cărții (a «literaturității») ar fi treptat suplantată de una orală și, corolativ, specializarea, parcelarea, fragmentarea determinate de tehnica tipografiei ar fi înlocuite de un nou «tribalism», favorizat de extensiunile tehnologice ale electricității, pare să fie o confirmare a acestei maniere de înțelegere a poziției sale. «Personal, susține însă McLuhan, găsesc foarte puțină plăcere în efectele media. Unica satisfacție pe care mi-o prilejuiesc e aceea de a învăța cum operează ele [...]»<sup>2</sup>. «Întreaga mea preocupare, afirmă el în altă parte, e de a depăși determinismul care rezultă

din decizia oamenilor de a ignora ceea ce se petrece. Departele de a privi schimbările tehnologice ca inevitabile, insistă să cred că dacă le înțelegem componentele, le putem opri evoluția în orice moment. Dacă nu vrem să le oprim, avem la dispoziție diverse modalități de control moderat»<sup>3</sup>.

Concepția lui McLuhan cu privire la actualitate ca ambient global imperceptibil, este insistent și felurită afirmată în fiecare dintre cărțile sale, constituindu-se într-un punct nodal în jurul căruia se configurează investigațiile sale. «Nimeni nu știe, spune el, cine a descoperit apa, dar desigur nu un pește»<sup>4</sup>. Faptul că ambientul e mediul de viață al cuiva creează o condiție de non-percepție și asta în parte pentru că efectele tehnologiei nu sînt resimțite la nivelul opiniilor sau concepțiilor; ele alterează raporturile dintre simțuri, înseși structurile percepției. A trăi în ambientul generat de o tehnologie înseamnă a adopta modul în care această tehnologie structurează insidios percepția ca pe cel firesc, natural: «omul unei societăți alfabetice și omogenizate, de pildă, încetează să mai fie sensibil la multiforma și discontinua viață a formelor. El devine dominat de iluzia celei de a treia dimensiuni și a «punctului de vedere personal», ca parte a fixației sale narcisice»<sup>5</sup>. Însuși faptul de a citi este, după părerea lui McLuhan, o experiență semi-hipnotică; faptul că tipografia a fost multă vreme un factor ambiental major o face invizibilă ca atare tuturor în afara de artist. Sîntem în așa măsură prizonierii ambientului nostru, încît tindem să identificăm liniile de forță în jurul cărora el se structurează cu «adevărul» ireductibil al universului. Occidentul a fost astfel dominat de convingerea că a gîndi rațional înseamnă a gîndi în limitele impuse de un discurs secvențial, ghidat de conexiuni, guvernat de principiul continuității. Acesta e în realitate vizual; el nu are, susține McLuhan, nimic de a face cu rațiunea ca atare. Operațiunile rațiunii nu au loc pe un singur plan, în mod continuu, conexat. A ordona gîndurile potrivit unor modalități codate liniar înseamnă a proceda selectiv și tendențios, reținînd ca rațional numai ceea ce e susceptibil să fie exprimat în forma discursivă normalizată. Această procedură de ordonare a fost, afirmă McLuhan, descoperirea lumii grecești. «Nu astfel se procedează de pildă în lumea Chinei [...]»

(Chinezii) nu posedă discurs rațional conform criteriilor occidentale. Ei raționează prin actul intervalului, nu prin cel al conexiunii. În era circuitelor electrice ne mișcăm într-o lume în care nu conexiunea, ci intervalul devine evenimentul crucial [...] dar a spune, sau sugera, că discursul continuu, conexat, e lipsit de valoare, e ceea ce nu voi face niciodată. Tot ce voi spune e că nu e rațional, ci vizual [...]». De îndată ce ieși din ordinea vizuală descoperi alte moduri noi ale raționalității [...] Nu spun că e un lucru «bun», încerc doar să înțeleg ce, și cum, se petrece»<sup>6</sup>. Ideea imperceptibilității ambientului imediat conduce la o dialectică *sui-generis* a vechiului și noului în opera lui McLuhan. Dacă a trăi într-un ambient anume ne face înapoi să sesizăm modul nostru de a vedea lumea ca pe un efect al acestui ambient, ca pe un fapt cultural, artificial și nu natural, pe de altă parte un ambient nou precipită întotdeauna o imagine netă a ambientului sau situației precedente. «Acest ambient precedent e cel considerat ca situația prezentă. Cineva spunea: «Viitorul viitorului e prezentul». Wyndham Lewis declara cu ani în urmă că artistul are misi-

unea de a scrie o istorie detaliată a viitorului pentru că el e singurul care posedă calitatea de a vedea prezentul»<sup>7</sup>.

Sîntem incapabili să sesizăm că «mesajul este medium-ul», că societățile au fost întotdeauna formate în mult mai mare măsură de natura mijloacelor prin care oamenii comunică decît de conținutul propriu-zis al comunicației. «Alfabetul de exemplu e o tehnologie absorbită de copilul foarte tînăr într-o manieră absolut inconștientă, prin osmoză, ca să spunem așa. Cuvintele și înțelesul lor predispun copilul să gîndească și acționeze automat în anumite feluri. Alfabetul și tehnologia tiparului au provocat și catalizat un proces de fragmentare, specializare și detașare. Tehnologia electrică provoacă și catalizează unificarea și implicarea. E imposibil să înțelegem schimbările sociale și culturale fără să cunoaștem modul de acțiune al media»<sup>8</sup>. Orbirea noastră față de modul de acțiune al diverselor mijloace de comunicare, tendința de a vedea efectele în conținutul vehiculat de ele, în modul în care sînt utilizate și nu în forma particulară prin care transmit informația este, în viziunea lui McLuhan, doar una dintre modalitățile de manifestare ale orbirii noastre față de ambient în ansamblu. Vedem noul și acționăm față de el prin mijloacele vechiului. «Confrunțați cu o situație cu totul nouă, tindem să ne atașăm întotdeauna de obiectele, de parfumul trecutului celui mai recent. Privim prezentul printr-o oglindă retrovi-

zoare. Mergem cu spatele spre viitor»<sup>9</sup>. Trăim, crede McLuhan, momente dificile, pentru că sîntem martorii unei rupturi de proporțiile unui cataclism între două mari tehnologii. O astfel de ruptură se produce, conform convingerii sale, în toate perioadele de tranziție. «În arta medievală tîrzie de exemplu, am văzut teama față de noua tehnologie a tiparului exprimată în tema Dansului Morții. Astăzi temeri similare sînt exprimate de Teatrul Absurdului. Amîndouă reprezintă un eșec comun: încercarea de a răspunde solicitărilor noului ambient cu uneltele celui vechi»<sup>10</sup>. Reluînd în altă parte această confruntare a mutației actuale cu cea reprezentată de trecerea de la lumea medievală la cea renesanțistă, McLuhan afirmă: «Pentru lumea secolului XVI spațiul rațional, tridimensional, era o lume a absolutei orori. Nu există oroare a omului cultivat față de cultura de masă care să egaleze oroarea resimțită de secolul XVI față de spațiul tridimensional, rațional. Pentru oamenii epocii el era dezastrul absolut, absoluta dislocare spirituală»<sup>11</sup>. Artă ocupă în gîndirea lui McLuhan un loc special, ca mijloc privilegiat de explorare și conștientizare a ambiantelor noi, a detectării liniilor lor de forță și conturării lor într-o formă care să le facă vizibile și inteligibile. «Ambiente nu sînt învelisuri pasive, ci mai degrabă procese active care sînt invizibile. Regulile de bază, structurile atotcuprinzătoare, forma totală a ambientului scapă percepției

## BLACK IS NOT A COLOR

As explained in the McLuhan Dew Line newsletter for July, 1968, black is not a color. White is all colors at once, but black is not in the spectrum. It is a gap. The Negro question is a red herring.

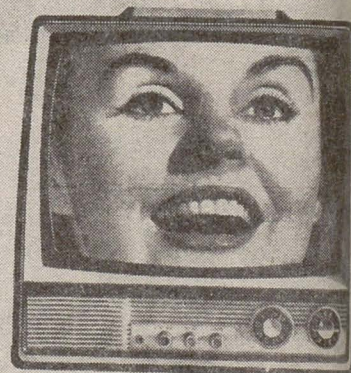
The spectrum gap that is black creates great involvement for all parties.

In a Wasp world of literate whites, black is merely a classification. In the new electric world of software, classifications disappear. The environment is fired at us point-blank.

The Negro has to scramble to form a new identity, as much as the business owner in the pollution or the teen-ager in the quest for new identities (or the struggle to regain old ones — Bunkar style) that creates violence.

This ad raises a multitude of structural questions. The mouth is the all-aggressive organ. Teeth are the most menacing of all human apophthegms because of their lineal order.

IS THIS ANY WAY TO SELL TOOTH PASTE TO A NEGRO?



EBONY

## TOUCH AS INTERVAL

"I Want to Hold Your Hand" (The Beatles, 1964).

To the blind, all things are sudden. (Alex Leighton)

Visual space is a continuum. On the other hand (i.e., interval as explanation), acoustic space is a sphere without center or margin.

Touch is space is an interval. Hence, beat and rhythm. The Japanese refer to the tactile interval as "pocket of space." (Dr. E. Hellerberg) Dr. Hellerberg understands that TV is not visual space but tactile space. That is why he arranged for the images to appear on fluids that were carefully separated. On his horizon, the right is a bit of brain tissue and along the extension of the central nervous system that is electricity.

Joyce devoted his tenth and last thunder in "Finnegans Wake" to TV, "The charge of the light barricade." The viewer is the screen (not the camera, as in a movie).

It is the interval whatever in music or in poetry that compels involvement as I've become part of the situation.



touch



Dacă preluare și în parte temperate de alți studioși, unele dintre observațiile lui McLuhan sînt astăzi destul de larg acceptate, uneori pînă la punctul de a fi resimțite ca banalități, McLuhan continuă să rămîna un personaj aparte, nu numai pentru că bogăția, diversitatea de sugestii pe care scrierile sale le oferă nu a fost încă în întregime asimilată, dar și prin maniera de prezentare care îi e caracteristică, profund solidară cu conținutul vehiculat. Fidel ideii că «*medium-ul* este mesajul», că forma comunicării este, în vehicularea unei informații, determinantă pentru efectul pe care aceasta o produce el a șocat pe mulți dintre cititorii și comentatorii săi, printr-o manieră de formulare și prezentare a ideilor care ar fi considerată acceptabilă din partea unui artist, dar e resimțită ca cel puțin insolită atunci cînd uzează de ea un cercetător, un critic. Limbajul critic uzual se plasează îndoește la o anumită distanță securizantă în raport cu faptele pe care le comentează și este tacit acceptat faptul că această distanțare e condiția obiectivității. Limbajul este manipulat ca instrument de ordonare, clarificare, intercalare de conexiuni acolo unde ele nu sînt perceptibile; el translează într-un plan continuu, a cărui desfășurare poate fi astfel supravegheată, ceea ce, în fenomenul observat, e multiplicitate și aparentă dezordine. (E ceea ce, neputînd evita capcana, încercăm să facem și noi aici cu gîndirea lui McLuhan). El nu interiorizează

viziunii asupra societății americane \*). «Trebuie, spune McLuhan, să împingi o idee până la limita sa extremă, trebuie să sondezi. Exagerare, în sensul de hiperbolă, e un procedeu artistic major [...]. Nicri un pictor, nici un muzician, n-ar fi făcut nicodată nimic fără extrema exagerare a unei forme sau a unui mod [...]. Wyndham Lewis spunea: „Arta e expresia unei colosale preferințe“ [...]. Artistul exagerază cu furie pentru a face manifestă preferința sa pentru un anumit material. Nu poți construi o casă fără o imensă exagerare sau preferință pentru un anumit tip de spațiu»<sup>16</sup>. Riscul, în adoptarea unei asemenea forme de expresie, e discreditarea sa ca contribuție obiectivă la cunoaștere și relegarea sa în sfera modurilor artistice ale auto-expresiei; ciștigul pe plan formal ar fi deci o pierdere a eficacității. Este un risc conștient asumat de McLuhan. «Desigur, recunoaște el, cînd dialoghezi cu un ambient începi să-l folosești ca pe un mijloc de auto-expresie. Totuși, eu sînt anti-ambient. Nu sînt înspăimîntat de *media* și conținuturile lor [...]. De vreme ce nu poți supraviețui efectelor lor dacă te ascunzi și te cheiești în fața lor, trebuie să te rezeși și să le lovești. Ele nu sînt, la urma urmel, deosebt extensiunile noastre [...]. Tehnologiile noastre sînt cu generații înaintea gîndirii noastre. Dacă nu faci decît să începi să gîndești despre ele, apari ca un poet, pentru că trazezi prezentul ca pe un viitor. Aceasta e tehnica mea. Majoritatea oamenilor privesc înapoi, către securitate»<sup>17</sup>.

Sînt un investigator. Fabric sonde. Nu am punct de vedere. Nu stau în aceeași poziție. Oricine, în cultura noastră, e acceptat cîtă vreme rămîne pe o poziție fixă. De îndată ce începe să se miște, să traverseze granițe, el devine un delincent, un vinat.

Exploratorul e total incoerent. El nu știe niciodată în ce moment va face o descoperire surprinzătoare. Coerența e un termen lipsit de sens atunci când e aplicat unui explorator. Dacă ar vrea să fie coerent, ar sta acasă.

Jacques Ellul spune că propaganda începe atunci când dialogul încetează. Eu dialoghez cu media și pun astfel la cale o aventură a exploataării.

**EU NU EXPLIC —**  
**EXPLOREZ**  
**MARSHALL Mc LUHAN**

\* — afirmații ca acestea se fac pe fundalul unei categorisiri a mijloacelor de informație în "hot" (fierbinti) și "cool" (reci) — termeni împrumutați din jazz. Un *medium* "hot" este unul care extinde un simț unul dîndu-i un înalt grad de definiție; unul "cool" e caracterizat prin "joasă definiție" și necesitatea completării de către utilizator; *media* "hot" antrenează o reacție de pasivitate, pentru că nu lasă loc participării; *media* "cool" provoacă o stare de intensă participare. Radioul este "hot", în timp ce televiziunea este "cool". V. în acest sens „Understanding Media: The Extensions of Man”.

pentru a-i captura toate fațetele simultan»<sup>15</sup>. Un răspuns similar e dat frecventelor acuzații de exagerare, cu efectul de a spori caracterul derutant al unora dintre afirmațiile lui McLuhan, de a le priva cititoarea de adevărat, sau de a le duce la limita scandalosului (un exemplu de acest gen este afirmația sa că ascensiunea lui Hitler s-a datorat eminenței radioului și că într-o civilizație dominată de televiziune apariția unor astfel de personaje devine imposibilă, sau ideea că războiul din Vietnam e în mare măsură rezultatul impactului tele-

\* În modul acesta este utilizat de pildă termenul de *arhetip* în „From Cliché to Archetype” (New York, Vicking Press, 1970), în care el apare succesiv în accepția pe care i-o dă un impersonal „bun simț comun”, în înțelesurile pe care i le conferă un lung sau un Northop Frye și în accepția personală a lui McLuhan, de prezent relegat în trecut și dotat astfel cu „aura” și pregnanța unei opere de artă, de „clicșeu” atunci când încețoșă să fie clicșeu și redevine perceptibil ca „sondă euristică”, fără ca trecerile de la o accepție la alta să fie în vreun fel marcate în text.

1 "McLuhan Hot & Cool — a primer for the understanding of and a critical symposium with responses by McLuhan" — edited by Gerald Emanuel Stearn — Penguin Books, 1968, p. 325

<sup>2</sup> Ibid., p. 331

<sup>3</sup> "McLuhan Pro & Con" — edited and with

an introduction by Raymond Rosenthal —  
Funk & Wagnalls, New York, p. 19

<sup>4</sup> "Mutations 1990" — Maison Mame, 1969.

p. 75  
 5. *Willi, Jonathan. Medicine: The Extensions of*

<sup>5</sup> "Understanding Media: The Extensions of Man", Corgi Books Ltd, London.

Man" — Sphere Books Ltd, London  
 5 "Melukon Hot and Cool" p. 305

<sup>7</sup> "Mutations 1990" = 75.

8 "The medium is the message" — New York

\* "The medium is the massage" — New York, Bantam Books and Random House 1967

Bantam Books and Random House, 1967,  
p. 89

<sup>9</sup> Ibid. p. 74.

<sup>10</sup> "The medium is the Massage"

<sup>11</sup> "McLuhan Hot and Cool", p. 326

<sup>12</sup> "The Medium is the Massage", p. 68

<sup>13</sup> "McLuhan Hot and Cool", p. 329

<sup>14</sup> Ibid., p. 331.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 316–317.

<sup>16</sup> Ibid., p. 320

<sup>17</sup> Ibid., p. 328

1918, p. 528

29

In music, up beat and down create quite different intervals and rhythms via closure," Harold Schoenberg observes in *The Great Conductors*.

