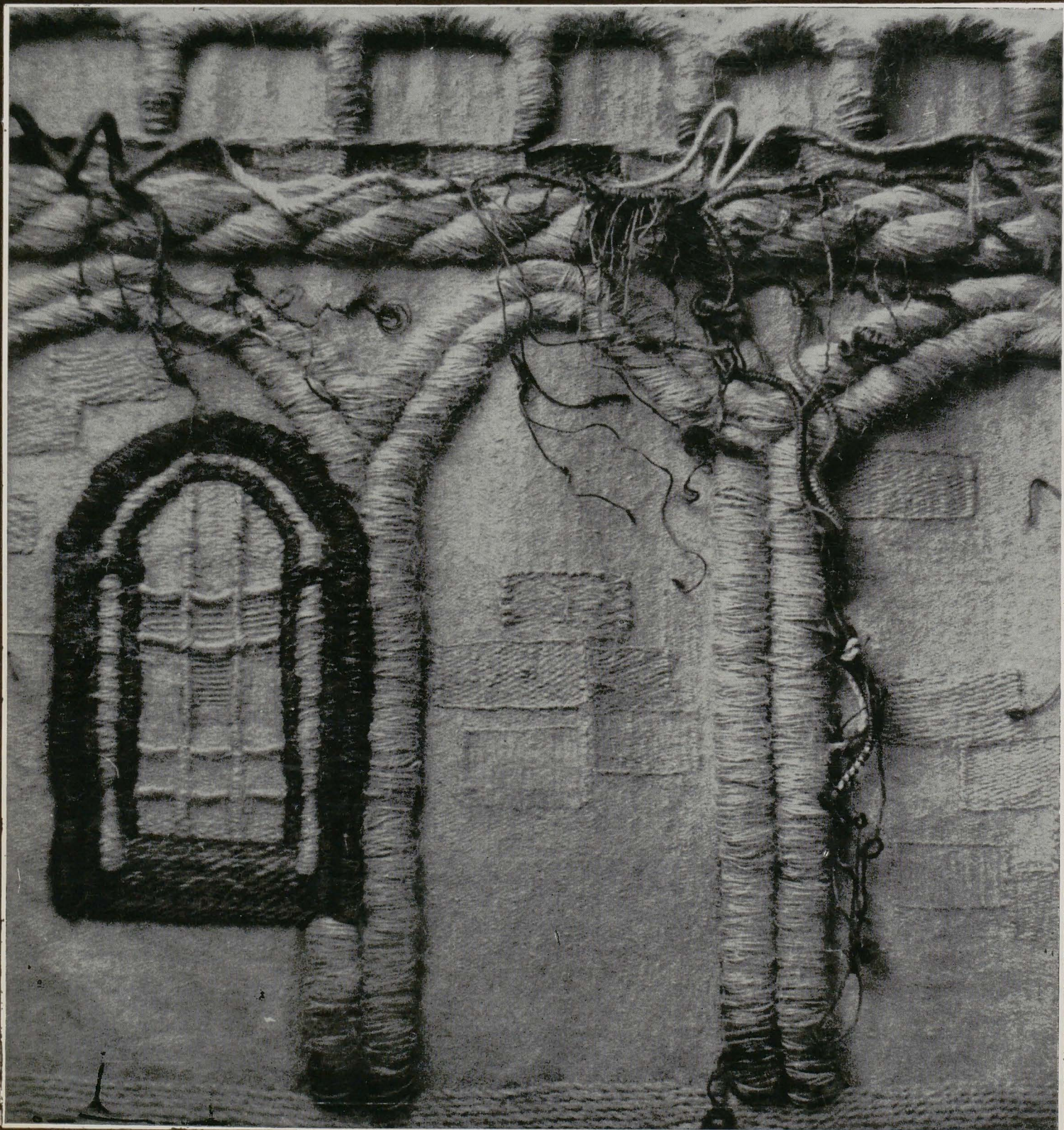


arta

ANUL XXVIII • NR. 11/1980



REDACTIA

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
François Pamfil

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII
Atanase Cartoian, Nicolae Nițu,
Gheorghe Mazilu, Emeric Popper,
Octavian Stănescu, Anca Vasiliu

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 Griviței 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.

	2 Editorial	Călin Dan
EXPERIMENT	4 De la muzeul imaginar la cercetarea expozițională	Mihai Ispir
	7 Expoziția « Scrierea » Un atelier de prospectare Artă și codificare — interviu cu prof. Solomon Marcus	Theodor Redlow P. Frâncu François Pamfil Barbu Brezianu Cristina Bohaciu-Sârbu Ion Frunzetti Dan Cristian Popescu François Pamfil Iosif Fekete Paul Petrescu Anca Vasiliu Mircea Iliescu Magda Cârnecki Mihai Ispir
EXPOZIȚII CRONICA ARHIVA BRÂNCUȘI	14 Pictori și sculptori sibieni 16 Dan Erceanu 18 Interferențe — Brâncuși și Satie	
STUDII LABORATOR ÎN MEMORIAM	20 Giorgio de Chirico, argonaut al spiritului (I) 26 Codul de culoare al lui Bitzan 28 În atelier la Iosif Fekete Note de atelier	
MERIDIANE	31 Artiștii plastici americani la lucru, la ei acasă 34 « America azi » în pragul unei estetici americane 37 Jurnalul galeriilor	
CĂRȚI/IDEI	39 Andrei Pleșu: « Pitoresc și melancolie » 40 Virgil Cârdea, Constantin Simionescu: « Mărturii ale prezenței românești la muntele Athos »	Tereza Sinigalia

COPERTA	I Nostalgie, tapisserie, sisal (fragment) IV Migrație V, gravură în lemn	Constantina Dumitru Ethel Lucaci-Băiaș
---------	---	---

EXPERIMENTATION	2 Éditorial 4 Du musée imaginaire à la recherche par l'intermédiaire de l'exposition 7 L'exposition « Écriture » Un atelier de prospection Art et codage — entretien avec le Pr Solomon Marcus	Călin Dan Mihai Ispir Theodor Redlow P. Frâncu François Pamfil Barbu Brezianu Cristina Bohaciu-Sârbu Ion Frunzetti Dan Cristian Popescu François Pamfil Iosif Fekete Paul Petrescu
EXPOSITIONS CHRONIQUE LES ARCHIVES BRANCUSI	14 Peintres et sculpteurs de Sibiu 16 Dan Erceanu 18 Interférences — Brancusi et Satie	Anca Vasiliu Mircea Iliescu Magda Cârnecki Mihai Ispir Tereza Sinigalia
ÉTUDES LABORATOIRE IN MEMORIAM	20 Giorgio de Chirico, argonaute de l'esprit (I) 26 Le code des couleurs de Bitzan 28 Dans l'atelier de Iosif Fekete Notes d'atelier	
MÉRIDIENS	31 Les artistes américains au travail, chez eux 34 « L'Amérique aujourd'hui », au seuil d'une esthétique américaine 37 Le journal des galeries	
LIVRES/IDÉES	39 Andrei Pleșu: « Fittoresque et mélancolie » 40 Virgil Cârdea, Constantin Simionescu: « Témoi- gnages de la présence roumaine au Mont Athos »	

COUVERTURE	I Nostalgie, tapisserie, sisal (fragment) IV Migration V, gravure sur bois	Constantina Dumitru Ethel Lucaci-Băiaș
------------	---	---

ЭКСПЕРИМЕНТ	2 Передовая статья 4 От воображаемого музея к выставочному исследованию 7 Выставка « Писание » Поисковая мастерская Искусство и кодификация — интервью с проф. Соломоном Маркусом	Кэлин Дан Михай Испир Теодор Редлов П. Фрынку Франсуа Памфил Барбу Брезяну Кристина Бохачу-Сырбу Ион Фрунзетти Дан Кристиан Попеску Франсуа Памфил Иосиф Фекете
ВЫСТАВКИ ХРОНИКА АРХИВ БРЫНКУШЬ	14 Живописцы и скульпторы из Сибиу 16 Дан Ерчану 18 Интерференция — Брынкушь и Сатье	Пауль Петреску Анка Василиу Мирча Илиеску Магда Кырнеч Михай Испир
ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПАМЯТИ	20 Джорджио де Кирико, аргонавт ума (I) 26 Код цвета у Бицана 28 В мастерской Иосифа Фекете Наброски в мастерской	
МЕРИДИАНЫ	31 Американские художники за работой, у себя дома 34 « Америка сегодня » на пороге американской эстетики 37 Журнал галерей	
КНИГИ/ИДЕИ	39 Андрей Плешу: « Живописность и меланхолия » 40 Вирджил Киндя, Константин Симионеску: « Доказательства румынского присутствия на горе Атос »	Тереза Синигалия

ОБЛОЖКА	I Носталгия, тапсерия, сисал (фрагмент) IV Миграция V, гравюра по дереву	Константина Думитру Этель Лукач Бэяш
---------	---	---



"ERIGIMUL INAINTASILOR DE ACUM UN ESCOL
ULTRAIVESNIC... STIINTA PROPOND RECURSATOARE
AINTREBII... OPERA PAURITA CU RINGELI...
DE SEMBLA... 1677, VA STIINALUCI...
IN ISTORIA... A UNA DIN CELE MAI...
PE DRUMUL... PROFESORUL, NUSPO...
PURICIRII... ROMAN".



Ne-am obișnuit să vedem zilnic că masa de lucru a tovarășului Nicolae Ceaușescu este de fapt harta patriei, că deasupra imaginii ei, atît de dragă nouă tuturor, se petrec ceasurile lungi și rodnice de muncă ale Președintelui țării.

Aflat în această toamnă într-o vizită de lucru în județul Iași, secretarul general al partidului a inaugurat noul an de învățămînt, adresîndu-se, de la tribuna unei impresionante adunări populare, cadrelor didactice, întregului tineret studios, zecilor de mii de oameni ai muncii din străvechea cetate moldavă a istoriei și culturii românești, cetate devenită astăzi și un puternic bastion industrial.

Prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu la Iași a sporit totodată și semnificațiile unui moment de adîncă, emoționantă simțire patriotică: dezvelirea Monumentului Independenței, impozant ansamblu sculptural menit să nemurească eroismul generației care a scris acum un veac cu sîngele ei una dintre cele mai glorioase pagini ale luptei pentru libertatea, progresul și fericirea României.

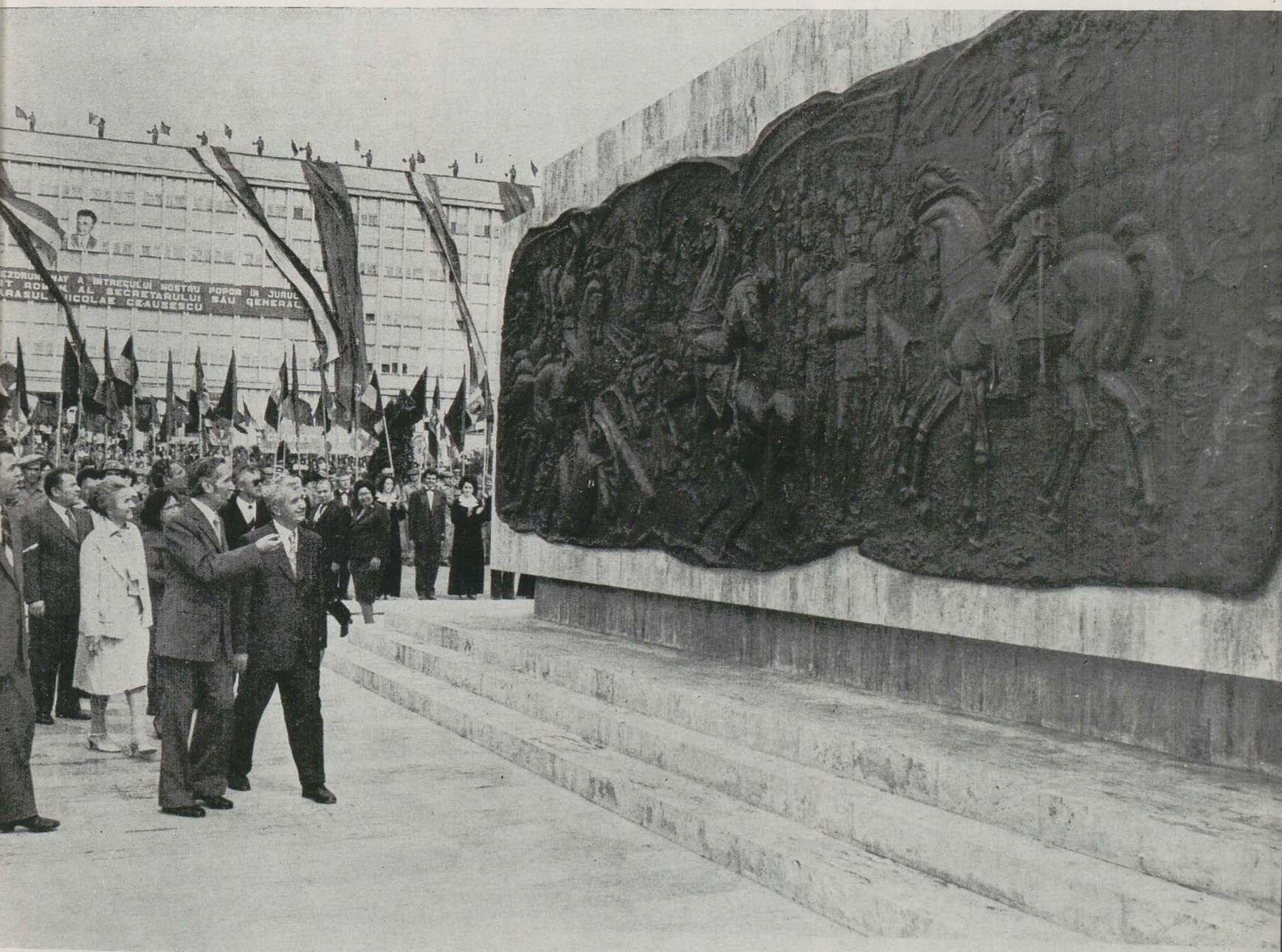
Pentru noi, artiștii plastici, imaginea celui mai iubit fiu al poporului nostru în dreptul statuii independenței este de două ori semnificativă: vedem în ea pe omul al cărui chip a devenit în lumea contemporană sinonim cu ideea de independență, făuritor nu numai de înalte idealuri politice dar și inspirat arhitect al edificiilor de cultură menite să mărturisească viitorimii despre această adevărată epocă de renaștere din istoria noastră modernă, epocă care-i va purta, peste secole, numele. Un vast program de artă monumentală așteaptă să fie întîmpinat de talentul și capacitatea creatoare a artiștilor noștri mîndri de a-și însemna numele în marea cronică a ctitoriilor socialiste, de a se vedea confrunțați cu realizări de amploarea ansamblului dezvelit la 15 septembrie.

Caldele felicitări adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu cu acest prilej autorilor săi, sculptorii Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc, au însemnat și un moment de profundă satisfacție pentru întreaga noastră obște, un moment care ne confirmă adevărul că munca noastră închinată tuturor oamenilor patriei socialiste, se bucură de înaltă încredere și prețuire.

ARTA

«EROISMUL ÎNAINTAȘILOR DE ACUM UN SECOL VA TRĂI VEȘNIC ÎN CONȘTIINȚA PROFUND RECUNOSCĂTOARE A ÎNTREGII NAȚIUNI, IAR OPERA FĂURITĂ CU SÎNGELE LOR, DE GENERAȚIILE DE LA 1877, VA STRĂLUCI ÎNTOTDEAUNA ÎN ISTORIA NOASTRĂ CA UNA DIN CELE MAI MARI IZBÎNZI PE DRUMUL LIBERTĂȚII, PROGRESULUI, INDEPENDENȚEI ȘI FERICIRII POPORULUI ROMÂN».

NICOLAE CEAUȘESCU



de la muzeul imaginar la cercetarea expozițională

Aceste rînduri apar în urma unei discuții cu tema «Muzeul —laborator de artă comparată», ce a avut loc din inițiativa revistei «Arta» și a convorbirilor ulterioare dintre autor și membrii redacției.

călin dan

Desigur că, eliminînd termenul «laborator», situat mai recent într-un astfel de context, obținem formula «Muzeul —artă comparată», a cărei tautologie e evidentă, comparatismul fiind de fapt implicit oricărei reuniuni de obiecte și semne ce se constituie într-un depozit muzeal. De altfel, însăși etimologia termenului (de la *mouseion* = templu al muzelor, dar și incintă sacră de reuniune a artiștilor și oamenilor de știință, loc de depozitare a uneltelor și rodului creației) ne trimite la o permanentă situație paralelistă a artelor încă din vremea personificării lor alegorice. Se ajunge astfel la colecțiile Renașterii, ce cuprindeau de la gliptică și statuare antică pînă la opere contemporane; și apoi la acea explozie, senzorială aproape, din «Schatzkammer»-ele manierismului, depozite născute din pasiune vizuală dar și ocultă pentru cochilii, pietre și forme insolite ale geologicului, privite în lumina unui ideal al forme exprimat de plastică. Trecînd peste acest moment paroxistic de acumulări neașteptate (ce vor greva negativ pentru o foarte lungă perioadă concepția organizării muzeale), putem accentua ideea unui comparatism implicit în orice reuniune a cărei receptare se filtrează prin cultură, de la «Firma lui Guersaint» și Muzeul de Artă Modernă — New York, pînă la «Simfonia fantastică» ori «Faust» de Goethe. Fenomenul e deceleabil în limbajul curent al criticii: să ne imaginăm, spre exemplu, banala formulă «arhitectura muzicii lui Bach» ilustrată proprio motu într-o expoziție. Efectul ar fi, fără îndoială, halucinant.

«A confrunta picturi, operație intelectuală, se opune inevitabil abandonului care singur permite contemplația asiatică» spunea André Malraux în «Muzeul imaginar». Or, în mod ciudat, Japonia este locul geografic unde e posibilă analiza comparatistă a întregii civilizații, dînd o rezultantă de impresionantă unitate stilistică. O anume gîndire a naturii și a omului în fața ei își pune pecetea pe ambianță, pe interior, îmbrăcăminte, manifestări ale culturii. A compara poate fi o atitudine estetică pur europeană, dar nu există comparație fără posibilitatea analogiei. Cele mai insolite alăturări ținesc printr-o comunicare internă.

Aici vedea și Vasile Drăguț geneza mesei rotunde (la care a participat împreună cu Octavian Barbosa, Radu Florescu, Marin Gherasim, Paul Gherasim, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu) — în fapt că însăși realitatea casnică ne pune dinaintea unei «stratificări» a obiectelor, a unui colocvii peste generații și stiluri (atunci cînd, evident, stilul există).