[illegible]



# vechile veșminte ale împăratului

marshall mcluhan

Efectul firesc al oricărei tehnologii este de a genera un nou ambient pentru sine. Căci un ambient este o formă specială de ordonare a energiilor disponibile. Ca sistem energetic, un ambient este un proces. El reprocesează ambienteale pre-existente. Vechile ambiente sînt hrana celor noi. Pe măsură ce sînt asimilate de noul sistem energetic, vechile sisteme sînt transformate în opere de artă. Transformînd ambientul-cliseu în conținutul arhetipal, noul sistem ambiental metamorfozează vechile ambiente în anti-ambiente. Iată un mod de a percepe ce este o operă de artă. Arta ca anti-ambient e un mijloc indispensabil al percepției, căci ambienteale ca atare sînt imperceptibile. Capacitatea lor de a-și impune regulile asupra vieții noastre perceptuale este atît de completă, încît nu rămîne loc sau breșă pentru dialog.

Însușirea ambientului de a fi invizibil și de a condiționa, de «a spăla pe creier» subiecții, e ceea ce rezultă, potrivit recentelor investigații ale lui Erwin Strauss<sup>1</sup>, din activitatea lui Pavlov. Mesajul pe care ni-l comunică experiențele lui Pavlov este că stimulul nu poate realiza condiționarea. Numai un ambient în întregime controlat o poate realiza. Acesta este, de asemenea, mesajul cărții lui Jacques Ellul, *Propaganda*<sup>2</sup>. Ideologia, afirmă el, nu e propagandă. Numai utilizarea simultană a tuturor tehnologiilor ambientale disponibile e propagandă. Lumea occidentală, închisă în obiceiurile unei percepții fragmentate și specializate ignoră sensul afirmațiilor lui Pavlov și Ellul încăpățînîndu-se să traducă viziunea lor în termenii vechilor tehnologii. Din momentul în care omul, neolitic — cultivatorul, a început să creeze ambiente succesive prin extensiunea specializată a mișcărilor, brațelor, picioarelor sale, oamenii au avut întotdeauna tendința de a privi un nou ambient ca și cum ar fi cel vechi. Nu sîntem niciodată capabili să vedem noile veșminte ale împăratului, dar sîntem fideli admiratori ai vechilor sale straie.

Numai copiii și artiștii sînt aplecați din punct de vedere senzorial să perceapă noul ambient. Copiii și artiștii sînt ființe anti-sociale, la fel de puțin determinate de moravurile acceptate, pe cît sînt de condiționate de cele noi.

În cartea sa «*Uncommon Law*», Alan P. Herbert pomenește un proces britanic care privea publicarea ziarelor duminicale. S-au adus, în cadrul acestui proces, dovezi că «ceea ce numim «știri» se referă întotdeauna la acte anti-sociale și distructoare; aceste «știri» constau 90% din relatarea necazurilor, nefericirii și lezării unor ființe umane, 9% din anunțuri cu caracter personal (...)»<sup>3</sup>.

Cititorii presei au fost nu o dată intrigați de faptul că adevăratele știri sînt știrile proaste. Știrile bune pur și simplu nu sînt știri. Anunțurile sînt pline de știri bune. Știrile bune sînt o reluare a vechiului

ambient, în timp ce știrile proaste funcționează ca sonde ale noului ambient. Știrile proaste evidențiază liniile de forță ale unui ambient, pe cînd cele bune tind să reproducă situația în mod pasiv (...). Ar fi util să privim ziarul ca pe o modalitate de sondare, explorare a ambientului. În această lumină capătă mai mult înțeles ceea ce leagă, din punct de vedere estetic, pe poet de detectiv și chiar de criminal. Căci James Bond, Humphrey Bogart, Rimbaud și Hemingway sînt cu toții figuri care explorează limitele imprecise ale moravurilor și societății. Ei sînt angajați într-o acțiune de detecție a ambientului social prin sondare și transgresiune. Căci sonda înseamnă a traversa granițe; a descoperi structurile noilor ambiente e o operație care necesită un studiu riguros și o inventariere a efectelor senzoriale. Componentele noilor ambiente nu pot fi descoperite direct. Detectivul lui Edgar Allan Poe, Dupin, e un estet. Estești au fost primii care au folosit simțurile în mod conștient și sistematic ca sonde ale ambientului. Îndemnul lui Walter Pater: «A arde mereu cu o flacără dură, asemeni strălucirii pietrei prețioase», se referea la acțiunea lămpii de sudat, o inovație tehnică a epocii sale.

Pe măsură ce gradientul vizual devenea dominant în cultura și tehnologia secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea — un proces accelerat de tipografie — omul pierdea tot mai mult aptitudinea de a sesiza factori non-vizuali ai experienței<sup>4</sup>. Orientarea vizuală a culturii noastre este și astăzi atît de puternică, încît ea creează o ruptură între sectoarele literar și științific. Căci lumea circuitelor electrice e doar incidental conexată cu factori vizuali. *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*, de Milič Capec<sup>5</sup>, scoate în evidență dificultățile de care se izbesc chiar și Einsteinii epocii noastre în înconștiența lor fidelitate față de cultura vizuală. Secolul al XVIII-lea a mers atît de departe în privilegierea gradientului vizual al culturii sale, încît realismul a devenit acceptabil. Incluziunea ambientului exterior obișnuit în cărți și teatru pentru inspecție și delectare avea să meargă încă și mai departe în secolul al XIX-lea. Dar la mijlocul secolului al XIX-lea nașterea artei moderne s-a produs simultan în mai multe domenii ale artei. În timp ce Romanticii au dezvoltat peisajul exterior în poezie și pictură ca mijloc de a defini și controla stări mentale interioare, simbolizînd, fragmentînd peisajele romantice realiste, au devenit capabili să utilizeze fragmentele ca sonde euristice. Astfel de sonde erau utilizate pentru a explora și defini peisajele interioare care scăpaseră detecției și organizării în termeni pur vizuali. O răsturnare similară de la modalități externe către unele interne s-a produs prin dezvoltarea tehnicii fluxului conștiinței în poezie și proză. În mod paradoxal, această tehnică oferea cititorului un mijloc de creație mai degrabă decît unul de recunoaștere. Împingînd fluxul imagisticii cinematice și fotografice pînă la limitele sale extreme, poezii au descoperit

mijloace de a crea o lume care implică participarea simultană a tuturor simțurilor. Aceasta fusese viziunea timpurie a «Imaginii Romantice», așa cum reiese din cartea cu același titlu a lui Frank Kermode<sup>6</sup>. E o viziune realizată pe deplin în «Printre elevi» de W. B. Yeats. În timp ce gradientul vizual promovat de Renaștere atingea ultima sa înflorire, poezii, de la Blake la Coleridge și de la Hopkins la Yeats, căutau să restaureze unitatea vieții imaginative creînd un joc plurisenzorial. Yeats scria: «Mi-am petrecut viața eliminînd din poezie fiecare frază scrisă pentru ochi și aducînd totul la o sintaxă care e destinată doar urechii (...). «Scrie pentru ureche», gîndeam, ca să fii înțeles cu ușurință, așa cum e înțeles actorul sau cîntărețul popular de publicul său»<sup>7</sup>.

Dacă poezii și artiștii au început să se revolte cu un secol în urmă împotriva unei structuri exclusiv vizuale și picturale a spațiului și experienței, e semnificativ că într-un mod similar s-a revoltat și camera de luat vederi. Cinematograful nu e pur și simplu vizual, căci el reprezintă conjuncția ochiului cu piciorul. În *Our World from the Air* E. A. Gutkind<sup>8</sup> a revelat calitățile în întregime structurale și non-obiective degajate de suprafața terestră atunci cînd camera se anexează avionului. La 35.000 de picioare înălțime lumea îi aparține lui Picasso și creației abstracte. La 12.000 de picioare ea se află încă în mîinile artei reprezentative, a modurilor adecvării. Peisajul urban nocturn aparține lui Seurat și Rouault. Este o lume pătrunsă de lumină, și nu doar luminată. Este lumea televiziunii și a perspectivei inversate, în care spectatorul devine punctul de fugă.

Asemenea extensiuni ale facultăților noastre au efecte imediate asupra obiceiurilor noastre perceptiv. Asta se cheamă «feed-back negativ» sau manifestarea unor reacții învățate față de noi situații. Fotografia a revoluționat imaginea umană în aceeași măsură în care a modificat structura și spațiul orașelor noastre. Ea ne-a dat un ghiont în direcția ambientului programat. Pe măsură ce informațiile noastre devin mai cuprinzătoare și mai ecologice, începem să privim, în mod natural, ambientul ca pe o gigantică mașină de învățat care ne poate transla cu totul în afara dimensiunii umane. Realizăm atunci că putem încerca să modificăm sau să programăm ambientul, înainte de a fi modificați de el. Investigînd extravaganța viață a mărilor oceanografii sînt grijulii față de echilibrul între creaturile și componentele sale. Menținerea acestui echilibru e cea care generează serii de acțiuni și efecte de «involutară ferocitate». Așa se prezentau primele teorii de economie politică, în care factorii umani erau subordonați imaginii newtoniene cu privire la natură. Pe măsură ce ne apropiem de stadiul programării ambientului însuși, devine firesc să întrerupem și să suspendăm «ferocitatea involutară» a Naturii, anticipînd cauzele prin consecințe. E o revoluție deja în curs, paralelă uneia similară în domeniul educației. O mare mutație de la instruire la descoperire e pe cale să se producă în acest moment în domeniul educației. Este mutația de la adevărate la creație, de la copie la sonda euristică. Ea se bazează pe același tip de cunoaștere care a permis mai demult inginerului să prezică comportamentul zgîrie-norilor, bombelor și rachetelor. Putem începe să programăm planeta însăși, înțelegînd procesele care au loc dedesubtul și deasupra învelișului său.

Cei vechi știau atît de puțin despre constituția ambientului terestru, încît s-au înșelat denumindu-l.

\* din "The man-made object" — edited by György Kepes, Studio Vista London, 1966.



Dacă ar fi fost capabili să perceapă cantitatea de apă pe care o conține pământul (70,8% din suprafața sa), poate că l-ar fi denumit Oceanus. Dar modul în care ei percepeau ambientul lor terestru nu era mai inadecvat sau mai înșelător decât percepțiile altor oameni, în alte epoci și culturi. Ar fi util să ne oprim pe scurt asupra rolului artistului în corectarea modurilor tendențioase de percepere ale ambientului.

Dacă observăm reacția artistică a Romanticilor la prima eră mecanică și industrială, asta ne va ajuta să înțelegem reacția artiștilor la prima eră electronică. Căci odată cu circuitele electrice am ajuns poate la sfârșitul epocii neolitice a Cultivatorului și Roșii. Era electronică e din nou era Vânătorului, a nonspecialistului, care poate sonda întregul ambient. Noi modalități de extragere a informației fac acest sondaj global din ce în ce mai ușor de imaginat.

James Joyce a publicat «*Finnegan's Wake*» în 1939, revelând revenirea la ciclul tribal a omului electronic și deschizând întreaga lume a limbajului ca pe un bilci de metamorfoze dramatice. Reacția artistică la epoca circuitelor electrice a fost de a portretiza, noi dimensiuni ale interdependenței umane și noi tipare ale identității umane. Inconștientul, care fusese mult timp ambientul conștiinței, a devenit conținutul conștiinței artistice moderne. Romanticii, pe de altă parte, reacționaseră la primul ambient mecanic al căii ferate și fabricilor printr-o proiecție nostalgică a precedentei tehnologii agrare. Oare s-a împlinit mereu așa? Oare conținutul oricărui ambient nou trebuie să fie vechiul ambient? Oare noua organizare a energiei care constituie noul ambient transformă automat vechiul ambient într-o formă arhetipală a artei? Ambientul televiziunii a transformat treptat vechile forme ale filmului în forme de artă cu valoare sentimentală. Lumea medievală a fost supusă unui tratament similar de tehnologia lui Gutenberg. Dacă schimbările tehnologice creează noi ambiente sau noi procese de organizare a energiei, care poate fi efectul noului ambient creat de satelit asupra percepției și experienței noastre?

E o observație banală că în epoca spațială mare parte din cercetările noastre de laborator au loc înafara planetei. Acesta nu e decât un mod de a privi noul ambient în termenii celui vechi. Căci radioul, telescoapele, capsulele spațiale, nu sînt noi conținuturi ale vechii situații. La fel, computerul nu e o nouă găselniță mecanică, menită să învieze vechiul ambient mecanic. Computerul nu e mecanic de loc. Circuitele electrice constituie un tot organic, o extensiune a sistemului nostru nervos. Impulsul nostru natural este să ignorăm aspectele ambientale și să încercăm să le includem în vechea situație, în conformitate cu modelul oferit de expresii ca «trăsură fără cai», «...fără fir». Dar acest răspuns e neajutorat și irelevant, așa cum o dovedește istoria tehnologiei.

Capsula și satelitul au creat un nou ambient pentru planeta noastră. Planeta este acum conținutul noilor spații create de noua tehnologie. În loc să fie un ambient în timp, planeta însăși a devenit o sondă în spațiu. Cu alte cuvinte planeta a devenit un anti-ambient, o formă de artă, o extensiune a conștiinței permițind o nouă percepție a noului ambient creat de om. Dacă ambientul mecanic a transformat vechea lume agrară într-o formă de artă, tehnologia electrică ne dă posibilitatea să minăm sau să simulăm vechiul ambient planetar în capsulele noastre. Așa cum observa Buckminster

Fuller, «capsula rachetei, care va permite omului să trăiască în spațiu perioade definite de timp (...) va fi prima «locuință științifică» din istorie»<sup>1</sup>. Știința este, ca și arta, implicată în construcția de anti-ambiente. În epoca electrică anti-ambientele științei încorporează sistemul nervos. Ele devin «ambiente receptive», sau sonde. Datorită circuitelor electrice putem nu numai programa întregul ambient ca pe o operă de artă, ci include în el procesul de învățare.

În Poetica sa (cap. IV, 1488b), Aristotel ne amintește că mimesis-ul e un proces prin care toți oamenii învață. El se referă la procesul creator prin care percepțiile noastre simulează în noi ambientul pe care îl întâlnim înafara noastră. Acest proces de asimilare și creație este, prin circuitele electrice, extins dincolo de sistemul nostru nervos central. Faza următoare a acestei extensiuni va privi, firește, procesul de elaborare tehnologică a conștiinței. Ceea ce s-a numit în secolele din urmă educație constă în a vizita sau simula cît mai multe ambiente sau culturi anterioare. Limbajul e o neîntrecută unealtă de concretizare a modalităților senzoriale ale altor ambiente, cu regulile lor de constituire specifice. Circuitul electric poate deveni un mijloc de a eluda limbajul, prin conexare directă cu alte moduri ale conștiinței. Artiștii ne-au arătat deja mijloacele prin care se poate atinge acest scop, prin strategia «corelativului obiectiv», sau a unui control experimental global. Este o metodă de anticipare a efectelor unei situații imaginate pe care Edgar Allan Poe o intuia în esul său «Filosofia Compoziției». În loc să se ocupe de conținutul operei, metoda lui Poe anticipează epoca noastră, în care a devenit posibil să includem ambientul în conținut.

Prin circuitele electrice toate modalitățile de acțiune mecanică ale umanității tind să dobîndească caractere opuse. La fel cum instituțiile educative tind să deplaseze accentul de la instruire la descoperire, implicînd în mod direct auditoriul în procesul asimilării cunoștințelor, întreaga industrie mecanică tinde să părăsească producția de serie în favoarea celei la comandă, destinată individului. Această mutație începe să fie vizibilă în procedeele de proiectare cu ajutorul computerului în arhitectură. Ea apare, în mod spectaculos, în lumea cărții și a editurii, prin xerografie. Cartea a fost primul obiect de serie. Procesul prin care acest tip de produs era realizat a fost curînd extins la alte multiple forme de producție. Procesul constă în fragmentarea extremă a vechii arte a scribului. Tipărirea cu elemente mobile nu se limitează la a institui o procedură analitică de fragmentare, ea a generat o fragmentare similară în multiple domenii ale percepției și acțiunii umane.

Tocmai pe acest procedeu de fragmentare analitică se bazează toate formele moderne de producție, desfacere, evaluare. E un procedeu care tinde să dispară o dată cu apariția circuitelor electrice. Disoluția sa poate fi ilustrată prin efectul xerografiei asupra editării cărților. Xerografia face din cititor un virtual autor și editor. Activitatea suprem centralizată a editorului este astfel supusă unei extreme decentralizări, în care fiecare poate, prin mijlocirea xerografiei, asambla materiale tipărite, scrise sau fotografiate, ce pot fi completate cu benzi sonore.