E important să menționăm de la început că, deși s-a pornit de la ideea unui muzeu de artă comparată, pe parcursul discuțiilor ea a fost dublată de cea, mai potrivită, credem, a unor «mari expoziții demonstrative» (Vasile Drăguț). În fapt, e greu de imaginat un muzeu a cărui rațiune de a exista să fie tocmai o demonstrație comparatistă în cîmpul culturii. Și asta pentru că, dincolo de piedici obiective, s-ar ridica și una de principiu: comparația e o metodă de analiză culturală (și de sinteză, totodată), dinamică, putînd să parcurgă neîncetat diverse cîmpuri de idei. «Nu-mi pot închipui un asemenea muzeu conceput ca o structură permanentă fixă» (Răzvan Theodorescu). Un muzeu, axat inerent pe o demonstrație unică, dictată și de colecția de bază, ar muri foarte repede. «Muzeul era o afirmație, Muzeul Imaginar e o întrebare», să nu uităm aceste cuvinte ale lui Malraux. De altfel întreaga discuție, în care cei prezenți au atacat cîteva posibilități de structurare, pledează

nedeclarat pentru aplicarea unei gîndiri înnoitoare într-o succesiune de ample expoziții «cu anumită temă comparatistă, mai largă decît a celor de acum cîțiva ani de la „Galeria Nouă” și cu alt tip de selecție, dar sub semnul unei rigori și a unei diversități ce nu lipseau acolo». (Răzvan Theodorescu) În acest sens s-a desfășurat și activitatea inspiratoare a lui Paul Gherasim — «într-adevăr o idee generoasă» și care «vine de la niște artiști pentru că n-au nevoie de o teorie filosofică, ci de o demonstrație plastică, vizibilă, din lumea formelor». (Radu Florescu) Desigur însă că această, cum am văzut, mai veche atitudine a alăturărilor de vis se bazează de astă dată pe elaborări premergătoare. A fost cazul expozițiilor «Luchian înnoitorul» (Muzeul Simu, 1969), «Permanențe ale artei românești» (Muzeul satului, 1973), «Sinteze de artă românească comparată» (Suceava, 1974) și «Secole de continuitate în arta românească», prezentată în acest an la Rîmnicu Vilcea. Dacă adăugăm la acestea un model mai vechi — colecția Barbu Slătineanu, «prima expunere programat-comparată din cadrul unui muzeu de la noi» (Paul Gherasim), care a furnizat de altfel piese sus-amintitelor manifestări, ne dăm seama că există deja un trecut în domeniu, poate insuficient exploatat și cu ecou prea modest, ce se cere amplificat însă.

Să-i dăm din nou cuvîntul lui Paul Gherasim pentru o rememorare parțială a unora din experiențele sale: «O icoană de Radu Zugrăvul a stat minunat de bine alături de o pînză cu garoafe de Luchian (expoziția din 1973, n.n.). În sala 3 de la Muzeul din Suceava a fost reluată o comparație pe această temă: o icoană din sec. XVIII, un portret de autor anonim din sec. XIX, ceramică medievală, reprezentînd cîteva secole, ceramică țărănească, amintind de aceeași tradiție bizantină, un covor moldovenesc, de o subtilă sinteză, după cum și picturi de Andreescu, Petrașcu și Ghiăț. Este deosebit de semnificativă aducerea în comparație a celor două drumuri de dezvoltare a artei noastre.»

Această ultimă frază ne introduce în unul din momentele importante ale discuției. Toți vorbitorii, fără excepție, au făcut numeroase referiri, comentarii și trimiteri la arta noastră populară. S-a conturat astfel o amplă zonă de referință, a etnograficului în genere, din care se pot extrage elementele neperechi ale unei structuri comparatiste, elemente ce urmează a fi combinate fie între ele, fie — așa cum arăta citatul de mai sus — cu altele, din zona artei «culte». Astfel, spre exemplu, expunerea lui Marin Gherasim cu privire la metodele posibile de constituire a unui muzeu de acest tip se referă, nemărturisit dar constant, la arta populară, atunci cînd menționează «circulația motivelor, repertoriul de motive, existența unor teme recurente, a unei lumi de forme și de tehnici», toate noțiuni mai lesne de aplicat artei populare și chiar folosite în studierea acesteia, spre deosebire de nivelul «iconologic, integrator», prezent din păcate mai ales în raport cu celălalt tip de artă.

Revenind la binomul sugerat mai sus, să îl prezentăm într-o scară cronologică alcătuită de Paul Petrescu: «...s-ar cuveni să fie prezentate principalele orizonturi de gîndire artistică dezvoltate pe teritoriul României și anume: 1. cel al artei arhaice, înglobînd culturile și civilizațiile neolitice, ale epocilor bronzului și fierului, 2. cel al artei „clasice” greco-romane, 3. cel al artei medievale, 4. cel al Renașterii, așa cum s-a manifestat, cu ecurile particularizante pe care le-a avut în țările românești, 5. cel al artei moderne și, firește, 6. cel al artei contemporane.

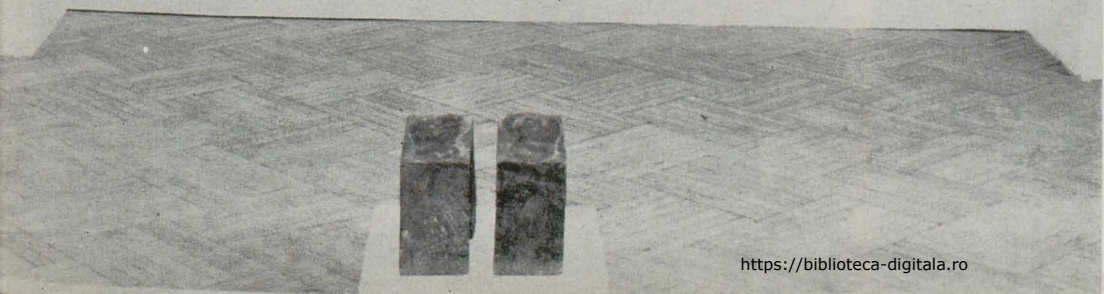
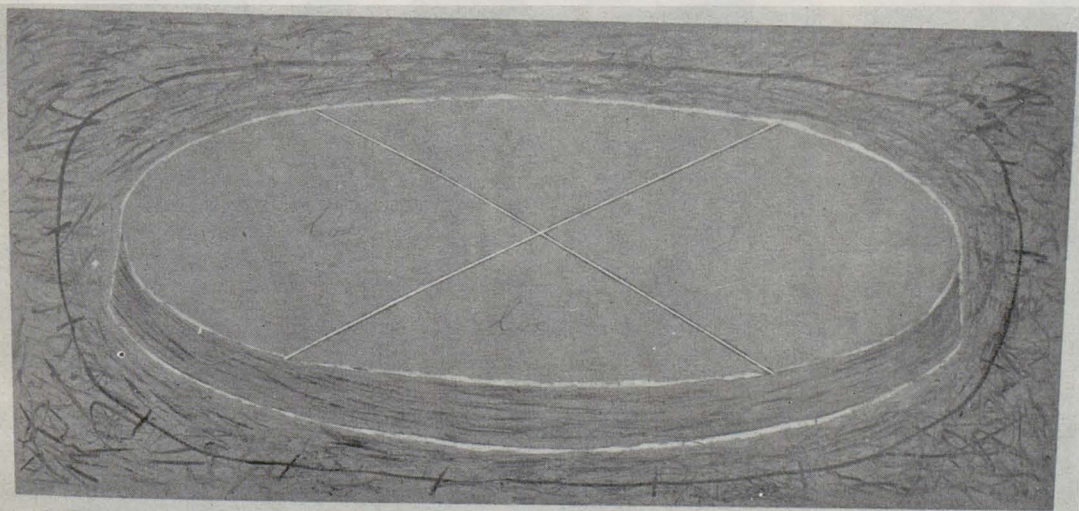
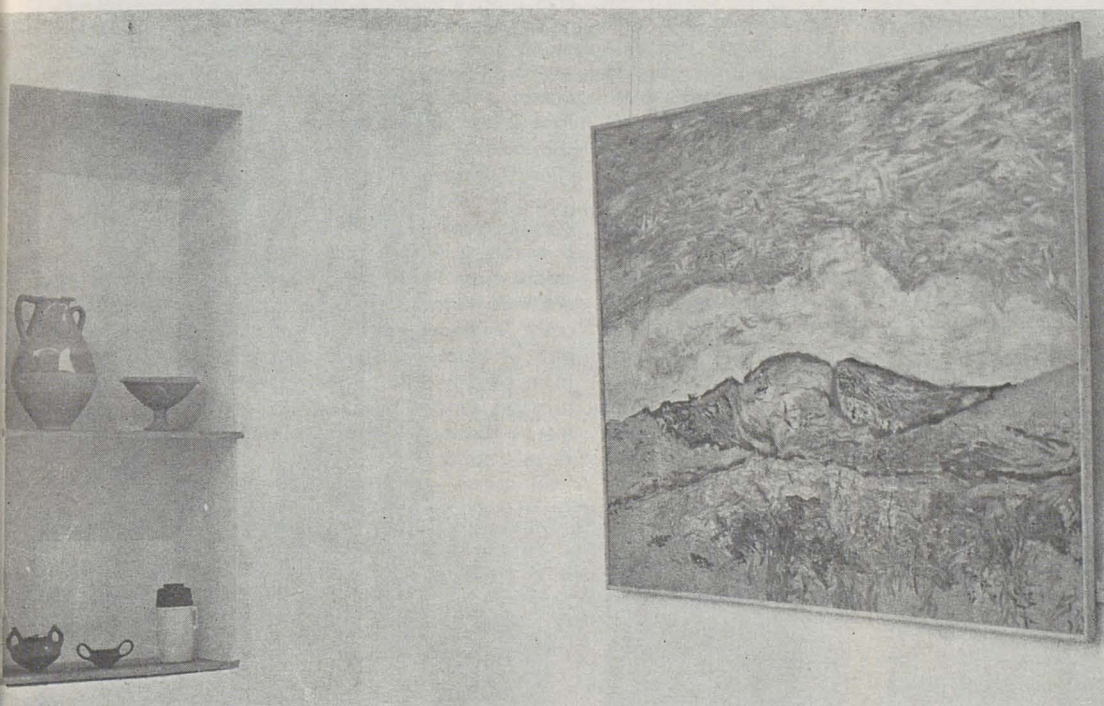
Aceste șase orizonturi ar trebui înfățișate, acolo unde este posibil, pe cele două mari coloane ale evoluției lor: arta și cultura populară, pe de o parte, și arta, numită cu un termen nepotrivit dar intrat în uzanță, „cultă”, în care ar fi înglobată toată arta și civilizația noastră orășenească, boierească, mînăstirească, voievodal-aulică». Pledoaria lui Paul Petrescu vizează «o integrare firească și explicită a artei populare în marele context al artei românești în genere», deplîngînd în același timp necunoașterea, paradoxală în aparență, a civilizației noastre citadine timpurii, mai perisabilă în formele ei decît cea rurală. Din punctul său de vedere, activitățile expoziționale ar putea mobiliza și o cercetare, e drept cam tardivă, o dezgropare mai bine zis, a unor centre istorice din vechile delimitări statale Țara Românească și Moldova, lucru mai puțin necesar, evident, în cazul Transilvaniei.

Accentuînd, Vasile Drăguț condamnă modul unilateral de promovare a artei populare ca unic mod de reprezentare în fața altor culturi, tocmai în numele acestei osmoze, mai puțin evidentă acum, dar foarte pregnantă la un moment istoric dat, dintre stratul artei «aulice» și cel al artei populare. Sînt menționate astfel curțile boierești și domnești ca focare ale unei remodelări reciproce, ale unui schimb de forme între arhitectura populară și cea nobiliară, în cadrul meșteșugurilor (olărit, cioplit, țesut, «formînd de fapt un tot inseparabil al tradiției meșteșugărești românești» — Paul Petrescu); «a vorbi despre costumul de Muscel sau de Argeș fără a ține seama de portul de curte nu-și are sens» afirmă, pe bună dreptate, Vasile Drăguț.

Din acest consens de opinii reiese o idee a cărei transpunere poate întruni sufragiile utilului, în numele unei anumite specificități care, existînd fără îndoială în întreaga Europă, dar în forme estomate de o altă evoluție a zonei rurale, așa cum arăta și Răzvan Theodorescu, ne situează printre cîteva (puține) enclave etnografice, aflate mai ales în sud-estul continentului. Rapida transformare a statului românesc, ducînd după sine pierderea accelerată și uneori irecuperabilă a unor date necesare acestui tip de confruntare, necesită un efort pentru a surprinde încă viu un fenomen atît de complex.

Rămînînd tot la arta populară, Răzvan Theodorescu lansează o discuție comparatistă în interiorul domeniului. El propune «ilustrarea unei istorii regionale a plasticului românesc, cu anumite continuități din cele mai vechi timpuri pînă astăzi, care nu spulberă de loc amintita continuitate ci, dimpotrivă, vine s-o întărească. Pentru mine, Țuculescu, de pildă, face parte, alături de Macedonski, alături de un anumit moment al lui Argezei, alături de cutare idol preistoric de la Cîrna, din acea tendință, din acea „permanentă” a unor părți ale pămîntului românesc, părțile oltene, pe care o reprezintă deschiderea „barocă” ce poate să ajungă uneori la forme simbolice și expresioniste. În Moldova, dimpotrivă, se întîmpină un alt tip de viziune, o altă estetică, poate, un anumit clasicism peren pe care-l găsești în literatură, în plastică, în mentalitatea colectivă și exemplele s-ar putea înmulți, din Maramureș pînă în Dobrogea, din cîmpia română de apus pînă la Dunărea munteană, cu zone arhaice și zone dinamice, cu zone conservatoare și zone „deschise”, pe care le confirmă și studiul mentalității populare și cel etnografic și cel arheologic și cel istoric și cel artistic.»

Paul Petrescu adaugă: «...în arhitectură, Gorjul reprezintă un foarte interesant moment „baroc” de factură rurală, probabil reflex al epocii brînc-



venești, dar foarte tîrziu reflex, mai ales dacă am compara lemnul cioplit al Gorjului cu cel al Mehedintilor, mult mai robust, mai rustic. Există și în arta populară niște divergențe regionale, care cu „vremea” se consolidează dînd naștere la „stiluri” locale. Sînt o mulțime de nuanțe, pe care însă nu le cunoaștem încă, o întregă claviatură pe care etnografia românească și istoria artei populare nu le-a studiat încă așa cum ar fi trebuit.»

Acestei unități în diversitate, acestui binom dialectic clasic—baroc Vasile Drăguț îi opune o unitate sub semnul clasicului, recunoscînd totuși o spaimă barocă de moarte în eresurile Olteniei, în poveștile cu moroi ce ajung transfigurate pe pînzele lui Țuculescu (pictura lui «este acumularea troițelor de înmormîntare, nu a troițelor de sărbătoare») dar plasînd această componentă cu precădere în domeniul literar («Literatura populară românească nu este clasică, ci este tulburător romantică, este barocă și acest baroc răzbate în creația unor artiști în anumite perioade»).

Pornind însă de la prispă ca element omniprezent și definind spiritualitatea românească printr-o anumită relație om-natură, Vasile Drăguț consideră că «raporturi ale clasicității» sînt cele care definesc arhitectura populară în tot spațiul românesc și, mai mult, acest stil al echilibrului e transformat în atitudine estetică și comportamentală în fața influențelor exterioare: «La noi fenomenul modă cu obișnuita succesiune de stiluri nu operează, o soluție odată găsită și adoptată are o viață foarte lungă. Dar întotdeauna această adopție s-a făcut într-un sens integrator și elementul de permanență s-a situat deasupra împrumuturilor care au venit din afară.» Exemplul tipic ar fi Mogoșoaia, unde decorația este barocă, dar «forma rămîne clasicizantă». Observația se extinde și asupra altor domenii: «Semnificativ e că pretutindeni unde avem de-a face cu o arhitectură de expresie clasică, se întîlnesc și forme recurente înscrise în aceeași concepție.»

În această discuție intervine polemic și Radu Florescu («Mi se pare că este mai important să stabilim care sînt etapele și valoarea în cadrul etapelor a fiecărui fenomen artistic, decît să găsim niște constante care pot să fie numai niște constante aparente, artificiale»), sprijinit de Paul Petrescu («între sensul categorial al unor concepte ca arhaic, clasic, baroc și sensul lor operațional există o diferență. Va trebui să definim foarte clar semnificația operațională a acestor concepte»).

Oricum însă, cele afirmate de preopinienți rămîn o poartă deschisă către posibile incursiuni de ordin practic, a căror adîncime poate fi nebănuită. S-ar putea iniția, în sensul celor afirmate mai sus, un comentariu expozițional la teoria blagiană a culturii, sau o raportare a gîndirii lui Blaga (îndeosebi a operei dramaturgice) la analiza miturilor efectuată de Eliade, opera celor doi aflîndu-se într-o anumită ordine a fecundelor corespondențe, iar întîlnirea lor în cîmpul vizual al unei superioare ilustrări fiind, fără îndoială, tulburătoare.

E momentul, credem, să accentuăm un aspect apărut sporadic în timpul dezbaterii — acela al implicării tuturor laturilor culturii într-un astfel de demers. Acum, cînd granițele artelor sînt tot mai firave, cînd statutele lor de autonomie sînt încălcate de o simbioză deconcertantă uneori, alteori novatoare, e imposibil să construiești un edificiu al corespondențelor fără a coopta, într-o adevărată modernitate a gîndirii, arta plastică (cu diversele nivele ale recuperării — de la arheologie la discursul contem-

poran), literatura, muzica, artele spectacolului. (În acest sens viziuni înglobatoare atât de ample ca cele ale lui Blaga și Eliade pot genera o acțiune de mare amploare și diversitate.) Ar fi interesantă, pe de altă parte, modalitatea de plasare a teatrului de « vicleim », acest Grand Guignol balcanic, alături de măștile și accesoriile rituale din Maramureș, Vrancea și Oltenia, ori de pictura « naivă » a zilelor noastre.

Și pentru că tot am ajuns la exemplificări, să recurgem puțin la memorie. Vasile Drăguț își amintește aranjarea sălilor de artă populară la Muzeul național unde « simțai relația necesară și firească dintre țesături și lemn, dintre țesături și ceramică, simțai și comunicarea motivelor, faptul că ele formează o familie ». Intervine aici un fenomen de eludare a funcției practice, în favoarea celei estetice, remarcat și de Malraux — muzeele « au con-