Există în acest moment o multitudine de servicii care permit individului să obțină prin comandă telefonică informații tipărite asupra unei sumedenii de subiecte. Computerele sînt gata să investigheze

problemele specifice ale unui individ. Bibliografii și materiale documentare din multe părți ale lumii pot fi puse la dispoziția individului în numai cîteva ore. Întreaga tendință a xeroxului este să transforme cartea într-un serviciu «la comandă». Modul în care cartea încetează să fie un obiect produs în serie ne oferă un exemplu foarte sugestiv pentru aspectele schimbătoare ale unei lumi care devine un ambient informațional receptiv față de nevoile noastre. Pe măsură ce nevoile individuale devin dominante în noul proces de fabricare a cărților, publicul e antrenat în acest proces de fabricare. Artiștii au devenit în ultimul secol tot mai profund conștienți de intensificarea unei atitudini participative a publicului față de procesul creator. Acesta e un aspect al «culturii de masă» frecvent deplîns și greșit înțeles de reprezentanții vechii culturi și vechiului ambient mecanic. Astfel de oameni tind să vadă cultura de masă ca simplă dispariție a vechilor repere și a diferențelor individuale. Ei nu acordă nici o atenție crescîndeia creativității a unor oameni care se simt implicați în soarta semenilor lor prin mijlocirea circuitelor electrice. Ei se mențin în continuare în vechea rutină și privesc structurile ambientului anterior cu reverență nostalgică.

Individualismul culturii și ambientului mecanic a fost scump plătit prin alienarea omului de sine, de munca sa, de societate. El a fost, de asemenea, însoțit de un aproape total refuz al participării publicului la procesul creator. Cultura și ambientul mecanic au produs spectatorul și consumatorul, în loc de participant și co-creator. Specializarea mecanică a permis dezvoltarea unei extraordinare virtuozități în elaborarea obiectului de artă, dar acestui obiect i se refuza orice participare la viața socială. Asemenea obiecte erau clasate ca «artă» și relegate astfel în zone periferice ale societății și conștiinței individuale.

«Nu avem artă», spun balinezii, «Facem totul pe cît de bine putem». În același fel, arta ca activitate clasată se dizolvă o dată cu afirmarea erei electrice. Obiectul de artă e înlocuit prin participarea la procesul de creație. Acesta e sensul esențial al circuitelor electrice și ambienților receptivi. Artistul părăsește Turnul de Fildeş pentru a ocupa turnul de Control și renunță la elaborarea obiectelor de artă în favoarea unei activități de programare a ambientului însuși ca operă de artă.

Marea operă de artă a omului este conștiința umană. A crea, a forma conștiința în fiecare moment este sarcina artistică supremă a individului. A conferi calitate acestui proces, a-l perfecționa la scara ambientului global pe care îl constituie lumea, este potențialul inherent oricărei noi tehnologii.

În românește de Anca Oroveanu

<sup>1</sup> Erwin Strauss — The Primary World of Senses — New York, Free Press of Glencoe (1962)

<sup>2</sup> Jacques Ellul — Propaganda — New York, Knopf (1965)

<sup>3</sup> Alan P. Herbert — Uncommon Law — London, Methuen (1935), p. 14

<sup>4</sup> v. E. J. Dijksterhuis — The Mechanization of the World Picture — Oxford University Press (1961), p. 418 și urm.

<sup>5</sup> Milič Čapek — The Philosophical Impact of Contemporary Physics — Princeton, N. J. van Nostrand (1961)

<sup>6</sup> Frank Kermode — Romantic Image — New York, Chilton Press (1963)

<sup>7</sup> cit. de M. C. Bradbrook în cartea sa — English Dramatic Form — London, Chatto and Windus (1965), p. 125

<sup>8</sup> E. A. Gutkind — Our World from the Air — London, Chatto and Windus (1952)

<sup>9</sup> R. Buckminster Fuller — in World Resources Inventory — Carbondale, Southern Illinois University Press, Phase I (1965), Document 3, p. 90

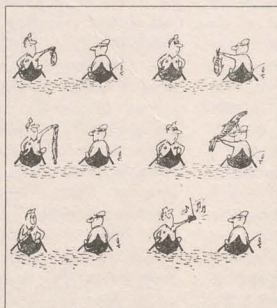
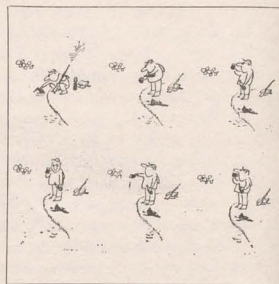
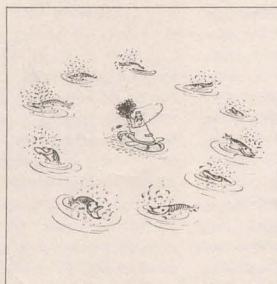


# cele două fețe ale rîsului

## vasile drăguț

Volumul *Matty: În Deltă\** este precedat de o spirituală *anti-prefață*, dobîndită, s-ar părea, piratereste, prin înregistrare neavertizată pe bandă de magnetofon. Refuzînd să scrie o prefață sadea, meșterul Petre Grant invocă «schimbarea la față» a autorului, evadarea etern-luptătorului («țepos», «satiric», «acerb paladin») *Matty* în lumea poeziei, a evocărilor nostalgice. Nimic mai adevărat. Străbătînd pentru prima oară hățîșul de imagini (era atît de cald în seara aceea, într-o cameră de hotel din Tîrgu Mureș!) am fost furat, pe nesimțite, de povestirile lui *Matty*, cînd sprintene, cînd toropite de o dulce lentoare, mereu străbătute de fiorul aducerilor aminte, de inefabila nostalgie a trecutului. Simptomatic este faptul că în noul său volum, «genul foarte scurt», percutant, redus numai la o poantă de inegalabilă ascuțime, atît de caracteristic pentru *Matty*, a fost abandonat în favoarea narațiunilor cu *trendă*, încărcate de aluzii și, deseori, voalate de tristețe. Tristețe: iată un sentiment care pare a fi străin de lumea obișnuită a desenelor lui *Matty*, dar care se relevă acum ca un revers, ca o altă față a medaliei pe care această lume o închipuie. Stăruind, ca niciodată în trecut, asupra peisajului — cu stuf, răchiți, nuferi, păsări, pești și, desigur, multă apă — *Matty* se lasă purtat, nu o dată, de farmecul vetust al descrițiilor tandre, bucurîndu-se să redescopere îl însuși micile frumuseți implicate în necuprinsa frumusețe a Deltei. Simțim, urmărindu-i povestirile cu pescari nenorocoși, că principala erou al întîmplărilor este chiar el, *Matty*, și tocmai de aceea ironia nu este niciodată vitriolantă, ci mai degrabă tandră și mîngietoare, ca pentru sine. Voit egal, fără «conflikte plastice», desenul este un fidel instrument al evocărilor, cu intenția nemărturisită, dar evidentă, de a înlesni lectura. De ineputabilă fecunditate, fantezia lui *Matty* are, cu precădere, două modalități de aplicare: de situație și de mimică expresivă, comentariile fiind în cazul de față de interes secundar. Îl urmărim pe năzdrăvanul povestitor făcînd haz de micile eresuri (urarea de succes, pisica neagră etc.), de vicleniile concurenților (japșa ascunsă), de micile orgolii (necazul vinătorului norocos dar lipsit de martori), de minciunile nevinovate de care se contaminează pînă și cocostîrcii, de nesfîșitele ghinioane la care fiecare reacționează diferit, potrivit propriului său caracter și temperament. În fapt, la capătul «lecturii», înțelegem că Delta, cu întîmplările sale vinătorești și pescărești, este un reflex (în frumos) al realităților cotidiene: păcatele sînt aceleași, dar în Deltă ele se reordonează, se temperează, trec într-o specifică stare de grație, care este aceea a gratuității. Tocmai de aceea nu ne putem supăra pe pescarul care își trimite partenerul la dracu, pentru că a prins o știucă mare, putem scuza falsa tristețe a vinătorului care varsă o picătură de vin pentru rața răpusă, putem compătimi cățelul care ar dori să-și vadă stăpînul înotînd cu vinatul în gură și nu ne contrariem plăcerea cu care un pescar lovește stiuca în cap gîndindu-se la propriul șef. O lume de capcane, cu plaur care închide trecerile, cu răgălii care sparg bărcile, cu ploii și furtuni, o lume încărcată de dezamăgiri, dar oricum, o lume plină de farmec și de povești, în care știutele pot lua proporțiile unor balene, iar păsările pot deveni subțili comentarii ai faptelor de excepție. Propunîndu-se o călătorie imaginară în Deltă, *Matty* ne oferă prilejul de a redescoperi hazul întîmplărilor cu tîlc, atît de vechi și mereu atît de noi, improspătarea fiind de fiecare dată operă de reinterpretare. Rîsul său are — ca întotdeauna — o hohotire sinceră dar vîlul de nostalgie tandrețe care s-a lăsat peste imaginile Deltei ne amintește că cealaltă față a rîsului este tristețea.

\* *Matty: În Deltă*, Editura Sport Turism, București, 1981.



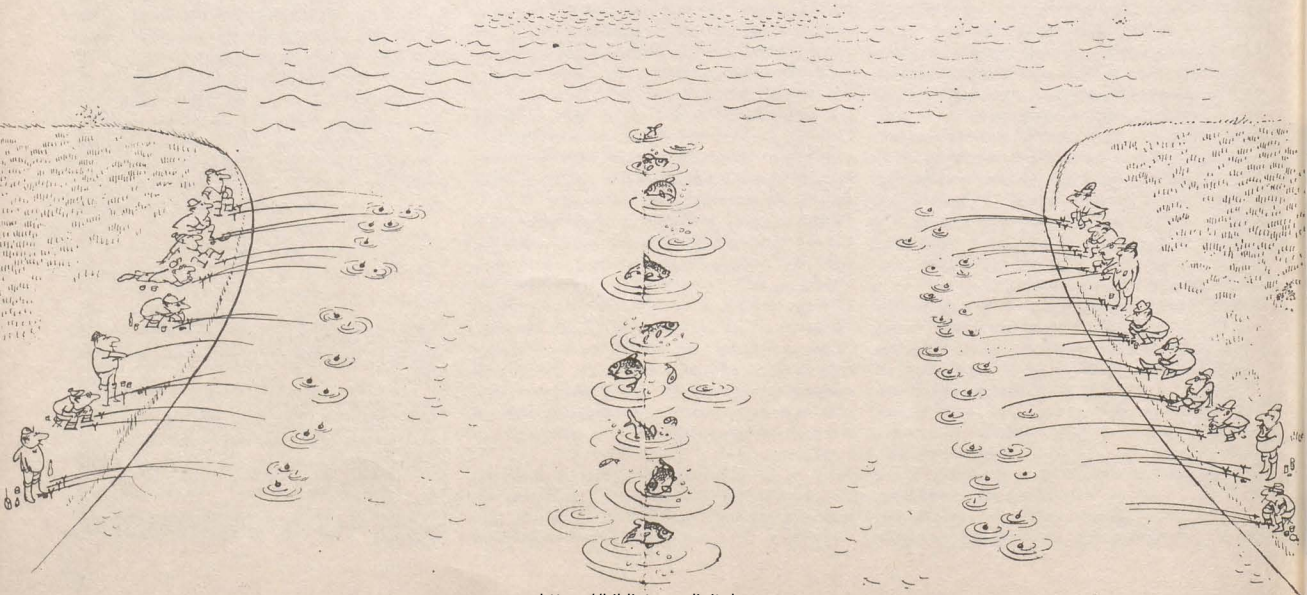
Las-că-mi spui altă dată... sau hai mai încolo!



Ce-ți pasă ție?... Tu bași maioneza?



N-o să-i mai aștept... să văd eu cu ce-o să-și facă planul...





filmul de artă

# Învățarea capodoperei

călin dan

Filmului, scria odată un exeget al acestei arte, i s-a aplicat la început definiția pe care Fénélon o dădea copiilor lipsiți de sensibilitate — vede totul și nu simte nimic. Nedreaptă judecată, pe care timpul s-a grăbit să o doboare. E dificil, dacă nu chiar imposibil să găsim, să presupunem măcar, un element, un simbol ce ar putea caracteriza specificitatea civilizației contemporane. Dar această civilizație se situează totuși, cu o mereu crescândă certitudine, sub semnul privirii. Toate structurile ce dau sens existenței noastre și-au creat un sistem de impact vizual, un mod de a interveni în psych-ul nostru prin văz. Cuprins de o febră a informației și fiind în același timp copleșit de proliferarea acesteia într-un ritm imposibil de urmărit, omul se înconjoară de bariera unei tehnici permițându-i să asimileze totul pe calea rapidă a privirii.

Există o anume primitivitate în suprema plăcere a ochiului, integrator de civilizație și receptorul ei cel mai fidel, în încrederea pe care o acordăm cu precădere acestui senzor. Iar în ierarhia culturii vizuale, care tinde tot mai mult să înglobeze întreaga cultură, stă pe locul cel mai înalt, evident, filmul. Pentru că el cuprinde nevoia noastră de narațiune, de cursivitate, de continuitate. De la absorbirea directă, brutală a realului, pînă la cea mai somptuoasă ori mai aridă ficțiune, filmul satisface pe deplin acest monstru cu multiple valențe — ochiul — în care își trimit antenele atente toate celelalte simțuri; tactilul, sonorul, olfactivul chiar se revarsă în sensibilitatea noastră prin organul care singur în loc să se atrofieze, se rafinează neîncetat. Filmul este pentru timpii aceștia ceea ce erau perspectiva pictorică a Renașterii, saloanele secolului XVIII și obsesia laboratorului pentru sfîrșitul veacului trecut: o emblemă, o sinteză și în același timp o provocare spre altceva.

Cucerindu-și un loc printre celelalte arte, cinematograful întreține cu ele o relație permanentă, de stimulatoroare concurență și de influență reciprocă. Însă, în timp ce legătura literaturii și muzicii cu filmul e de acum un loc comun pentru istoriografiile celor trei discipline, cea cu artele plastice, deși veche și ea, se află în stadiul excentric, al unei co-existențe prudente. Deși încă din perioada marii efervescențe avangardiste, artiștii cubiști, dadaïști, suprarealiști au inițiat un gen nou în cinematografie — acela al filmului de artă experimental, menit să cucerească și acest domeniu pentru extinderea unei vizualități purificate de narațiune și simultan îmbogățite cu conotațiile unei filosofii a imaginii. Prin aceste experimente, ca și prin influențele pe care expresionismul, încă de la primele capodopere ale cinematografului cu story, sau impresionismul le-au exercitat asupra celei de-a șaptea arte, a apărut ca o evidență faptul că cele două demersuri directe asupra văzului își oferă neîncetat unul altuia modele valabile și căi inedite de reușită.

A devenit în prezent o obsesie ajunsă la calofilie construcția cadrelor (sincronizate în acțiunea filmu-





lui sau nu) menite să evoce pînă la decalc atmosfera unor opere celebre ale istoriei artei, fie că e vorba de natură statică, peisaj sau compoziție cu personaje. La rîndul său filmul, intuind valoarea de spectacol a obiectelor, beneficiind de posibilitatea unei plonjări dincolo de posibilitățile fiziologicului în lumea materială, oferă inepuizabile surse de revenire asupra materiei plastice, dovadă arta pop (acest behaviorism tîrziu dedus în cîmpul imaginii), ori hiperrealismul.

Alături de filmul artistic și de artist, există o a treia categorie — filmul despre artă. Putînd fi asimilat documentarului (în sensul strict etimologic al termenului), acest gen de film este totuși mai mult decît o mărturie, decît un document decalcînd o anumită realitate, el aliniindu-se, prin conotații și procedee, unei metode ținînd seama deopotrivă de experiența cinematografului de ficțiune și de contrazicerea experienței, ce apare în filmele plasticienilor.

Și iată că a venit momentul să rostim numele celui căruia îi sînt dedicate prezentele reflecții — *Mirel Ilieșiu*. Activitatea de peste trei decenii a acestui neobosit și inventiv cineast, a acestui profesionist al scurt-metrajului, este jalonată de filmele surprinzînd momente fundamentale ale creației plastice românești contemporane. Nu multe la număr, dar impecabile prin îmbinarea unui profesionalism discret cu dăruirea totală în fața subiectului, filmele despre artă semnate de Mirel Ilieșiu au intrat, ca o necesitate îndelung dorită, în patrimoniul nostru cultural.

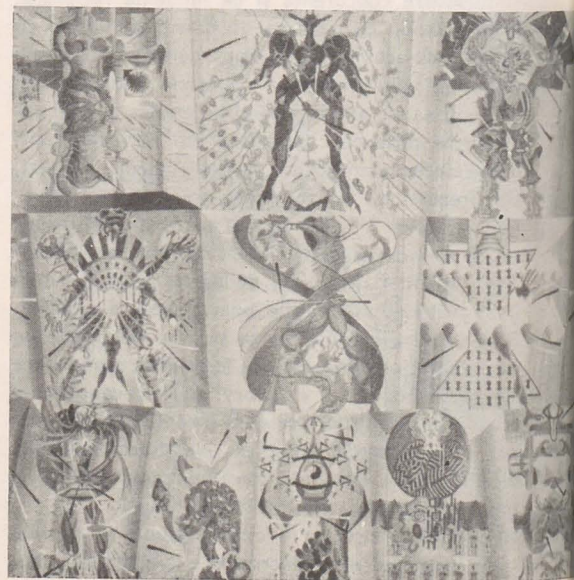
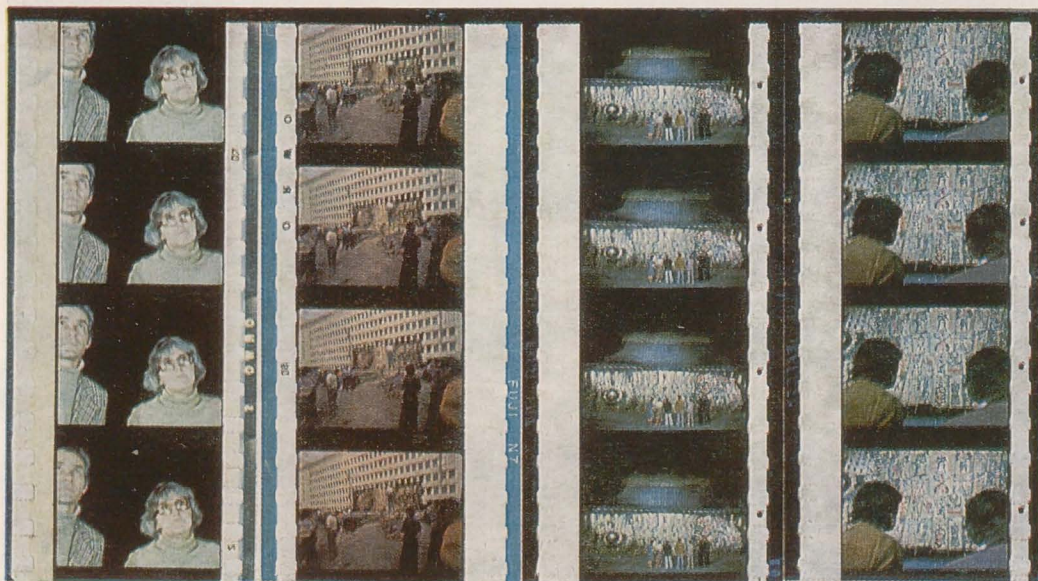
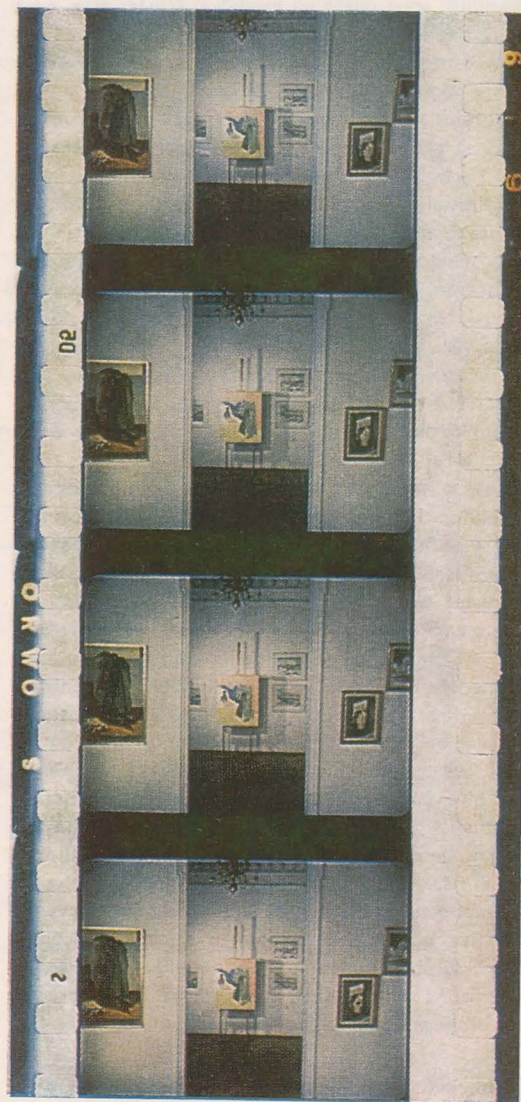
Există un moment, dureros, al adevărului postum, cînd trecerea în neîniță a unei personalități limpezeste brusc relațiile sale cu contemporanii. Prin nostalgii, prin regretele acestui moment pentru gesturi, pentru acte neîmplinite, pentru eventuale nedreptăți care l-au rănit pe dispărut, prin toate acestea se măsoară gradul în care o cultură își asimi-

lează, își trăiește valorile, chiar în carcasa lor efemeră. După aceea, amintirea omului va fi tot mai mult estompată de destinul operei. Munca de reverențioasă mărturie a lui Mirel Ilieșiu contribuie la împrăștierea acestor regrete. Artă sa este unică în posibilitatea de a immortaliza nu efigia unui chip, nu un aforism cules de o atenție sentențioasă, ci însăși prezența, evoluția în spațiul tridimensional și sonor a unei existențe irepetabile.

Fără admirabilul film « Rădăcini », conservînd pentru posteritate chipul și gesturile regretatului Gheza Vida, legenda în care acest artist fusese așezat încă din timpul vieții ar fi fost estompată. Realitatea care îl înconjoară pe creator e întotdeauna altfel, transfigurată de forța personalității sale.

Mirel Ilieșiu nu construiește meticuloase monografii, nici chiar atunci cînd obiectivul său vine o clipă prea tîrziu și e nevoit să se oprească la amintiri, cum se întîmplă în « Ziduri care visează », film dedicat artistei Mimi Podeanu. Printr-o generoasă empatie, el ajunge să reconstituie cu propriile mijloace percepția pe care o au asupra lumii artiștii respectivi. Un fond care ne transportă din peisajul Gurii Nișcovului într-o lucrare a lui Mimi Podeanu nu e pur și simplu un procedeu cinematografic, ci explicitarea participării profunde a autorului la înțelegerea unei viziuni, a unui univers.

Se produce astfel o fantastică telescopare a privirii, ochiul nostru privește prin ochiul cineastului într-o lume deosebită, la care participăm de fapt cu toții, ca elemente ale unui cosmos difuz și sensibil. Dacă secolul XIX are revelația capodoperei, celui de-al XX-lea îi revine meritul de a fi descoperit creatorul. Făcînd o butadă, putem spune că această descoperire vine tîrziu — metoda de a observa geniile apare cînd geniul nu mai există. Rămîne însă creatorul, inventatorul de forme, care își joacă rolul cu amuzament și docilitate, lăsîndu-se surprins în plină demiurgie. Rămîne procesualitatea artei, des-





fășurarea sa epică, într-o interțeseră de sensuri dată tocmai de nebulozitatea, de voluptatea facerii. În «Curajul marilor spații», film exemplar, dedicat celor trei uriașe tapiserii destinate holului Teatrului Național, sint concentrați «zece ani de aprigă trudă», după cum glăsuiește comentariul

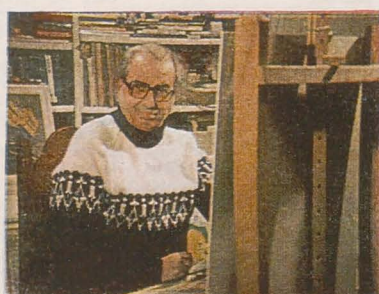
de o inteligență suverană, aparatul de filmat este mai îndrăzneț decât ochiul. Privirea pe care el o impune percepției noastre se remarcă prin penetrația detaliului, prin surprinderea unor asociații noi, printr-o indiscreție creatoare. În acel sistem de lentile telescopind universul de la noi pînă la crea-

menise în negre conture. Sau reconstituirea faurască a unei amieze mediteraneene, visarea atentă pe care Ilieșiu ne-o transmite din schițele octogonarului Catargi.

Cu o modestie și o discreție care definesc în permanență omul și opera, Mirel Ilieșiu nu a oferit pînă acum publicului decât un singur film de autor «În marea trecere». Chiar și pentru cine nu îl cunoaște, pentru cine nu a reușit să pătrundă în universul de idei, reticențe, renunțări și entuziasme care se ascunde întotdeauna în spatele celui alt univers, al operei, pentru oricine, deci, apar cu limpezime în acest film calitățile creatorului.

Mirel Ilieșiu este un rafinat om de cultură, un receptacol sensibil distilînd esențe multiple. În acest film poezia lui Lucian Blaga, vechi bocete românești într-o coregrafie închipuită de Miriam Răducanu, alcătuiesc un tot indestructibil a cărui coerență e dată de voința unificatoare a unui ochi exersat asupra construcției plastice. Dialogul lui Mirel Ilieșiu cu arta plastică nu e o cochetărie, nici o inerție profesională, este expresia unei adînci necesități interioare.

Recunoscîndu-și cu excesivă grabă un larg cîmp de incompetențe, cineastul se înconjoară de oameni a căror înaltă profesionalitate constituie pentru turnarea filmului o garanție a reușitei. Colaborînd cu critici de artă ca Dan Hăulică (acest dramaturg al rostirii ideilor), Radu Ionescu, Olga Bușneag, Ion Frunzetti, alcătuindu-și o echipă în care se remarcă operatorul Doru Segall, Mirel Ilieșiu, îndrăgostit de muzica preclasică, muzică ce îmbracă în ample veșminte sonore fiecare imagine, este un virtuoz care se ascunde în mijlocul orchestrei pentru a domina de acolo, mai bine, opera. Este, înainte de toate, ochiul înțelegător, contemporan al elaborării și precursor al înțelegerii directe, primare, a artei de azi. Nu putem să-i mulțumim altfel decât prin așteptarea unor noi și edificatoare trăiri ale percepției.

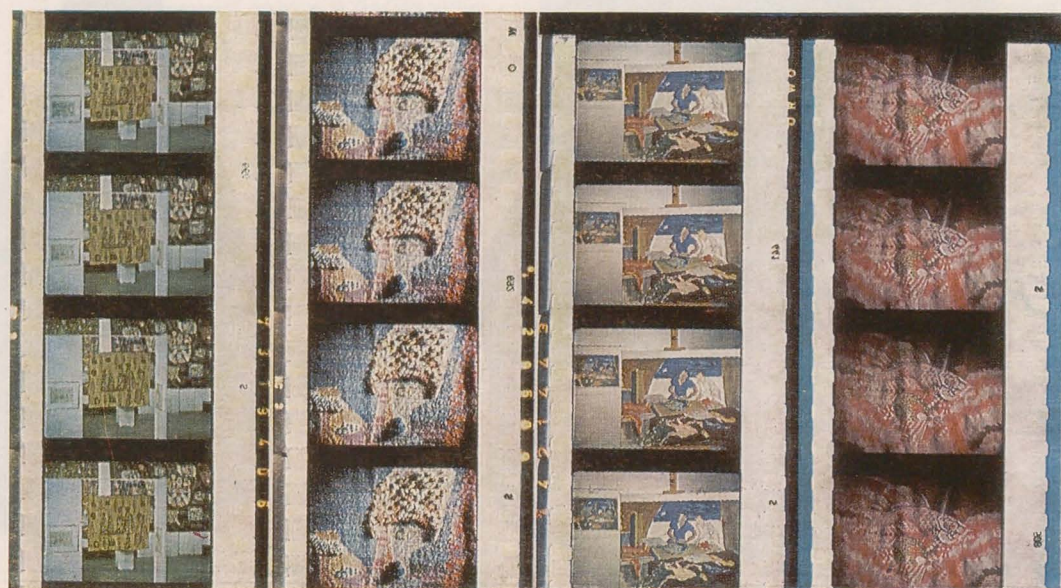
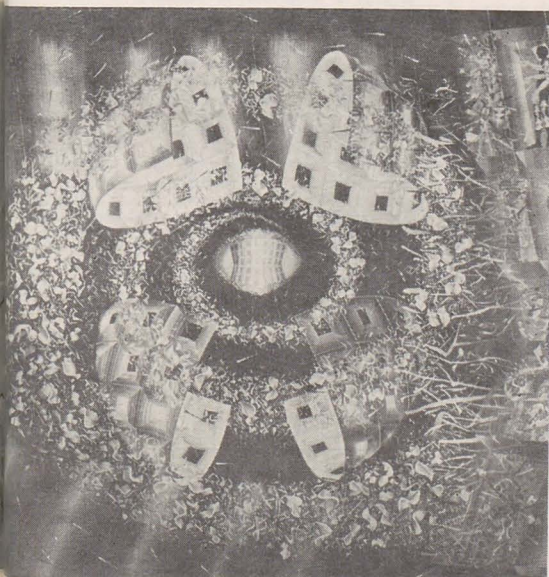


inspirat al lui Dan Hăulică. Îndelunga naștere a acestor lucrări monumentale e urmărită cu atență răbdare de ochiul scormonitor care știe să redea efortul unei întregi comunități. De la meticuloasa elaborare a proiectelor, trecînd prin alchimia trudnică a vopsirii lîinii, apoi recrearea în spațiul gigantic al gherghefului, arhitectură inefabilă distrusă în final cu mari eforturi pentru a elibera capodopera, în toate aceste etape artiștii sînt prezenți, înregistrînd în ființa lor trecerea timpului. Timpul există în filmul lui Mirel Ilieșiu, o existență triumfătoare însă, rodnică prin acea imagine în care tapiseria lui Ciubotaru și Gabrea se desfășoară apoteotic pe fațada teatrului.

Bruno Zevi, vorbind despre arhitectură ca artă a pluridimensionalului creat de mișcare, observa imposibilitatea înțelegerii acestei arte din reproducere. Filmul era, după părerea sa, singurul paleativ al ochiului care gravitînd asemeni lui în liniile de forță ale edificiului, poate să îl exploreze, oferînd o înțelegere mai aproape de realitate. Conduc-

tor și înapoi, viziunea filmică joacă rolul unei lupe măritoare ce nu pierde însă nici o clipă din vederea ansamblului. Aducînd în fața noastră opera lui Catargi, a lui Covaliu, a Margaretei Sterian, a lui Mimi Podeanu, filmînd creația ceramiștilor contemporani (în «Jocul cu lutul, cu apa și cu focul»), Mirel Ilieșiu ne oferă de fapt o lecție despre virtuțile și virtualitățile privirii. După un astfel de contact mediat cu opera, ochiul nostru capătă o siguranță nouă, o forță și un entuziasm capabile să determine reverii îndelungate în fața artei.

Cineastul epicizează opera, transformă alurecarea ochiului pe suprafețe și volume în periplu odiseic, în aventură a duratei, plastica se dezvăluie astfel cu certitudine a nu fi doar o artă a spațiului, ci și una a infinitei temporalități, alta decât cea a gestului formator din «Curajul marilor spații», temporalitatea pătrunderii în conștiință pe calea percepției. Să re amintim o clipă «Iarna» lui Bruegel, lentitatea cu care Andrei Tarkovski re purta de mină prin imensele spații albe, tăcute, în care viața încre-





# imago hominis (II)

radu florescu

Veșmintul sacru și zeița-regină. Încă din cultura Cris, din momentul în care apare sugestia veșmintului — anume a fustei în formă de teacă — reprezentarea feminină, ca receptacol al mitului universal fundamental al genezei, capătă un atribut nou. Fără îndoială în tot neoliticul trăsăturile fecundității, steatopigia și gravitatea, sînt prezente. Dar sugestiile de pieptănătură și sugestiile de costum se dezvoltă, jucînd un rol din ce în ce mai important, pe măsură ce înaintăm în epocă. Cel mai dezvoltat decor îl cunoaște însă, în perioada tirzie a neoliticului — eneoliticul dezvoltat sau faza postcoerentă — culturile Gumelnița și Cucuteni.

S-a amintit despre caracterul spiralo-meandric al acestui decor. Cîteva indicații vin să precizeze sensul esențial al decorului spiralo-meandric.

Studiul atent al unor vase plastice cum sînt Venus de la Vidra sau mai recent descoperite vase plastice feminine de la Sultana și de la Căscioarele, precizează o foarte interesantă posibilitate de exegeză. În adevăr pe Venus de la Vidra se disting clar încălțările, cu sistemul lor de prindere pe picior prin «nojițe», precum și centura. Apariția unor elemente spiralo-meandrice, în spațiile dintre aceste piese de costum precis indicate, ne permit interpretarea lor drept sugestii de drapaj. Amplasarea aproape universal repetată a spiralelor divergente pe fese, a unor motive în arcuiri concentrice pe coapse, a unor spirale mai mici încadrînd un romb pe piept — stilizări care prezintă asemănări uneori surprinzătoare cu stilizările din primul arhaism grec — ar permite interpretarea tuturor acestor elemente drept stilizarea schematizată — care la un moment dat își pierde înțelesul inițial, rămînînd un simplu motiv cu valoare simbolică — a unui veșmînt amplu, strîns cu o centură pe mijloc și drapat, de tipul hitonului grecesc. Este posibil ca elemente de aplicații să fi îmbogățit acest hiton — sau tunică —

primitiv cu un decor simbolic. Dar nici un detaliu nu ne permite să afirmăm cu un grad de certitudine cît de mic existența unor astfel de procedee decorative.