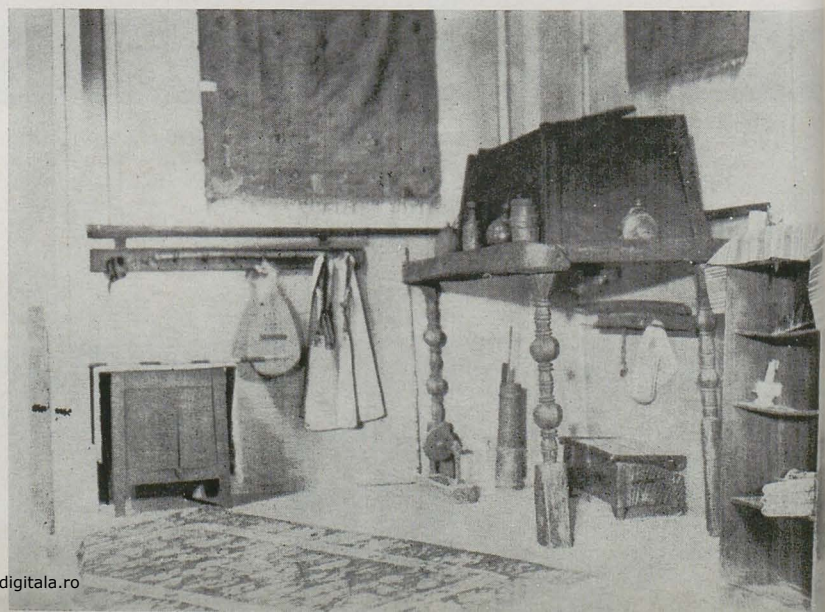
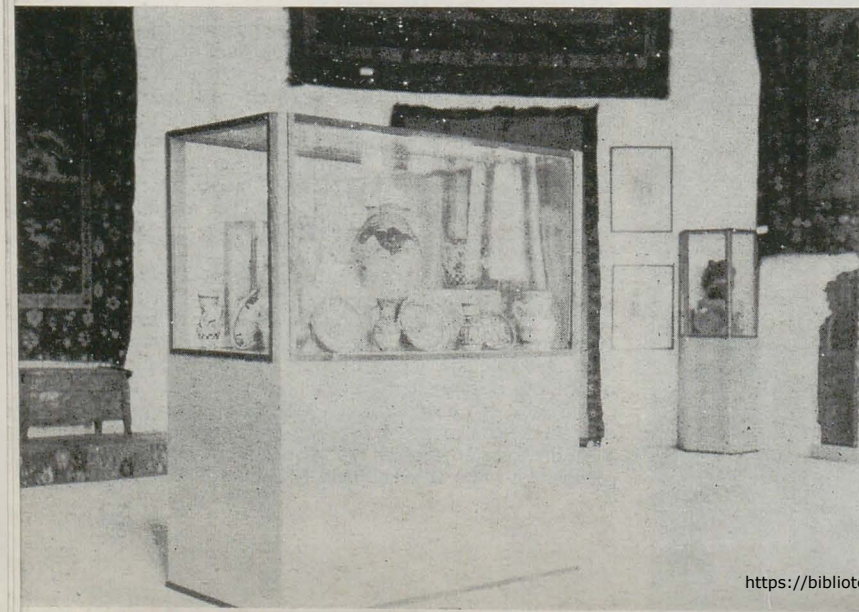
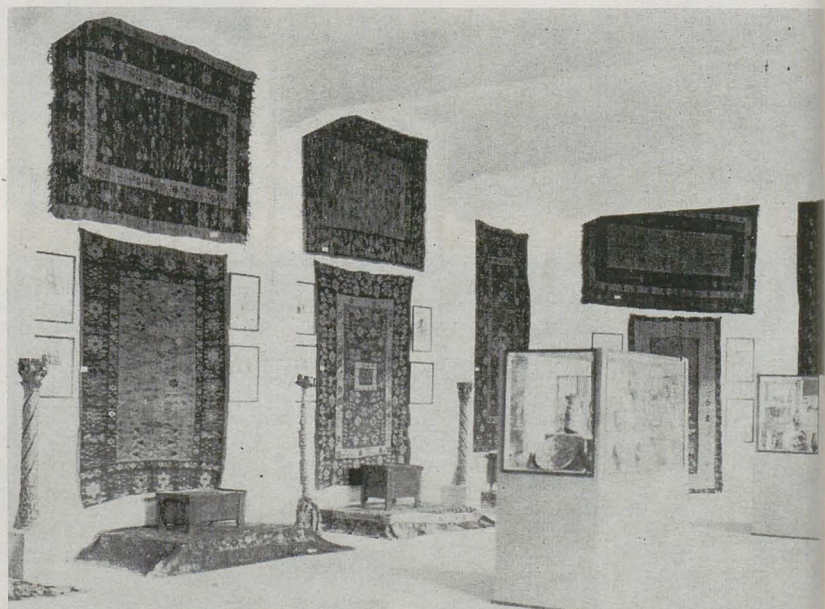
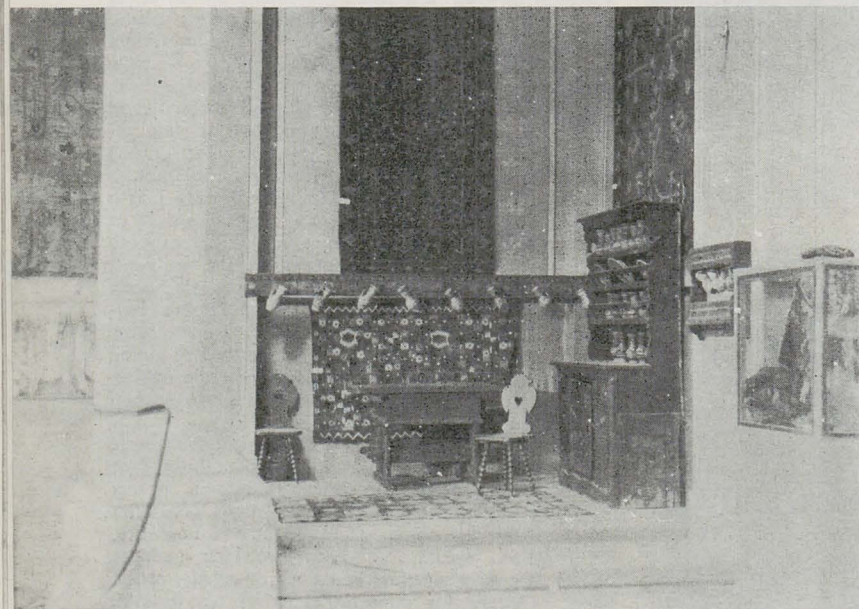
tribuit la eliberarea de funcție a operelor pe care le reunau ». În același timp, Roland Barthes observa într-un scriitor comentariu la ilustrația « Enciclopediei franceze » că obiectul « e determinat în toate categoriile, geneză, esență, practică: acum este, acum este făcut, acum face ». Or, reuniunea anulării funcției obiectului (o piesă industrială revolută, devenită « bun cultural ») cu anamneza funcției la același obiect poate da un alt nucleu de expunere comparată.

Radu Florescu afirma la un moment dat că un muzeu de artă comparată trebuie să se constituie ca nucleu de cercetare și deopotrivă ca « instrument didactic ». « Pentru că dacă nu izbutim să-i reînvățăm pe cei care nu au acces la idei foarte sofisticate și foarte complexe ce înseamnă cultura românească, nu am realizat nimic ». Se propune în acest sens un plan de cercetare a zonelor incerte, de tipul celor semnalate de Paul Petrescu, lucru la care Paul Gherasim răspunde în mod pragmatic, explicând că a demara printr-o idee pe care încerci să o îmbraci în forme concrete este o muncă științifică în sine, verificabilă imediat. « Ceea ce ne propunem este un neîntrerupt studiu » — această frază definește atmosfera generală a discuțiilor, cu linii divergente ce trimit în tot atâtea direcții de lucru.

Ceea ce contează în fond este ideea unei colaborări interdisciplinare, cum demonstrează și această reuniune a pictorilor, arheologilor, istoricilor și criticilor de artă. Există la noi, cel puțin în principiu, o mare diversitate de muzee, de la cel al tehnicii la cel al literaturii, dar ceea ce le va putea aduce cu adevărat în atenția unui public larg sînt asemenea expoziții « de lucru », de generoasă comunicare,

cum a fost « Studiul » și mai cu seamă (în contextul celor discutate) « Scrierea » — un exemplu din multe puncte de vedere și probabil pentru multă vreme. Răsunetul unor astfel de manifestări poate arunca o lumină nouă asupra unor domenii uitate. Arta « este un subsistem al culturii, iar cultura — sistemul de adaptare la ambient creat de om » (Radu Florescu). Făcînd o identitate din relația cultură-civilizație, vedem cîmpul corespondențelor lărgindu-se continuu.

Și pentru a încheia, ne folosim de o butadă pe care o lansă Vasile Drăguț spunînd că alături de o pinză de Petrașcu se poate așeza nu numai un covor moldovenesc ci și unul « caramaniu sau pirot ». Muzeul Imaginar, această instituție revelatorie pentru ceea ce sîntem, poate oferi infinite surprize, fiind el însuși infinit. Tot ce putem spera este să dăm viață « muzeului imaginar al unei vieți... al unui om ».



un atelier de prospecțiuni

mihai ispir

Găzduită în sălile Institutului de arhitectură « Ion Mincu », expoziția « Scrierea » a fost concepută de organizatori — *Wanda Mihuleac și Mihai Drișcu* — și de cei care și-au dat concursul la alcătuirea ei, cu plăcere, interes, și nu de puține ori, cu entuziasm — peste 90 de pictori, graficieni, sculptori, artiști decoratori, arhitecți, designeri, muzicieni, scriitori, regizori, operatori de film, coregrafi — ca loc destinat interpretării spectacolului creației artistice în totalitatea sa, « redusă » la esențialitatea gândirii mai mult sau mai puțin ascunse ce o structurează. Că această reducere s-a folosit de instrumentul scrierii pare un lucru natural. Căci dacă, în unele civilizații, originea scrierii s-a aflat în pictură, nu este mai puțin adevărat că orice pictură — și *mutatis mutandis*, orice formă de artă — sînt, într-un anumit sens, scrieri.

În ce ne privește, deși recunoaștem în această judecată una dintre recuperările artei moderne, și mai precis, ale artei ultimelor decenii, asociațiile prilejuite de manifestările reunite sub genericul « Scrierii » ne-au dus cu gândul, mai întîi, la evul de mijloc românesc, cînd « a picta » și « a scrie » erau, adeseori, aiodoma numite în limba documentelor. Este lămuritoare în sensul acestor apropieri, pilda cronicarului Nicolae Costin care, în *Letopisețul* său, povestind despre reprezentările zugrăvelilor unei case ieșene aparținătoare lui Eraclid Despotul, amîntea de imagini din « războaiele lui Despot cu Alexandru vodă » și de « chipurile căpitanilor osăbi de a domnilor, cu mare meșteșug scrise (s.n.) ». Arta medievală era așadar, pentru contemporanii ei, o scriere și este de observat că această latură nu a scăpat atenției participanților la întîlnirile din cadrul expoziției, muzicienii formației « Hyperion » introducînd în concertele lor și partituri de muzică veche românească. Desigur însă că expoziția a urmărit arheologia temei în măsura în care a putut să o transforme în argument și sprijin teoretic ale cercetărilor contemporane de ordin artistic asupra limbajului.

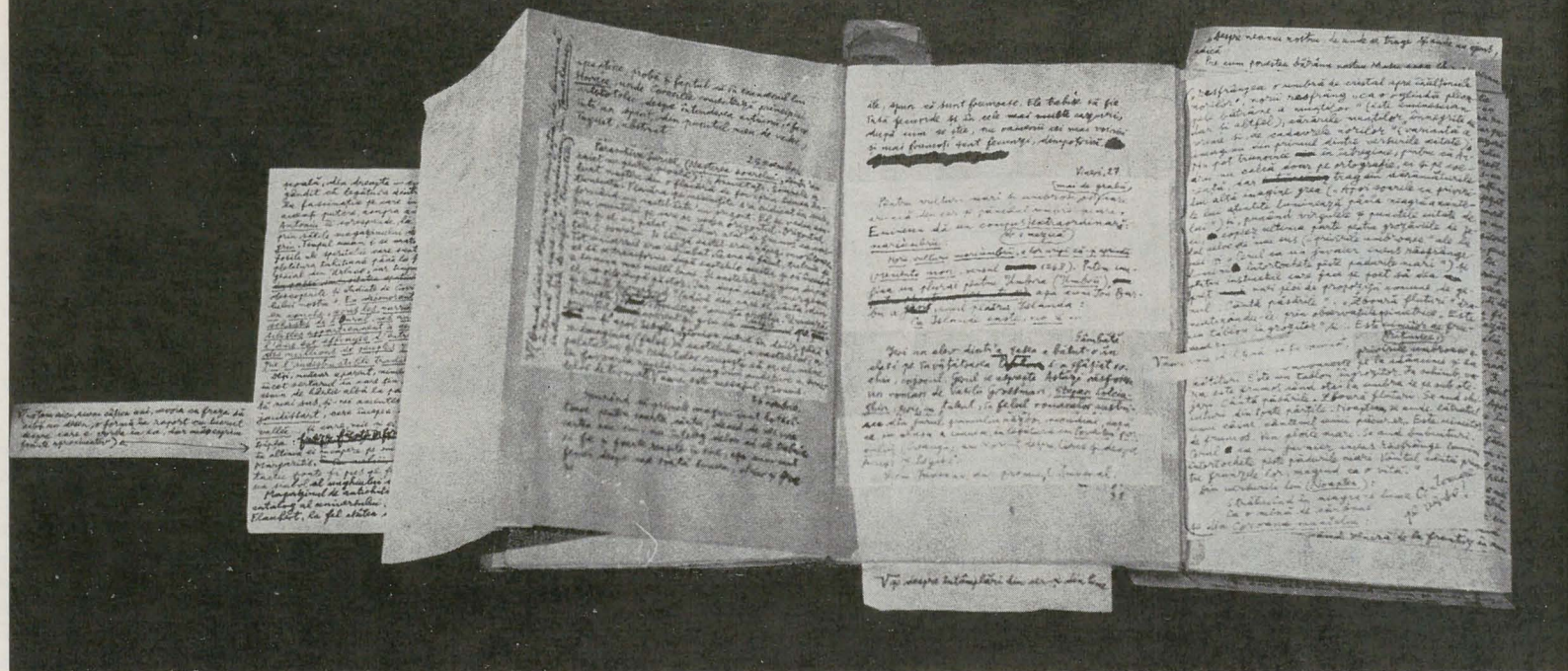
Spațiul unei cronici nu îngăduie detalierea tuturor acestora așa cum au fost ilustrate în cuprinsul manifestării și prezentarea lor exhaustivă, ținînd seama de diversitatea artelor într-

nite, depășește competența autorului acestor rînduri. Orizonturile din care poate fi — și chiar se cere a fi — abordată o astfel de expoziție sînt necesarmente tot atît de diferite ca și genurile artistice convocate și urmare cea mai firească ar fi nu o singură postfață în chip de cronică, ci mai multe cronici scrise din unghiul variatelor specialități incluse, paralele suitei de « prefețe » reunite de catalog. Noi nu ne putem propune însă, aici, decît întreprinderea unuia din numeroasele comentarii posibile. De aceea sperăm că ni se va ierta faptul de a nu ne referi pe larg la prestigioasa prezență a arhitecților — *Cezar Lăzărescu, Alexandru Iotzu, Paul Bortnovschi, Henriette Delavrancea, Constantin Joja, Mircea Lupu, Anghel Marcu ș.a.* — a scriitorilor — *Geo Bogza, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Nina Cassian, Leonid Dimov, Ștefan Augustin Doinaș, Mircea Horia Simionescu, Gellu Naum, Radu Petrescu, Romulus Vulpescu, Andrei Oișteanu ș.a.* — a muzicienilor — *Mihai Brediceanu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Corneliu Cezar, Liviu Dandara, Iancu Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu, Miriam Marbe, Lucian Mețianu, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Costin Cazaban, Mircea Florian*, — a creatorilor din lumea scenei sau filmului — *Lucian Pintilie, Iosif Demian, Mihai Popescu*, formațiile « Hyperion » și « Musica nova » grupul de dans « Contemp » condus de *Adina Cezar*. Precizînd, astfel, dintru început, perspectiva din care abordăm prezentarea de față, vom începe prin a nota că scrierea artistului, chiar înainte de a fi « scriitură » ne-a apărut, în urma

parcurgerii expoziției, ca mod posibil de ocupare a spațiului sau, mai exact, de « generare » a lui. Ultimul termen aparține unuia dintre expozanți, graficianul *Andrei Butak* care, într-un recent text de catalog, se confesează: « În succesiunea etapelor activității mele plastice au existat momente cînd... au apărut anume configurații surprinzătoare ale elementelor plastice cu care operam în acea perioadă... În ele bănuim o deosebită energie potențială capabilă să genereze o lume posibilă, o altă natură misterios animată... În spațiul virtual semnele își desfășoară devenirea lor organică, ajutîndu-mă să refîlînesc, în configurațiile generative, surprinzătoarea bogăție de ipostaze posibile din real ». Spusele lui Butak ni se par cît se poate de semnificative pentru definirea preocupărilor sale, împreună cu ale altor artiști, laolaltă adînciți, în prezent, în studiul unei « gramatici generative » a spațiului virtual al imaginii. Drumul mental evocat mai sus pornește de la studiul conviețuirii semnelor plastice, dar se deschide, în cele din urmă, oarecum neașteptat, asupra metaforei heraclitiene a naturii ca neînteruptă curgere. Spațiul imaginar al operei tinde să se emancipeze de orice « instituționalizare » culturală, în speranța dobîndirii unui statut de primordialitate. Este cazul experiențelor lui *Ioan Mursa*, subsumabile gestualismului, dar străbătute de secrete fervori lirice, și poate, de nostalgia uitatei plăceri de a picta « pur și simplu »; sau ale celor semnate de *Alexandrina Gheție*, unde emoția picturală este mai cenzurată. Ale *Doinei Șteflea*, oarecum

1, 2, 3, 4, 5, 6. Exterior și interioare din expoziție
7. Criticul Dan Hăulică vorbind la vernisaj





RADU PETRESCU

demonstrative, în cadrul căroră natural—organic semnelor rezistă efortul de înduire a lor în cartezianismul rețelei de pătrate, ori ale lui Constantin Berechet, unde tema ocupării spațiului e rezolvată cu ajutorul unui proiect de macro-semn, la limita dintre natural și construit, evocând « simbolismul centrului ».

Toate aceste meditații asupra spațiului și întinderii, privite prin prisma dinamismului lor intern — depășind imediatul sensibil, dar nu mai puțin verificabil — și « reduce » la antinomii elementare (în fond, una din caracteristicile scrierii este « elementaritate »): plin-vid, minus-plus, ș.a., se pot preschimba în simetrice discursuri vizuale asupra duratei. Căci « ocuparea spațiului », ca și crearea lui, nu se pot realiza decât în timp. Scrierea are, între altele, proprietatea de a topi în elementarul ei atât actul fizic al desfășurării pe una, două sau trei dimensiuni — ce definește luarea în posesie a spațiului — cât și experiența subiectivă însoțind, în orice moment, cucerirea distanței. Una din soluțiile ecuației spațiu-timp poate fi întruclăpată, așadar, de limbaj. Căci limbajul (și numai limbajul) realizează decuparea continuu-lui spațio-temporal în secvențe măsurabile, distincte, fără a-i anula, prin aceasta, unitatea. Este ceea ce ne revelează, de pildă, căutările (în bidimensional sau video) ale lui Doru Tulcan, preocupat de abstractizarea unui alfabet afectiv al dialogurilor noastre cotidene cu spațiul sau, pe alt plan, montajul foto semnat de Gheorghe Mazilu, alcătuit din variațiuni având ca subiect comun transmiterea mesajului prin gest și compunând laolaltă un enunț situat dinaintea unei sume de continuări posibile. Se schițează astfel ideea că scrierea e, în fapt, o formă particulară de « modulare », concept tipic, cum bine se știe, (și ilustrat ca atare în expoziție) arhitecturii contemporane sau designului industrial, dar, totodată, concept-punte între artele spațiului și timpului: adoptat în muzica modernă ale cărei partituri încep să semene tot mai mult, așa cum s-a putut urmări pe panourile expuse, unor compuneri grafice abstracte, accentuând, în consecință, funcția creatoare a instrumentis-

tului, în « kinetografie » (« sistem de notare a mișcării ») sau în arta filmului, unde termenii « decupaj », « secvență » ș.a. s-au integrat de mult metalingvajului tehnic.