În schimb, alt element pare încă mai important: este vorba de pieptănătură. În adevăr, există o gamă întreagă de figurine care prezintă, de o parte și de alta a figurii, doi lobi mai mult sau mai puțin dezvoltăți adesea perforați central. Interpretarea lor ca niște hipertrofii ale urechilor aparține, fără îndoială, domeniului înțelegerii empirice și simpliste a artei primitive. Întîmplarea, sau mai bine zis hazardul descoperirilor face ca, în unele cazuri, să apară o indicație mai precisă. Cîteva capete de figurine aparținînd culturii Gumelnița, ieșite la iveală atît pe teritoriul României cît și în Bulgaria, se prezintă cu două ample bucle care, acoperind urechile, lasă un spațiu gol în interiorul lor. Tipul acesta de pieptănătură este cunoscut din Sumer, de acest gen fiind și coafura adoptată de celebra regină Șubat — unul dintre principalele personaje înhumate în mormintele regale din Ur, descoperire senzațională a lui Sir Leonard Wooley. S-ar părea că avem de-a face cu o pieptănătură ceremonială, a cărei marcare era esențială pentru a sublinia calitatea personalului feminin reprezentat.

Dar lucrurile nu se opresc aici: în paralel cu seria figurinelor de teracotă, în cultura Gumelnița este cunoscută o serie de figurine de os plate, la care stilizarea schematizată rigidă unghiulară, comportînd trei lărgiri lobate succesive, este încă mai avansată. Aceste figurine de os prezintă de obicei capul stilizat sub forma unui dublu trapez cu laturile dublate de una, două sau trei perforații, definind un șir vertical. Este evidentă și aici încercarea de a reda bogata pieptănătură cu bucle laterale așa cum ea se reîntîlnește, din nou, în lumea mesopotamiană. Astfel forma unghiulară a capului reamintește o celebră statueta de la Tell Agrab, cu atît mai mult cu cît aici în locul unui gol oval între obraz și păr apare unul longitudinal, vertical, care desparte obrazul de părul grupat în suvițe verticale. Dar stilizarea aceasta a pieptănăturii la figurinele de os prezintă un interes sporit și datorită faptului că procedurile folosite sînt generalizate. În adevăr, forma de ansamblu fusiformă, închisă, a acestor figurine sugerează integrarea lor în seria figurinelor caste, cu costum, chiar dacă triunghiul sexului este marcat de o manieră clară, fără însă ca sexul propriu-zis să fie în vreun fel indicat. Pe acest fond apariția, pe de o parte, a unor perforații, de obicei străpunse, pe lobi mijlocii ai figurinelor — ar marca, în mod firesc, golul dintre coate și corp în poziția «cu minile așezate pe pîntece»; după cum perforațiile nestrăpunse de la baza nasului marchează ochii iar

cele care dublează incizia gurii, probabil colierul. În sfîrșit sub triunghiul sexual, într-unul sau mai multe șiruri, perforații nestrăpunse indică articulațiile, genunchii și gleznele. Toate acestea sînt procedee de sugereare a unor elemente anatomiche și de podoabă, de valoare egală din punct de vedere al semnificației, evident simbolice. În felul acesta, figura feminină se conturează net: ea are acele atribute anatomiche care să-i dea indubitabil expresie umană dar are, mai ales, elemente de costum și de podoabă. În acest context se ridică problema semnificației costumului, podoabelor și pieptănăturii. Ele nu sînt, fără îndoială, nici împlîtoare, nici reproducerea — cu oarecare grijă de fidelitate — a unei realități, pentru că în acest caz artistul ar fi fost atent la asemănarea de detalii. Ele sînt simple semne sau semnale ale unui sistem de reprezentări mentale. Costumul ca și podoabele subliniază o anumită calitate a reprezentării feminine, calitate pe care noi nu o mai putem reconstitui, dar, putem, într-un fel, să o delimităm. În adevăr, dacă ținem seama că în ritualistica marilor zeițe ale antichității clasice, ofranda costumului făcea parte — ca la Atena ofranda peplosului — din liturgiile zeitelor caste, zețelor fecioare, ne putem întrebă dacă nu cumva tocmai acesta este aspectul esențial care trebuie suprins.

Desigur paralelismul cu Atena, chiar arhaică, este anacronic. Anacronic ar fi și orice paralelism cu religia tracică. Existența, însă, în aceasta din urmă, a unui cuplu divin în care partenera femină — Ariadna — este, la origine, o fecioară și care, prin hierogamie, devine un izvor de viață și fecunditate, s-ar putea să nu fie împlîtoare. Pe de altă parte apropierea Ariadnei de Diana-Bendis, în același timp divinitate lunară, ar putea să nu fie produsul unui sincretism tirziu, ci dimpotrivă diversificarea, sub influența sincretismului greco-roman, a unor concepte inițiale — de nivel arhetipic — unitare. În acest context par să se contureze niște începuturi ale mitologiei tractice deosebit de interesante.

Dar, saltul cel mai important pe această linie a reprezentării calității divinității prin atributele sale de ordin social îl va face epoca bronzului. Deși reprezentările antropomorfe în această perioadă sînt mai degrabă rare, este totuși cunoscută o serie bogată atît numeric cît și prin diversitatea tipologică de astfel de imagini: aceea a figurinelor cu rochie în formă de clopot, specifice culturii Gîrla Mare. Cu toate că tipul nu este general răspîndit, în toate stațiunile aparținînd acestei culturi — de obicei cimitire de incinerare sau, cum li se spune, cîmpuri de urne — apare în cel puțin trei dintre aceste cimitire Gîrla Mare, Cîrna și Ostrovul Mare, într-o diversitate de ipostaze și cu o varietate de detalii remarcabile.

În general, imaginea este aceea a zeiței caste, feciorelnice, cu minile pe pîntece, îmbrăcată cu fusta în formă de clopot, bluză cu corsajul puternic decolat și purtînd multe podoabe. Figura este profund schematizată, aproape stereotip, dar marchează totdeauna elementele esențiale — nasul, gura și ochii. Varietatea podoabelor ca și a pieptănăturii — deși aceasta din urmă comportă totdeauna cosita lăsată pe spate — este marcată prin atît de multe și de diversificate elemente decorative, încît la un moment dat au fost, fără îndoială exagerat, interpretate drept semne ale unei scrieri. În orice caz, în plus față de elementele esențiale ale costumului apar centuri bogat decorate de un tip pe care-l găsim atît în Mesopotamia, pe statui, cît și în depozitele de bronzuri ceva mai tirzii de pe teritoriul României. Apar de asemenea ace, fibule și spelci care prind costumul, apoi brățări spirale sau numai circulare, coliere cu pandantive și probabil aplici de tipul aplicilor radiale pe care le înțîlmim de asemenea tot în depozitele de bronzuri din faza tirzie a epocii bronzului sau din perioada de tranziție de la această perioadă la prima epocă a fierului.

Toate aceste elemente, profund stilizate, pînă la schematizare, se pretează la o mare varietate compozițională și de detalii. Este suficient să amintim că în mod obișnuit fustele în formă de clopot sînt decorate cu linii din împunsături succesive, verticale, ritmic alternate cu filii netede de asemenea verticale. O interpretare mai veche, datorată istoricului de artă Tzigara-Samurçaș, vedea în ele reprezentarea ogreșului, tradițional răspîndit, de altfel, tot în zona sud-vestică a țării, adică acolo unde au apărut și cimitirele de urne ale culturii Gîrla Mare. O descoperire de la Ostrovul Mare, însă, arată, fără putință de îndoială, că este vorba de o stilizare a pliuilor verticale pe care fusta în formă de clopot le facea. De la stilizarea clară a acestor pliuuri așa cum o găsim în figura de la Ostrovul Mare pînă la varietatea pur decorativă și limitată numai la spatele fustei pe care o găsim de exemplu pe cîteva din figurinele de la Cîrna este o distanță destul de mare, care a putut să permită interpretarea discutabilă de ogreș, dar care în același timp ilustrează evoluția de la redarea relativ fidelă cu tendințe iluzioniste a costumului, la detaliul simbolic cu tendință de semn. Numai că de data aceasta semnele, transformînd detaliile de costum și de podoabă, nu mai au valoarea de atribute ale fecundității ci au valoarea de însemne sociale. Purtătoarea tuturor acestor însemne este un personaj important, regină sau preoteasă, iar integrarea lor, cel mai adesea, într-o sintaxă radiară, de la valoarea unor simboluri solare. De multe ori chiar, asemănarea cu detaliul real de costum este sacrificată în favoarea valorii de simbol solar pe care reordonarea în sintaxă radiară o asigură. Dacă ținem seama că o serie dintre divinitățile caste — luno între altele, dar mai ales Diana — apare în mitologia greco-romană și pe teritoriul țării noastre, cu atributul că Regina, o asemenea exegeză a stilizării costumului devine mai ușor de înțeles, chiar dacă, încă o dată, apropierea este anacronică și, poate, epitetul prematur.

Dar cu aceasta imaginea umană, cea mai veche și fundamentală, legată de mitul genezei, aceea a imaginii feminine, se îmbogățește cu noi sensuri și cu noi valori. Străvechea figură feminină, arhetip al oricărei reprezentări antropomorfe, se situează de data aceasta nu în raport de natură și de forțele ei fertile și fecundante, ci în raport de o ierarhie socială și de un agent de transformare — soarele, principii viu al focului — căpătînd astfel valoarea nouă de reprezentare a unei umanități deja diversificată, structurată și în măsură să încerce transformarea naturii prin folosirea iscusită a propriilor ei resurse.

Evoluția marii figuri feminine nu avea să se încheie aici. Dar principalele ipostaze erau deja epuizate în momentul în care această figură de femeie — regină și legată de soare — își făcea apariția. În principiu omenirea epuizase legăturile posibile pe care putea să le facă între femeie ca principiu al fecundității și ceilalți factori naturali și sociali pe care cultura îi adusese în cîmpul conștiinței colective. Cel de-al doilea filon al reprezentării antropomorfe, aceea masculină, avea să preia după o îndelungată existență latentă rolul de protagonist și să ofere, într-o etapă ulterioară, alt factor polarizator, mitologic și iconografic, figura eroului.



Figurină feminină tronind, cu decor inspirind costumul, teracotă, Stoicani, Cultura amorilor sferice, Muzeul din Iași

Figurină feminină cu indicații de costum bogat decorat, Cîrna, Cultura Gîrla Mare, Muzeul de istorie al R.S.R. (fotografii de Ion Miclaeu)

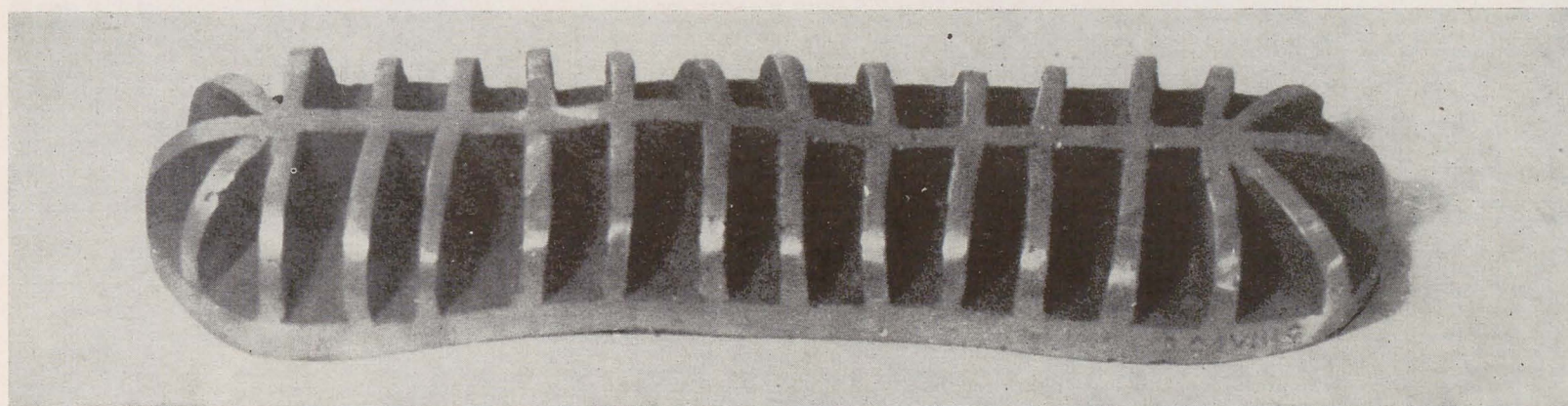


# jurnalul galeriilor

Ne vom aminti mereu de două momente ale picturii lui *Eugen Găscă* — «Fuga în Egipt» (1934) și «Horia și căpitanii săi» (1955) — care conțin integral, în rezumat, concentrat adică, sintaxa paletelor sale și proiectarea universului său în planul istoriei, legendei, mitului, fără de care interpretarea acestui univers ne-ar apărea aleatorie, pentru că totdeauna pictura lui Găscă este mai mult decît ceea ce se vede, iar un ansamblu de imagini presupune totdeauna și un anumit punct de vedere al lecturii. Recentă sa expoziție, de la Galeriele municipiului, aprilie-mai, ne-a înfățișat, în acuarele și tempera, unul dintre ansamblurile cele mai încheiate, mai bine structurate, în acest sens. Imaginea — în etapa de suverană autoritate pe care experiența de-o viață și vigoarea acestei autorități mereu tinere i le asigură — poate lăsa impresia că se naște spontan, de la sine, din gestul absolut sigur al minții ce nu are decît a conduce penele (a se vedea «Scaeti», «Virtejul», «Pe obirșii», «Vircolaci» și multe altele), cînd, de fapt, mina nu face altceva decît să asculte cugetul și sensibilitatea artistului, atașat spațiilor intracarpative, cu plaiurile Mureșului cu apele mari, bune și deopotrivă primejdioase, cu dealuri domoale, peste

contemporană, de reificare, cu specificarea că sculptorul nu subordonează spiritul guvernării brutale a lucrurilor. Ambientul aparține, la Doru Covrig, unei concepții și viziuni topologice a spațiului, în conformitate cu care opera se înfăptuiește în funcție de anume calități, de asociere, de vecinătate, calități invariante într-un proces caracterizat de transformări (să amintim «Drumul» de la Măgura și, în paralel, fotografiile cu succesive etape de realizare a «Scaunelor» la simpozionul Forma Viva de la Kostonjeva na Krki). Cele două viziuni nu se exclud, ele corespund unor grade diferite de percepere a realului și, ca atare, de organizare a datelor acestuia într-o ipostază nouă, artistică, le vom întâlni în parte sau împreună, uneori la baza aceluiași lucrări sporindu-i farmecul, misterul, intensitatea, mesajul poetic: obiectul poate să devină ambient, spațiu expresiv, spațiu total — să ne gîndim la nudul intitulat «Imagine II», pe care l-am putea interpreta drept sculptură-peisaj (amintindu-ne și de Henry Moore). Nudul ne dezvăluie, în același timp, două caracteristici ale sculpturii lui Doru Covrig: *orizantalitatea* (în general, artistul concepe desfășurări sugerînd infinitul sau «decupează», implicînd aceeași sugere, seg-

cedul tehnic de bază, lucrul la roata olarului, și unele din sursele de inspirație — vom aminti, de pildă, ornamentica celebrei ceramici de Vama. Sursele de inspirație se întind pe o arie vastă, în spațiu și timp, de la figurinele de Cîrța la pictura ceramică de Cucuteni, de la opaițe sau cîni dacice la ulciorul oltesc de nuntă, alături de asemenea modele, considerate programatic de către artist, fiind posibilă și detectarea unor referiri subtile la stilistica ceramicii noastre medievale de filiație bizantină sau la stilistica vechii ceramici persane. În paralel, artistul nu i-a fost și nu-i este străină tentația compoziției cromatice abstracte, realizate pe baza virtuților de expresie ale materialului — glazuri, emailuri, combinații de sticlă și metal. Asemenea diversitate, firească, a configurărilor este totuși unitară în ansamblu, factorul unificator fiind dat de o atitudine barochistă — privind opulența materiei, vivacitatea liniei, somptuozitatea ornamenticii, preeminența regnurilor vegetale și zoomorfe, reale și fantastice, care furnizează cea mai mare parte a semnelor iconice ale lexicului acestei arte. Considerînd claritatea programului de creație, stabilitatea lui de-a lungul anilor, calitatea și cantitatea producției artistice, vom putea spune-



coama cărora orizontul se repetă identic sau asemenea, cu pauze de lunci mănoase, întinse sub înaltul cerului coborît adesea pînă la atingerea lui cu brațul ridicat. Acum, nu întîlnim aici nici țărani la cină, nici tractoriști pe ogoare, dar prezenta omului este sigură și absolută, într-un spațiu în care fiecare element component este însoțit: copacul, firul de iarbă, norul, vîntul. Așezările omenești sînt, ca reprezentare, puține la număr: «In poiană», cu un drum șerpuit spre o casă cu acoperiș de trei ori mai mare decît casa, cu cîteva coroane de copaci și undeva o coamă de deal, ceea ce indică sensul filosofic al unei asemenea așezări prin care românul își exprimă propriul său raport cu lumea. Așezări, case, mai apar în «Cîmpia» sau în «Hodaie», în rest este lumea, lumea lui Găscă, sugerîndu-ne o întreagă populație de basme, datini, eresuri al căror principal temei sau suport îl constituie natura și raporturile omului, ale colectivității, cu natura căreia i se integrează. Aducem, drept martori, «Virtejul» (cu peneala alertă și savantă a spiralelor și segmentelor de spirale multiplicînd mișcarea la nesfîrșit), «Pe Obirșii» (cu zona aceea misterioasă unde linia orizontului, înălțată, se întîlnește cu cerul), «Vircolaci» (cu șerpuirea derutant dezordonată a liniilor de o intensă vitalitate), dar mai ales «Balaur pe cer» (cu îngemănarea celor două coame de deal sub unduoasă închipuire, imensă, de pe cerul înalt). Toate aceste configurări — imaginate sau extrase și dezvoltate din datele realului — au o durată, o existență finită, dar sugerează tot timpul permanența, statornicia (aceea din monumentală imagine a «Mureșului»), amintindu-ne de titlul unui volum din versurile lui Blaga împrumutat din poezia populară, «La curțile dorului», sau de acela al unui capitol din «Fețele unui veac» unde este vorba despre «Natura sub unghiul maximei constanțe».

Modernitatea lui Doru Covrig — căci fără îndoială Covrig este unul dintre artiștii noștri cei mai moderni — are un caracter nativ, ține de structura intimă a personalității și de desăvîrșirea acesteia, se manifestă cu necesitate, fără ostentație, adică firesc — de aici sau și de aici decurge noutatea neașteptată care pe unii spectatori îi captivează, pe alții doar îi intrigă. Artistul nu contrazice sau nu simte nevoia să nege, spre a se defini și afirma, forme de comunicare tradițional omologate, dimpotrivă, acestea sînt asimilate adesea în creația sa ca date existente, ale naturii, la îndemîna oricui, o natură urbană în care intră de-a valma spre a fi selecționate vestigii livrate de arheologie, alături de banale produse curente — să cităm manechinele pentru că mai mult timp Doru Covrig a avut obligația de serviciu de a le executa — alături de impresii lăse privirii sculptorului de înfățișarea, de pildă, a șantierului unei cariere de piatră etc. etc. Universul lui Doru Covrig este unul complex, de semne, pe care, spre a-l stăpîni sau numai a-l înțelege, încercăm, cu tot riscul schematizării ce sîrăcește, să-l cuprîdem între doi poli, de natură diferită a genului artistic: *obiectul și ambientul*. Obiectul (ne amintim de «bocancii» expuși cu ani în urmă și care au consternat, deși li se putea afla o referință onestă la Van Gogh) aparține spațiului euclidian și unei tendințe, omologate în arta

mente dintr-un continuum, niciodată, însă, nu «implantează» un obiect, o bornă, o verticală în spațiu și *dichotomia* (coexistența fie conflictuală, dar în echilibru eficient, a două stări, situații — simetric/asimetric, regulat/iregular, drept/curb, mai ales geometric/geologic, cel mai elocvent exemplu îl constituie lucrarea intitulată «Studiu», un impresionant tumul, structura lui geologică fiind re-organizată de ritmul obsedat al unei repetiții de ordin paralelipipedic — fie a dublării unei figuri, compoziția fiind binară, două «miini», două «structuri», două «urme» asemenea sau identice. În cîmpul de acțiuni larg deschis între cei doi poli, operele artistului se asociază în grupuri (unele prezentate în felul acesta în expoziția de la Simeza, mai-ianie, și reclamînd adesea lucrări expuse anterior), grupurile au, se pare, o structură organizatorică afînă mulțimii matematice, sînt deci «colecții» de elemente asociate pe baza unor proprietăți comune: «Miini», «Urme», «Structuri» etc., dar nu exclud intersectarea mulțimilor, o «mină» poate deveni, prin transformare, «urmă», o «urmă» (expusă la salonul municipal '80) devine, schimbîndu-i-se poziția, orizontal-vertical, «poartă» (la recenta expoziție). Este un univers în permanență devenire, la o privire globală a procesualității lui aparînd cu persistentă năzuința autorului de a configura paradigme, demersul lui Doru Covrig înscriindu-se, așadar, sub semnul artei de idei.

Cu o selecție de lucrări recente, cărora li se adaugă cîteva piese mai vechi — drept reper pentru sugerea unei incursiuni retrospective sau, poate, reper pentru demonstrarea consecvenței unui program de creație — expoziția *Maria Lăzărescu* (Orizont, mai-ianie) fixează un moment din dialogul neîntrerupt, purtat de artiști, de mai bine de douăzeci de ani, cu un public numeros. Este relevantă articularea formelor ceramice (de o materialitate consistentă, densă, dată de structura glazurilor), și a culorilor strălucitoare (asociate contrastant în compoziția ornamentală de un desen amplu, decis, tranșant) în desfășurarea logică, ritmată, armonioasă a ansamblului (organizat explicit, aproape didactic, pe grupe de obiecte) care ne propune restituirea uneia din înfățișările posibile ale universului artistei. Semnificațiile expoziției depășesc, însă, spectacolul ei, proiectînd acest univers în cursul ascendent al ceramicii contemporane românești pentru care opera Mariei Lăzărescu a însemnat, se poate spune, travaliu și act ctitorial. Artista face parte dintre ceramicii fideli vechilor tradiții, încă vii, ale poteriei noastre populare, pe care le preia și le fructifică substituind concepției conservatoare (a formelor fixe ale obiectului și a compozițiilor ornamentale stabilite prin practica neîntreruptă din centrele de artă populară) studiul deliberat al acestor forme și ornamente, cu scopul înnoirii lor, pe măsura talentului artistic (studiului riguros i se asociază inspirația spontană, din această asociere rezultînd factura stilistică distinctă a autoarei) și cu scopul adaptării finalității obiectului cerințelor unor comportamente sociale urbane actuale. Modelul principal, de referință, al universului artistei va fi prin urmare ceramica populară românească, aceasta furnizînd pro-

cedînd *pars pro toto*, că Maria Lăzărescu ilustrează concentrat și edificator un important capitol al ceramicii noastre contemporane. Îl ilustrează și, ținînd seama de diversitatea direcțiilor de dezvoltare promovate de tinerele generații de artiști care au determinat ecloziunea ceramicii noastre actuale, aș fi tentat să spun că îl și încheie, dacă n-ar fi cu puțință înregistrarea punților de legătură de la o generație la alta. Exemple ne furnizează chiar expoziția de față: tradiționalul motiv popular al «buzduganului» (sau al «ariciului»), de pildă, propriu Mariei Lăzărescu, îl vom regăsi într-un alt context și cu alte semnificații în ceramica unuia dintre cei mai promițători și tineri artiști, clujeanul Cornel Alilincăi, actul ctitorial al artistei demonstrîndu-și vitalitatea.

Între parametrii constituirii și ființării formei în pictura *Marii Constantin* — spațiul, doar reprezentat perspectival; timpul, implicat numai drept condiție generală a imaginii; desenul, subordonat culorii, chiar o imagine alb-negru ne apare ca simplificare, reducere sintetică a unei compoziții cromatice — rolul principal, definitoriu îl dețin *culoarea și lumina*, într-atît încît se poate spune că dacă acestea nu ar fi, de fapt, *atribute* ale realului, ale realului perceput, artista însăși i le-ar *atribui*, datorită propriei viziuni cromatice, înnăscute, asupra lumii, viziune de care se prevalează în comunicările sale. Comunicarea se efectuează prin mijloacele culorilor de apă (nu i-au fost și nu-i sînt străine artistei uleiul, monotipia, tehnicile graficii aplicate), *acuarela* fiind tehnica ce caracterizează un demers artistic susținut de-a lungul unei cariere (la Orizont artista a deschis a zecea expoziție, aprilie-mai, debutul avînd loc cu mai bine de treizeci de ani în urmă). Formulările și configurările cromatice ale Mariei Constantin nu contravin culorilor din natură (care sînt adesea și sursa amprentei unui geniu loci). Între unele și altele acționează personalitatea artistei cu o logică ce ordonează și o sensibilitate ce transfigurează. Genul predilect este peisajul, ca stare existențială, localizată în funcție de un motiv sau altul raportat totdeauna, nu impresiilor fugare, ci trăirilor intense, subiective ale autoarei, interesului său, năzuinței sale de a înlocui realul perceput cu realul imaginat. Ridicarea aceasta, pe planul artisticului, deasupra orizontului nostru, se efectuează cu mijloace simple dar supte, rafinate, și cu un simț impecabil al armoniei: fluiditatea, în tușe generoase și ferme, a materiei cromatice — de la densitate și catifelare la transparențe rarefiate și strălucitoare — și luminozitatea ei de diferite grade de intensitate. Spre deosebire de expoziții anterioare, de o vervă cromatică antrenantă, selecția recentă ni s-a părut a fi străbătută de un sentiment de tandră și gravă melancolie. O retrospectivă — dacă ar putea fi realizată în pofida cantităților impresionante de lucrări și a diseminării la care au fost sortite — constituie, fără îndoială, subiectul și materialul de construcție al unui strălucitor film artistic despre viziunea cromatică a lumii.

*Gheorghe Rizoiu*, deși a debutat în 1954, s-a afirmat relativ tîrziu în raport cu colegii de generație — la ultimele saloane muni-



pale, la simpoziunile de la Sibiu — drept care aprecierea pozitivă de care s-a bucurat expoziția sa (a doua personală, Eforie, aprilie-mai) a constituit o răsplădă prea bine meritată, care poate să-l stimuleze, să-l încurajeze. Manifestându-se în grupul mai mult sau mai puțin sudat din jurul lui Costel Badea și al școlii lui, Rizoiu contribuie aici cu specificitatea și originalitatea personalității sale, el fiind unul dintre ceramicii preocupăți (și competenți în această direcție) de virtuțile de expresie ale structurilor materialului (precum Flaviu Dragomir, Dumitru Voicu, Ion Berendea), virtuți pe care le pune în valoare, le exploatează, le implică în conceperea și configurarea obiectului creat — de o diversitate a funcțiilor și finalității, pe o arie întinsă a modelării mediului ambiant, de la piesa de uz curent și obiectul decorativ la elementul de construcție a structurilor arhitecturale urbane. Valorificarea structurilor de expresie ale materialului — totdeauna gresie, rezistentă, densă, compactă, afină aparent metalelor feroase, o compoziție se numește, nu întâmplător «Closca cu pui» — se efectuează într-un sistem de echilibru al volumului care are constant un centru geometric, același ca centrul de greutate, de unde implicarea în compunerea volumului (sau volumelor) a unei forte centripete, atât de firesc asociată ideii de stabilitate și rezistență a materialului. Între volume, sferoidul este foarte frecvent — lui Mircea Iliescu îi sugerează adevăratele rădăcini ale ceramicii, «lutul-bulgăre, rupt parcă naturii cu o plăcere nedisimulată tactică» (prezentarea din catalog), de la care pornesc apoi direcții diverse, între acestea nelipsind cele date de modele culturale — de la Cîrța și Cucuteni până la Artă nouă. Independent de asemenea particularități care definesc obiectele în parte, o trăsătură de bază le asociază într-un ansamblu unitar, aceea care definește și factura stilistică a lui Rizoiu, și anume: relația intimă, de complinire, dintre masiv și monumental, viziunea monumentală fiind, s-ar putea spune, direcția unui demers fructuos, în continuare, pentru Rizoiu, în cîmpul captivant al artelor focului la noi.

Fidelă linogravurii colorate pe care o practică de vreo paisprezece ani, cu aceeași viziune din aceeași zonă de intersecție a două mulțimi de elemente, lumea realului și lumea fantasticului, Mariana Popa n-a încetat o clipă procesul de decantare a mijloacelor și de găsire a semnelor plastice, de rafinare a acestora. Unele semne derivă direct din procedeele tăierii linoleumului și al suprapunerii plăcilor, altele sînt achiziționate din vechi coduri de simboluri, altele, în sfîrșit, sînt inventate de artistă modificînd și transformînd reprezentări iconice. Toate aceste grupe de semne sînt combinate împreună în compoziții de factură barocă sau arabescuri cînd simple, cu forme ample, cînd asociate într-o peisotivă revărsare ornamentală de vrejuri și frunze ale unei vegetații inventate, arbitrare, în compoziția cărora apar, ca centre de interes, măști, unele de sorginte folclorică, sau profiluri umane, adesea după modele antice grecești. Rînduite pe simeză, la expoziția de la Galateea, aprilie-mai, împreună cu o serie de desene colorate (care denotă preocuparea artistei de a spori cantitatea de nuanțe cromatice folosite) lucrările închipuie un spectacol sub semnul poeziei picturale care ne apare drept calitatea de referință a acestei arte ce se dezvoltă în situația, în starea de echilibru dintre real și fantastic.

Dacă raportăm recenta expoziție a lui Ștefan Iacobescu (Simeza, mai-iunie) anterioarelor sale personale de la fostele galerii Apollo și Amfora, vom avea dovada, pe parcursul a opt ani, a unei neîncetate șlefuituri a mijloacelor de expresie, care au dus la stăpînirea unei înalte tehnici. De aici fructificarea diversă a desenului, a imprimării, a colorilor, tehnici și procedee utilizate uneori împreună, alteleori cu un interes anume pentru fiecare în parte, în raport cu punerea savantă în pagină a mesajului de comunicat. Ansamblul ne-a apărut ca o țesătură sau o rețea de structuri în care motivele repetate («Delta I—XII», sau numeroasele «Peisaje cu figuri», sau «Plajă I—III») asociază imaginile ca într-un discurs muzical/grafic/cromatic. Iacobescu știe să imbine și să combine linia-urme a gestului cu linia-cons-

truție abstractă, suprafețe valorate riguros, ca un continuum, cu tușe nervoase de negru, aparent aleatorii, creînd nu reprezentări, nu reconstituiri sau relații, ci sugerează a realului, a datelor lui, a oamenilor și a unui mediu ambiant poetizat.

Protec, Constantin Nițescu a parcurs (de la expoziția sa din 1966, galeriile Orizont, la cea recentă, de la Simeza, aprilie-mai) un impresionant periplu, efectuat pas cu pas și argumentat plastic și estetic în fiecare etapă, de la o pictură abstractă (ale cărei calități erau materialitatea, consistența, combinațiile cromatice în fluxuri materiale, am spune, referitoare la devenirile galactice) la o pictură realistă, a cărei condiție estetică este tocmai abstractizarea ce proiectează imaginile realului perceput pe planul idealizării (vom asocia aici și picturile expoziției sale din 1977, pe o temă dată — «omagiul independenței»). Din selecția de lucrări foarte variate, de o diversitate a facturilor, am reținut îndeosebi peisajele de la Tescani — un Deal cu case sau Dealuri la Tescani, o Toamnă și mai ales un Amurg de o impresionantă claritate a tentelor colorate. Resursele gamelor cromatice, a acordurilor și orchestrărilor, se arată a constitui problematica tehnică artistică ce va alimenta în continuare demersul său creativ.

Tamara Izbășescu și-a conceput expoziția (Eforie, mai-iunie) ca o relatare despre posibile incursiuni ale spectatorului în atelierul artistului, în etape diferite, fără o ordine anume a acestor incursiuni. De aici rezultă o articulare caleidoscopică a selecției expuse: desene de un acut simț al observației care nu par studii sau schițe premergătoare, ci stadul final al unui demers de investigare cu scopul înțelegerii și apropierii; picturi de un expresionism acuzat al atitudinii, al colorilor și al liniilor, orientat mai ales spre comunicarea unei angajări, a unui mesaj politic, fie cu un suport faptic/imagistic extras din contemporaneitate, fie de evocare istorică; alte lucrări sînt de o ambiguitate captivantă rezultată din asocierea real/fantastic, real/imaginar, real/onic, asociere ce se întîmplă în structura internă a compoziției. Toate acestea sînt configurări diferite pentru laturile diferite ale raportului artistului cu lumea pe care nu vrea, se pare, să o stăpînească, dar în care caută justificarea și a existenței și a artei. Dacă ar fi să alegem un răspuns satisfăcător pentru această căutare dramatică, ne-am opri asupra valorilor simbolice ale unei «Maternități» de un calm tandru, susținut de frumusețea clasică a formelor și de expresia atașată a personajelor.