Înlesnind intuirea în orice întreg a unităților alcătuitoare, în orice unitate ipotezele dezvoltării, intuirea deopotrivă, a confluenței unor contrarii: repetabilitate/varietate, inefabil/cuantificabil, literă/număr (« A, te opun lui 1 » scrie Nichita Stănescu), relația scriere-modulare conduce pe nesimțite la imaginarea unor modele — poate modelele — limită — ale naturii. Le întâlnim, de pildă, la Nistor Coita, grafician ce a asimilat propunerile « informalului » într-un mod de neconfundat, și ale cărui lucrări, deși încheiate, fiecare, în individualitatea ei, par, totuși, mai degrabă, părți ale unei mari opere globale (imaginea lumii) la care artistul nu face decât să adauge, mereu, câte un fragment. Le întâlnim și la Eugen Tăutu care, la rându-i, găndește și redă imaginea naturii ca pe o cuprinzătoare scriere universală, infinit multiplicabilă, aparent dizolvată în masa lipsită de accente a elementelor, dar dezvăluind, în proteismul ei ornamental, ordinea ascunsă, logosul. Pătrundem, cu aceasta, în vastul domeniu al analogiei, simbolului, semnului, al articulațiilor comunicării, din orizontul căruia scrierea se relevă drept paradigmă a momentului « secund » al culturii. Evocarea, prin mijlocirea scrierii, a ipostazelor reflectării culturale la diferitele nivele poate fi pretextul delimitării (mentale desigur) unei însemnate secțiuni a expoziției, având, aici, în vedere, și contribuția cu totul aparte a scriitorilor. Îndeaproape atașat acestei ultime teme, Sorin Dumitrescu a fost prezent cu desene și obiecte al căror înțeles pre-logic (simbolic) — și drept urmare, racordabil unui tip de trăire concretă a conceptelor celor mai abstracte (pe care l-am numi « poetic » dacă termenul nu ar fi grevat de prea multe conotații) — l-am deslușit și cu prilejul impresionanței sale expoziții personale de la sala Dalles. Aflat, spiritualcește, într-o altă zonă a reflexivității, Ion Bitzan a adus în atenție, în sectorul din expoziție care i-a aparținut — și care a constituit, de fapt, prin anvergură, o

adevărată expoziție autonomă, și centrul de greutate al întregii manifestări — problematica seducătoare a constituirii culturii ca ambient uman, ca dublu « noetic » al existenței noastre cu toate consecințele și implicațiile decurgând de aici, privitoare la raporturile carte—obiect, realitate—ficțiune, spontaneitate—elaborare, dissociate — prin intermediul unui « lettrism » sui-generis — cu superbă luciditate. De un astfel de environment — cel natural — se interesează Wanda Mihuleac, interogându-se asupra șanselor sale de supraviețuire. Cu mijloacele scrierii. Dar exploatănd mai ales semnificatul, și a anume dimensiune « tautologică » a binomului text—mesaj vizual. Din lucrările lui Alexandru Chira se deduce încă o constantă artistică a ultimilor ani, și anume conceperea operii de artă ca definiție a operii de artă. Cu fiecare nou demers artistic, arta e repusă în discuție, regândită sub semnul « ideii » ca « mașină de făcut artă ». Și poate că această metaforă a lui Sol Le Witt a prezidat, în parte, întâlnirea, propusă, a artelor, conferindu-i sensul unei comune transparențe de ordin « instrumental » echivalente prin « descărnarea » scrierii (termenul este al lui Arnold Gehlen): instituind temeuriile unei expresivități artistice care respinge « flatarea » văzului ori auzului, în beneficiul unei sensibilități diferite, născute din exercitarea spiritului de finețe.

Dar « scrierea » nu e mai puțin imagine a individualității artistice, exteriorizare și confesiune. Pentru Vasile Kazar desenul e o autobiografie, iar suprapunerile trăsăturilor materializează straturile înseși ale amintirilor. Imitațiunea scrisului între acestea este, deci, absolut firească, deoarece fiecare compoziție grafică este o pagină de jurnal. În voia călătoriei liniei se lasă și Octav Grigorescu, așteptând parcă momentul când traseul penitei urmează să se închidă în jurul figurii. Însemnările lui Horia Bernea privesc propria biografie în proporția în care aceasta poate folosi ca materie primă a creației, subiectul lor fundamental. Notațiile expuse sînt studii ce premerg alcătuirea unei iconografii personale. Din nou « facerea » operii » este însăși

opera. De procesualitatea care, de obicei, rămîne « uitată » în spatele lucrării finite, se leagă și crochiurile lui Theodor Moraru, aflate în pragul tranziției de la stadiul reprezentării la cel al semnului, precum și grafismele lui Florin Ciubotaru ce refac cu ingenuitate etape ale devenirii formei. Tema generală a « Scrierii » a oferit un punct de plecare pentru direcții dintre cele mai felurite ale investigației actului artistic. De fapt, numărul lor este, în ultimă analiză, egal cu al expozițiilor și clasificările încercate — nu mai e nevoie s-o precizăm, selective și subiective — nu au avut decât rostul unei sistematizări minime a lecturii ansamblului. Finalitatea acestuia s-a dovedit a fi punerea în lumină a constelațiilor de asocieri grupate în jurul unei teme actuale extrase din interiorul creației de forme. Expoziția și manifestările care au însoțit-o — concerte (« Hyperion », « Musica nova », Mircea Florian), spectacole de balet modern (« Contemp »), vizionări de benzi video (Doru Tulcan) și filme, seri de poezie, întâlniri cu publicul avînd ca protagoniști pe Mihai Brediceanu, Solomon Marcus, arh. Mircea Lupu, Lucian Pintilie, Dan Grigorescu, Iosif Demian, ș.a., toate urmate de discuții — au reconstituit un real atelier temporar de propoziție a gândirii artistice și, de asemenea, așa cum scrie Mihai Drîșcu în catalog (de fapt un amplu și dens volum-document), un « cadru de cercetare integrator », cu « rost anticipativ », « o invitație pentru declanșarea unor legături mai puțin previzibile ».



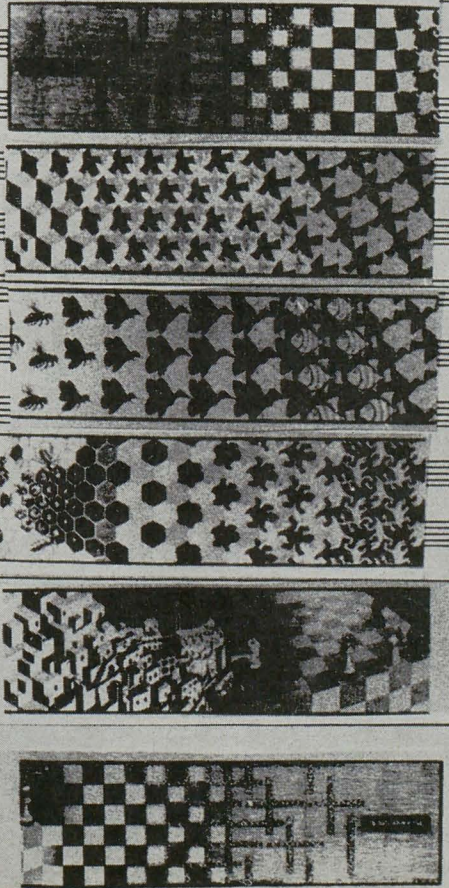
FLORIN CIUBOTARU

ANATOL VIERU

OPERA „IONA”

Gravuri de M.C. Escher

Opera „IONA” începe cu desfășurarea lentă (6-7) a gravurii „Kastelfloß” a lui M.C. Escher, adaptată în muzică simfonică alăturată. La sfârșitul gamei proiectării gravurii și a muzicii simfonice, începe scena I a opera.