Debutul Anei Golici la sala Cenuclu (mai-iunie) certifică cîtele calități de desenator ale autoarei: stăpînirea atât de sigură a liniei și vehicularea savantă a valorilor, ceea ce îi permite să porcească la edificarea unor adevărate arhitecturi ale căror modele reale — floarea, planta, scoica, insecta — le aflăm în lumea organicului, a biologicului. De aici sentimentul sau conștiința unei creșteri, a unei dezvoltări continue după legi ale naturii, prestabilite. De aici și — ceea ce semnala Călin Dan în prefața catalogului — dubla funcție a desenului, ca mijloc de investigare a unei realități date, ca metodă de explorare, și ca mijloc de construire și neîncetată șlefuituri a imaginii. Între aceste arhitecturi — care captivează fiecare în parte — am optat pentru două compoziții, una deschisă, un «Labirint» amenințător, dramatic, cu o șerpuitură meandrică implacabilă, sugerînd nonfinitul, și una închisă, o «Floarea soarelui», metafora unui megalopolis natural cu elemente de viață și procese de viață evoluînd sub semnul, am spune, al «bunei guvernări». Între aceste două extreme se întîmplă, metaforizăm și noi, încercările noastre de a supune natura sau, reversul, de a i ne supune. Desenele Anei Golici sînt mesaje bogate care permit sau incită lecturi diferite, ceea ce constituie o promițătoare calitate de creator contemporan.

Debutul Danielei Văleanu Codîță (Atelier 35, mai-iunie) s-a distins, în primul rînd, prin profilul expoziției, cît se poate de adecvat și de convingător pentru înfățișarea unui artist la începutul carierei. Discursul expozițional a cuprins o serie de argumente și ilustrarea lor explicită, concretă, de aceea captivantă. Indiferent de cursul viitor pe care pictorița îl va urma, de întrebă-

rile grave pe care și le va pune sau de neîmplinirile cu care firească va fi confruntată, va avea în configurarea (și amintirea) acestui moment inițial o sursă anteică, de încredere, girată de semnături ce nu se întîlnesc totdeauna atît de atașante la un debut, Octavian Barbosa, Tudor Octavian, Marin Gherasim, Constantin Blendea — drept care ne vom permite să cităm un pasaj din analiza entuziasmată a lui Marin Gherasim: «Pictura Danielei Văleanu Codîță are toate atributele unei atitudini asumate cu luciditate, cu bună știință. Expresia rafinată a picturii sale este rezultatul unui proces îndelungat de decantări, de tenace căutări ale expresiei. E o știință a compunerii spațiilor, a dozajelor luminii și a colorii pe care artista nu o așează cu ostentație ci o face mereu subînțeleasă, implicită, o disimulează cu discreție și măsură. Mijloacele expresive sînt suple, mereu adecvate intențiilor; spațiul picturii sale este cînd tandru-unduos sugerînd eterna mișcare, eterna schimbare a lucrurilor și fenomenelor, cînd ferm, decise, sugerînd un arhetip geometric al gândirii. O undă de poezie se așterne peste lumea subiectelor și obiectelor ei preferate care sînt cele ce o înconjoară, îi creează cadrul intim de viață».

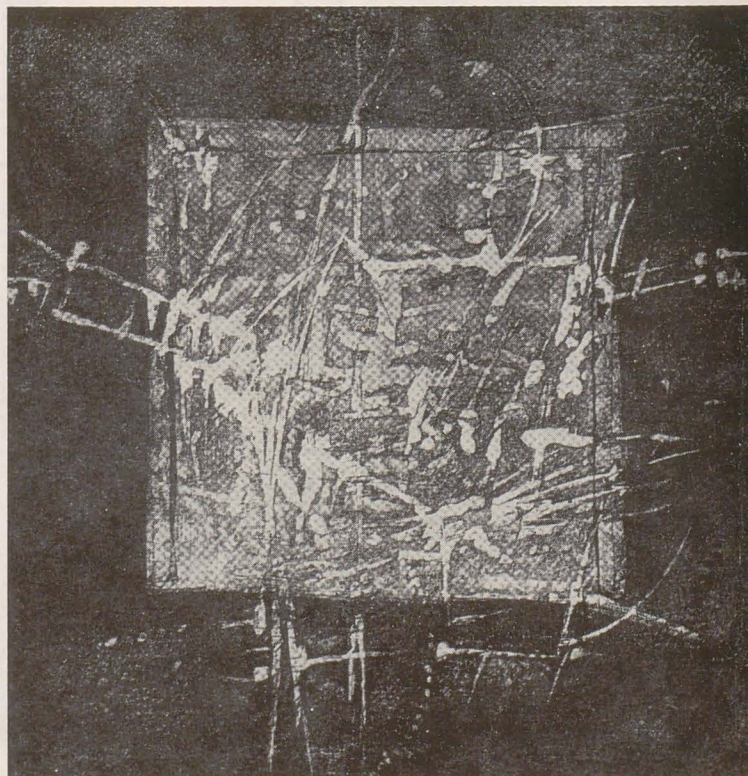
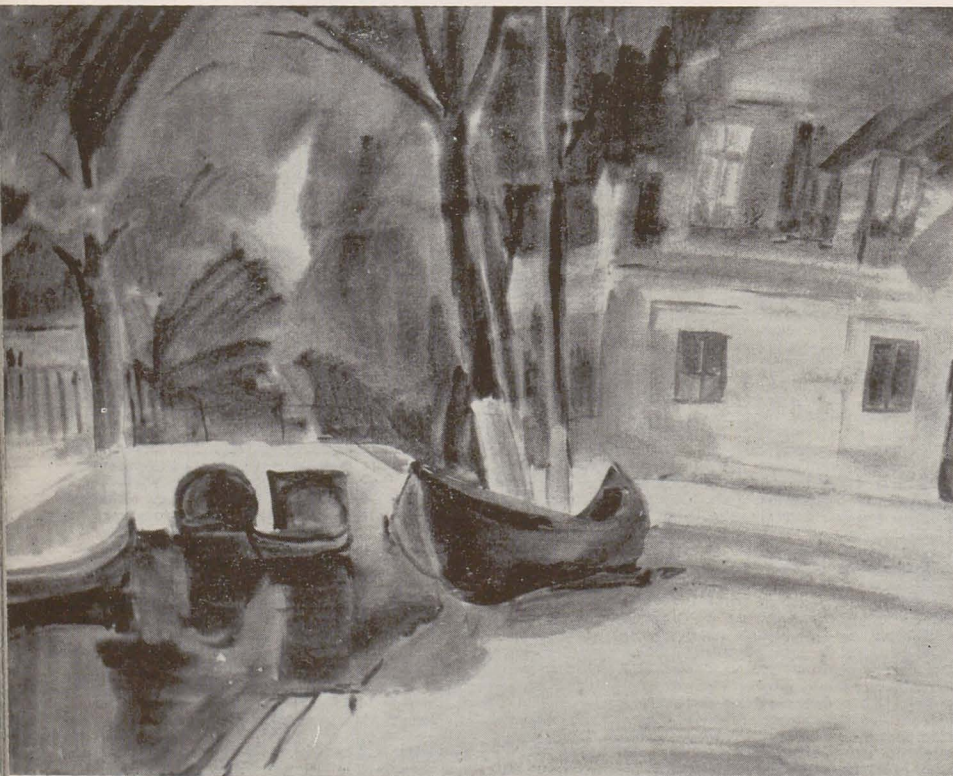
Optprezece designeri (Aszalos Geza, Aszalos Irina, Constantin Berechet, Victor Brătulescu, Valeria Costăchescu Ghețiu, Vasile Cristian, Ioan Dragoș, Mihaela Dulea, Alexandru Ghildus, Constantin Marinescu, Mihai Maxim, Dumitru Pătruț, Valentin Stratu, Bogdan Stroescu, Cristian Totoli, Lucian Toma, Svetlana Utto, Cătălin Vasilescu Postalache (cu mobilier) — la Căminul artei, etaj, și Aszalos Geza (cu o riguroasă și severă selecție de machete impecabile ale unor produse românești noi ale industriei mijloacelor de transport în comun) — la Căminul artei, parter (mai-iunie), au realizat o pledoarie convingătoare pentru și despre designul românesc. Diferența specifică a echipamentului de interior al habitatului a fost dată de concepția obiectelor grupate în micro-unități în funcție de destinație și de o diversitate de propuneri adresate firmelor producătoare. Selecția s-a bazat în principal pe colecția prezentată anul trecut de designerii români la prima Trienală internațională de la Poznań, reflectînd așadar preocupări și soluții elaborate în ultimii trei-patru ani, preocupări în parte depășite azi, dar soluții în general valabile, nu numai privind echipamentul ca atare, ci ideile cu care s-a venit în întîmpinarea producătorului, a sensibilizării acestuia, între care semnalam: proiectarea de mobilier în condiții tehnice și tehnologice existente, fără modificări, deci, în fluxul producției; valorificarea unor materiale considerate de fabrici ca necorespunzătoare; introducerea unor materiale noi — rășini sintetice armate cu sticlă — ceea ce presupune o nouă tehnologie, probabil avantajoasă; acceptarea cartonului ca material de fabricație pentru piese de mobilier etc. etc. O expoziție serioasă, un studiu pe temă dată, în condiții de creație și execuție fixe, nu pur și simplu experiment — de unde gradul de maturizare a tinerei generații de designeri care propun nu numai optimizarea rentabilă a unui ambiant modelat, ci restructurarea însăși a modelării lui.

pp. 38, 39

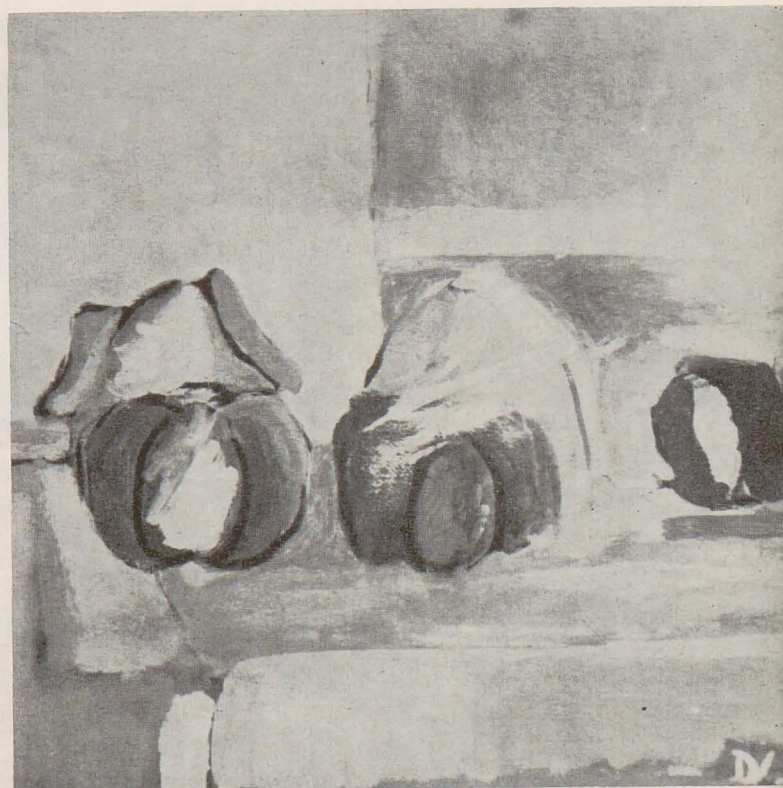
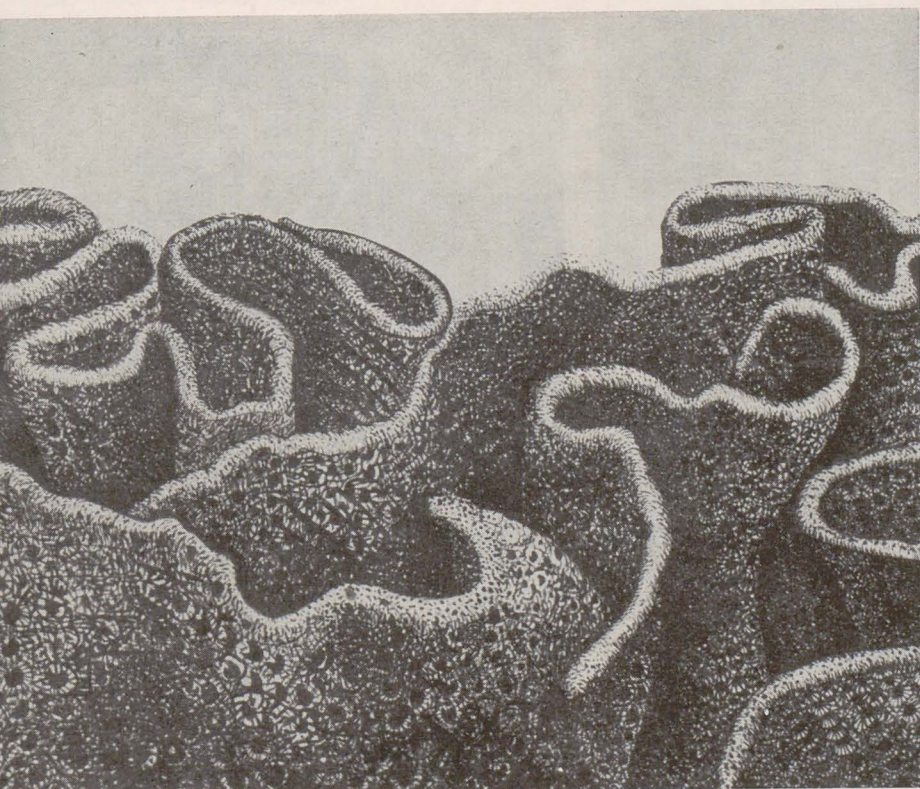
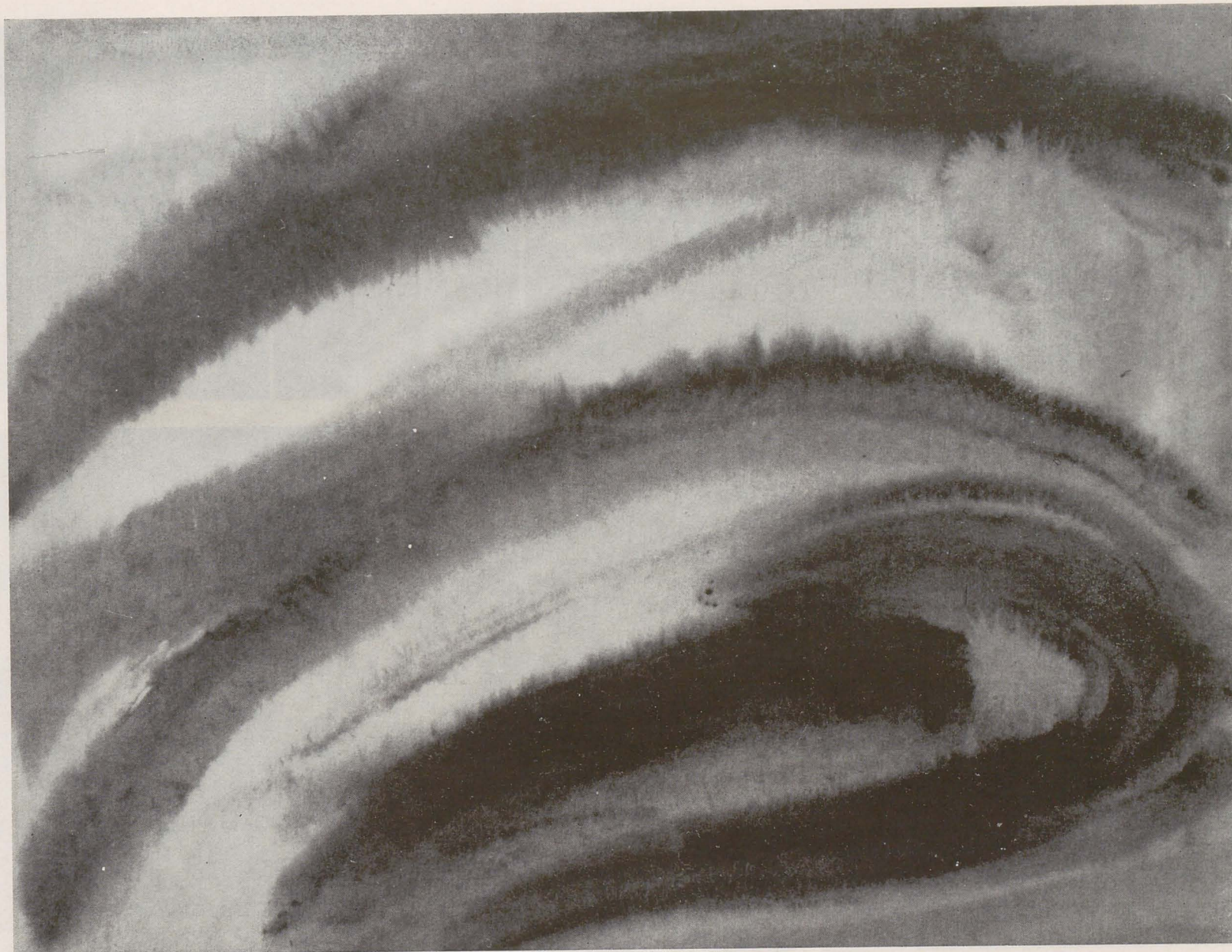
1. MARIA CONSTANTIN: Sulina, acuarelă
2. ȘTEFAN IACOBESCU: Gravură
3. EUGEN GÂSCĂ: Virteful tempera
4. ANA GOLICI: Labirint, desen tuș
5. DANIELA VĂLEANU CODÎȚĂ: Gutui, olei

p. 40

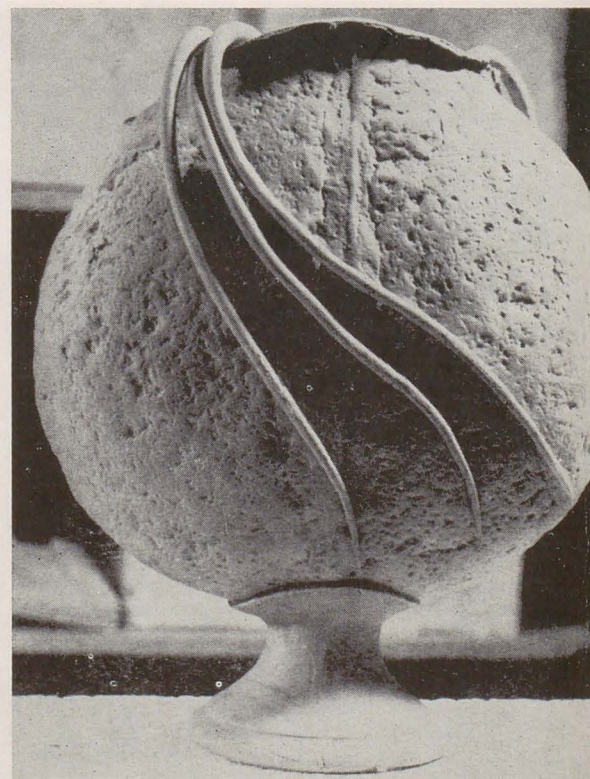
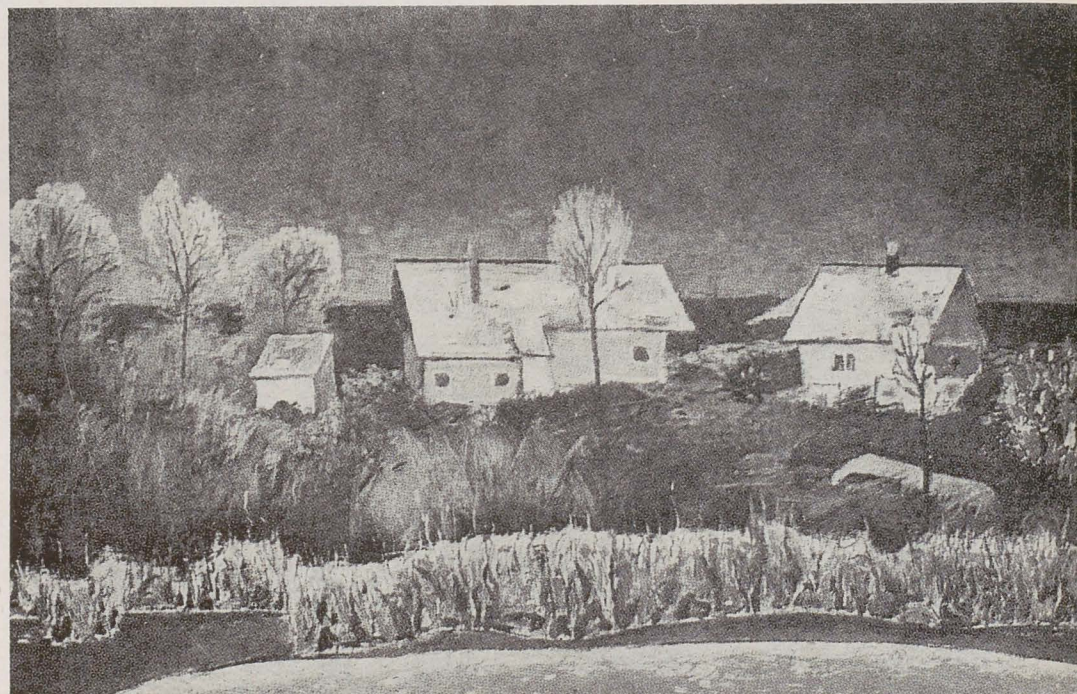
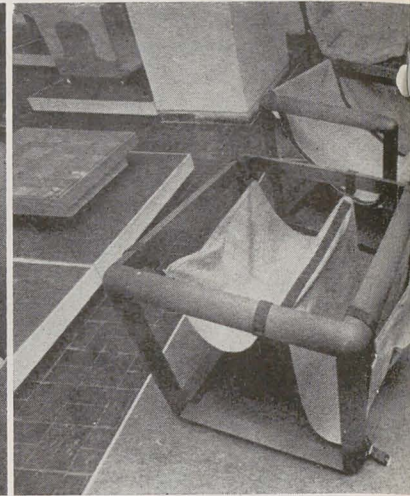
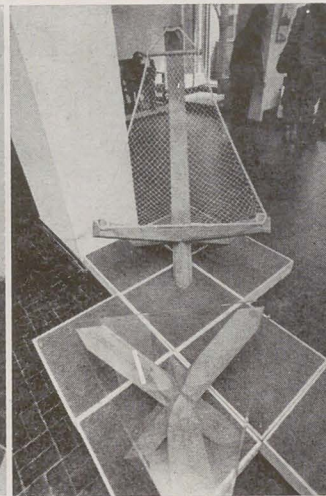
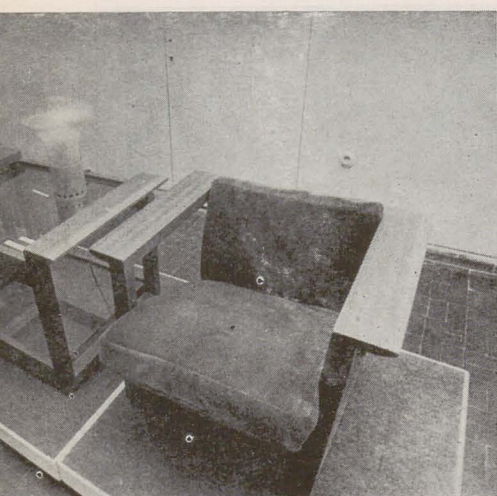
- 1—4. Design — mobilier
5. TAMARA IZBĂȘESCU: Compoziție
6. CONSTANTIN NIȚESCU: Peisaj, olei
7. MARIANA POPA: Perspicacitate, linogravură
8. GHEORGHE RIZOIU: Vas decorativ, gresie













# Dans ce numéro:

## Culture — histoire

(Horia Horșia)

p. 4

Le travail particulièrement original des étudiants sortis de l'Institut d'arts plastiques (1980), c'est à dire la décoration murale d'intérieur faite à l'Institut d'histoire « N. Iorga » de Bucarest dans la salle de festivité, offre l'occasion de méditer sur la relation culture-histoire. L'accent est mis dans cet ouvrage (conduit par le professeur Vasile Celmare) sur les grandes personnalités de l'histoire et de la culture roumaine et, sans que le travail aie à souffrir, on ressent ici l'esprit d'équipe et en même temps le main de maître de chacun des futures peintres muralistes.

## Theodor Aman

pp. 6—11

Personnalité de renom de la culture roumaine du XIX-e siècle, de la vie artistique bucarestois, novateur par sa peinture, dessinateur de talent, graveur, décorateur, fondateur de l'enseignement artistique supérieur, Theodor Aman demeure un des artistes qui fait partie de la génération progressiste de 1848. La célébration de 150 ans depuis sa naissance fournit l'occasion de participer à cette charge commune: connaître mieux l'homme, l'œuvre et sa place dans la culture roumaine.

## Le visionnaire révolutionnaire (1848)

(Mircea Iliescu)

p. 6

Animé par les idéaux nationaux et sociaux de la révolution de 1848, peintre du raffinement, de la vision, Theodor Aman est un artiste accordé à son univers. Mircea Iliescu le considère comme le premier peintre moderne de la Roumaine.

## Écritures et lettres

(Barbu Brezianu)

p. 8

La correspondance de l'artiste ainsi que les autres documents de l'époque constituent une riche source pour porter à la connaissance du public la véritable biographie artistique et civique de l'homme et de l'artiste Theodor Aman.

## Un poète de la mondanité

(Adrian Silvan Ionescu)

p. 10

La richesse vestimentaire des sujets des toiles de Theodor Aman constitue un document important à l'aide duquel on peut reconstituer la mode dans la seconde moitié du XIX-e siècle et au début du XX-e siècle et, en même temps, la contribution de l'artiste à l'ambiance sociale et artistique de l'époque.

## Les portraits de Médée

(Marius Tătaru)

p. 12

(Mihai Drîșcu)

p. 12

Partant tous les deux du symbole tragique de Médée dans les peintures de Geta Brătescu, Marius Tătaru et Mihai Drîșcu aboutissent à voir dans son œuvre, le premier — un topos dont la force régénératrice peut être exploitée sous diverses formes, le second — une lutte qui se donne à l'orée de la forme pour traduire en images la structure même de la tragédie.

Née le 4 mai 1926 à Ploiești, Geta Brătescu fait ses études à la Faculté de lettres et philosophie de l'Université de Bucarest et à l'Ecole des Beaux-arts de Bucarest. Elle fait ses débuts dans la vie artistique en 1944. L'artiste participe aux salons officiels, aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1960, 1963, 1970, 1972, 1975, 1976, 1981 — Bucarest;

1976 — Rome, Expositions internationales: 1958 — Moscou; 1959 — Leipzig, Varsovie; 1960 — Biennale de Venise, Moscou; 1966 — Belgrade; 1969 — Bologne, Biennale de Lausanne; 1970 — Bologne; 1971 — Leipzig; 1972 — Bologne, Belgrade; 1973 — Bologne; 1976 — Biennale de Cracovie, Biennale de Brno; 1977 — Biennale d'Epinal. Participe à de nombreuses expositions d'art roumain à l'étranger. Prix: 1965 — II-e Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art décoratif; 1970 — Le Prix de la revue Artă.

## La suggestion du bonheur

(Vasile Drăguț)

p. 15

Pour le critique d'art Vasile Drăguț les tableaux du peintre Gheorghe Șaru sont des prétextes pour la méditation, prétextes qui invitent à refaire le chemin parcouru par l'artiste pour comprendre la peine de recomposer l'instant vécu dans des formes qui laissent ouverte la voie à la suggestion du bonheur.

En ce qui concerne le témoignage de l'artiste, on peut citer de l'interview accordé à Theodor Redlow: « Du désir que j'ai eu de faire de l'exposition un „spectacle d'art" naquit le labyrinthe des dimensions de plus en plus grandes, jusqu'à ce qu'il prenne possession de tout l'espace de l'exposition. Le labyrinthe pourrait être le guide vers certains centres d'intérêt... » (Sortie du labyrinthe, p. 14). Né le 1 Mars 1920, à Checea-Timișoara, Gheorghe Șaru fait ses études à l'Académie des Beaux Arts de lassy (1944) et à l'Académie des Beaux Arts de Bucarest (1946—1948). Participe depuis 1944 aux expositions d'état, aux salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1956 — Bucarest; 1959 — Moscou; 1960 — Bucarest; 1981 — Bucarest. Expositions internationales: 1954 — Biennale de Venise; 1958 — Moscou; 1961 — New Delhi; 1963 — Berlin; 1965 — Szczecin; 1966 — Berlin; 1970 — Varsovie; 1975 — Szczecin; 1976 — Sofia; 1977 — Moscou; 1979 — Triennale de la peinture réaliste à Sofia. Participe à de nombreuses expositions d'art roumain à l'étranger.

## Le crépuscule des dieux

(Andrei Pleșu)

p. 16

« Peu sont les peintres qui vivent aujourd'hui, avec sincérité, le véritable destinée de la peinture: ses espoirs et son trouble, ses contractions et sa pathétique désorientation. Vladimir Zamfirescu en est un — nous dit le critique d'art Andrei Pleșu — son exposition au Musée des Collections d'art est une messe vouée au déclin de tous les dieux et surtout à la beauté écœurante du crépuscule des dieux de la peinture... ».

Né le 3 Mai 1936 à Ploiești, Vladimir Zamfirescu fait ses études à l'Institut d'arts plastiques « N. Gîgoreșcu » de Bucarest (professeur Corneliu Baba, 1966). Depuis 1966 il participe aux Salons officiels, aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: 1978 — Cluj-Napoca; 1980 — Stockholm; 1981 — Bucarest. Expositions internationales: 1971, 1977 — Paris, Concours international Paul Weiller; 1972 — Monaco, Exposition du Grand Prix International; 1974 — Varsovie; 1978 — New Delhi, Triennale internationale de la peinture et de la sculpture, Amiens, Exposition internationale, Musée Picaar; 1979 — Sofia, Triennale internationale de la peinture réaliste. L'artiste participe aussi à de nombreuses expositions d'art roumain à l'étranger.

## La culture populaire du bas Danube

(Paul Petrescu)

p. 18

Nombreux sont les témoignages qui attestent, au début du XIX-e siècle, l'existence historique du peuple roumain du bas Danube et l'exceptionnelle vitalité de la culture populaire dans ces régions injustement considérées autrefois comme une « tâche blanche » de l'ethnologie roumaine. Les dernières recherches mettent en évidence les traits dominants de cette culture — originale et puissante — parfaitement intégrée dans l'ensemble de

la culture populaire roumaine sans toutefois oublier ses particularités dues aux facteurs du milieu, de l'histoire, démographiques ou économiques de la région.

## Le souvenir de Brancusi Rencontres avec Noguchi

(Barbu Brezianu)

p. 21

Hôte d'honneur de l'Union des Arts Plastiques, le célèbre sculpteur japonais Isamu Noguchi a visité cet été les lieux d'origine de Brancusi, particulièrement l'ensemble monumental de Tirgu Jiu et les musées roumains qui ont dans leurs collections les œuvres du sculpteur roumain. Il entreprit ce voyage en compagnie de Barbu Brezianu, le bien connu exégète de Brancusi qui fait le récit de leurs entretiens.

« Moi aussi — témoigne Noguchi — je lui reste obligé. Je me considère son fils spirituel et c'est à cause de cela que je viens avec joie ici... Même aujourd'hui — en me rappelant ce qu'il m'a appris — je prend à tâche de faire de mon mieux et j'essaie de rester toujours moi-même... ».

## Les artistes américains au travail, chez eux (III)

(Paul Petrescu)

p. 26

Suite à son voyage aux Etats Unis, Paul Petrescu nous présente les écoles d'art américaines qu'il réussit à surprendre, par rapport aux traditions européennes de l'instruction artistique, dans leurs particularités définitives pour la préparation de toute une génération d'artistes conformément à un système complexe de l'enseignement américain.

## Marshall McLuhan

(Anca Oroveanu)

p. 28

À l'occasion de 70 ans depuis la naissance et un an depuis la mort du professeur canadien Marshall McLuhan, personnalité bien connue pour ses théories de la communication, la revue ARTA lui rend hommage, par un profil suivi de textes choisis de son œuvre. Anca Oroveanu met en évidence l'originalité de la pensée du théoricien qui envisage l'art comme une fonction active, comme un moyen privilégié pour explorer et porter à la connaissance de chacun les ambients qui, autrement, seraient restés invisibles.

## Le film d art

### Apprendre le chef d œuvre

(Călin Dan)

p. 33

En feuilletant les pages de ses « livres d'images », on se rend compte que pour Mirel Ilieșiu — le bien connu auteur de films d'art — chaque film est « une leçon des vertus et de la virtualité du regard » à travers l'œuvre pour nous la faire « apprendre » comme processus d'art, comme volupté de la genèse et comme possibilité de l'artiste de recréer le monde. Ses « Racines », « Les murs qui rêvent » ou « Le courage des grands espaces » portent à la connaissance du public une réalité que seul l'artiste peut transfigurer par la force de sa personnalité.

## Restitutions

### Imago hominis (II)

(Radu Florescu)

p. 36

Dans la deuxième partie de son étude, l'auteur, en s'appuyant sur les vieux documents archéologiques des cultures qui se sont succédées sur le territoire de la Roumanie, nous présente l'image de la femme conçue comme déesse-reine, comme archétype de toute représentation anthropomorphe, non par rapport à la nature fertile et prolifique mais par rapport à une hiérarchie sociale, pleinement diversifiée, humanité en train d'entreprendre la transformation de la nature par ses propres ressources.