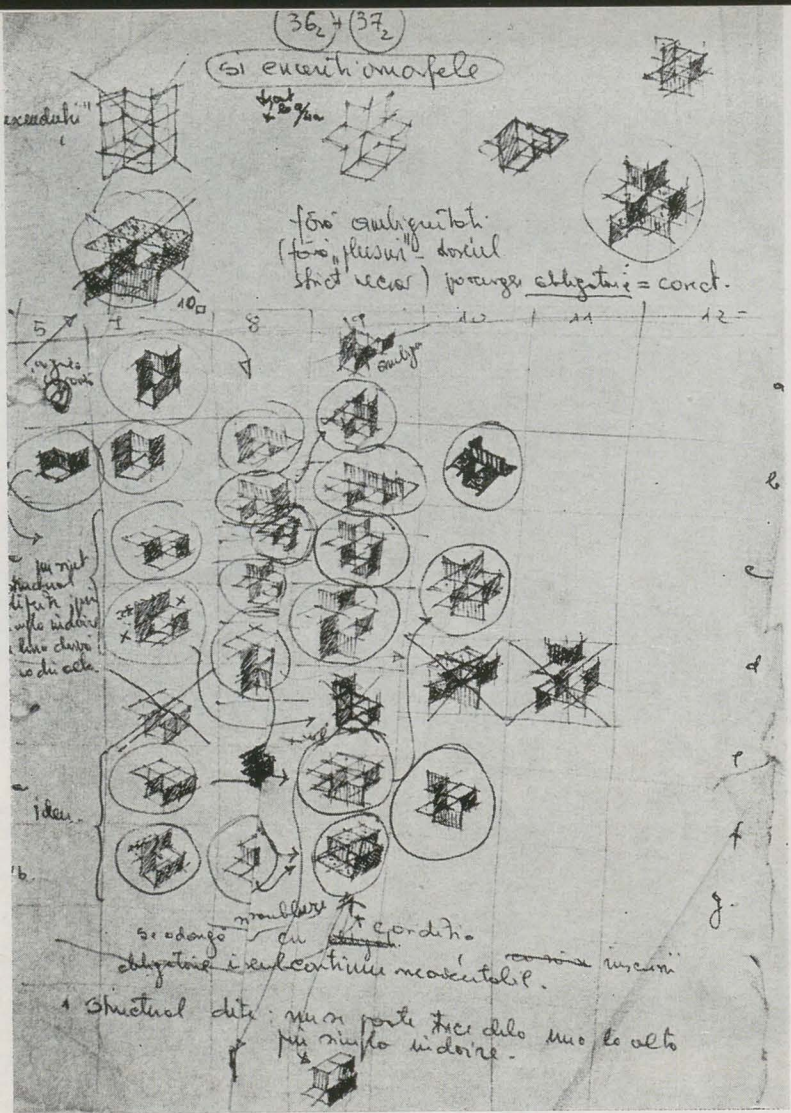
2/4

3/4

-23-

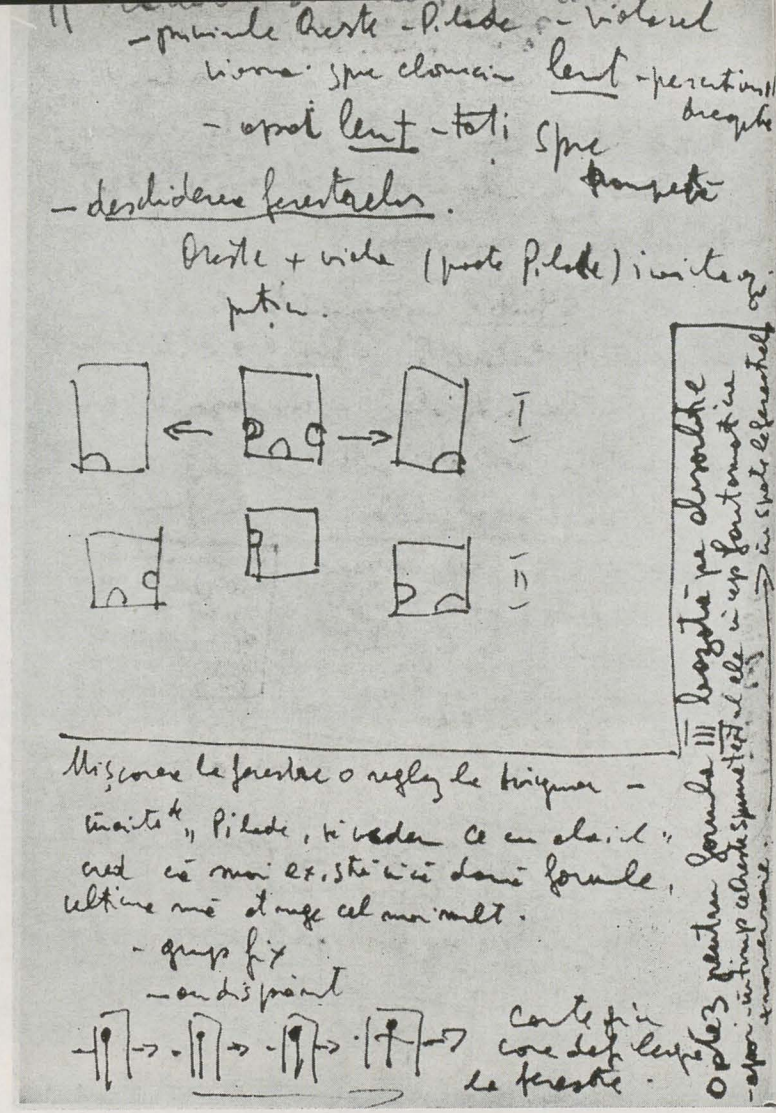
Sfârșitul proiectării gravurii lui Escher

Handwritten musical score for the opera „IONA”. The score is written on multiple staves, including a grand staff (I and II) and several individual staves. The music is in 2/4 and 3/4 time signatures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '110' is visible in the upper part of the score. The word 'Allegro' is written at the bottom right of the score.



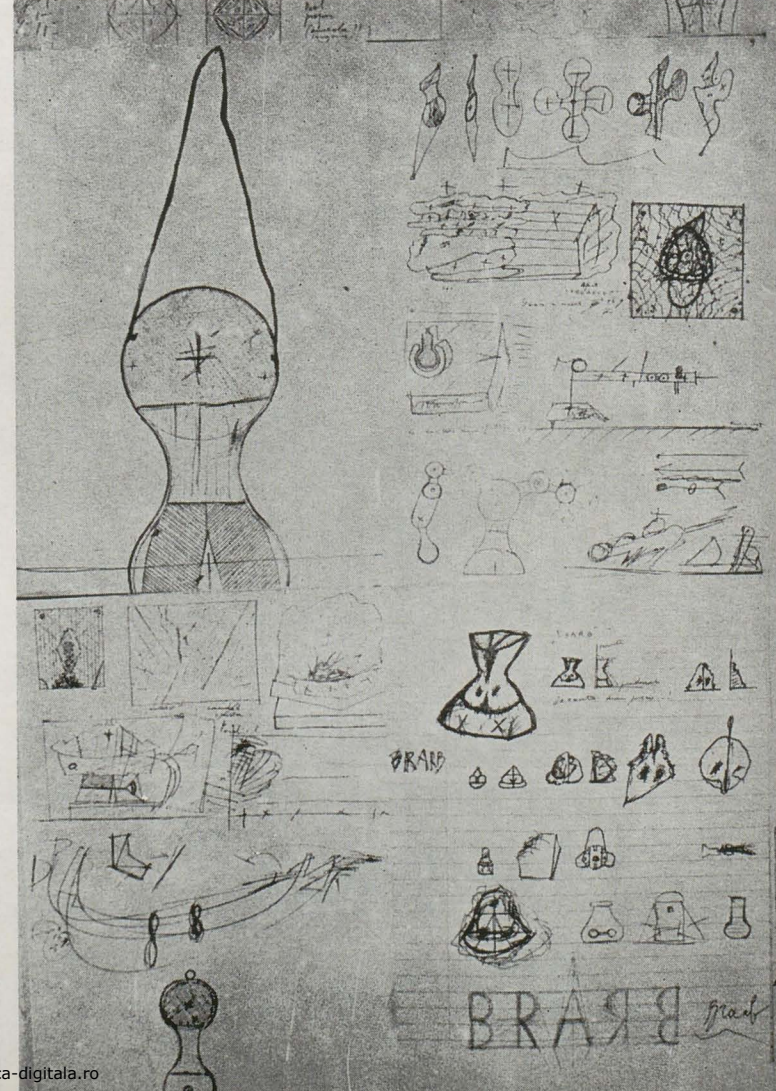
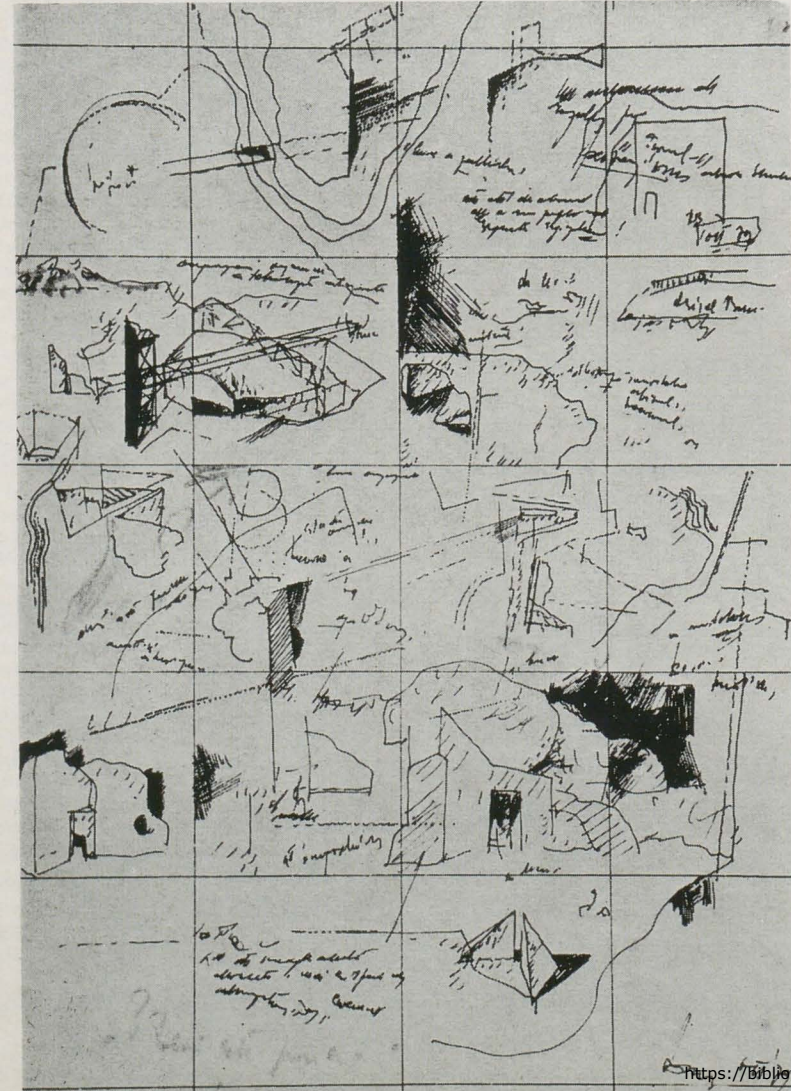
ROMAN POPA

PAUL BORTNOVSKI



LUCIAN PINTILIE

HORIA BERNEA



artă și codificare

interviu cu profesorul solomon marcus

theodor redlow

apare astăzi în lume. Chiar dacă pare banală, este o întrebare importantă: de ce specialiști din atât de multe domenii sînt în căutarea unor modalități de perfecționare, de aprofundare a tipurilor de scriere? Răspunsul, valabil nu numai pentru artă, ci pentru toți cei care desfășoară o activitate de creație, mi se pare a fi următorul: pentru că scrierea este, în primul rînd, o expresie a limbajului articulat, a modalității principale prin care omul își elaborează gîndurile, se exprimă și intră în comunicare cu semenii săi, iar în al doilea rînd pentru că scrierea este vizuală. Acest caracter vizual, adăugat ipostazei vorbite a limbajului, este deosebit de important și el conferă scrierii superioritate, deoarece, după cum se știe din cercetările de psihologie și de estetică experimentală, în special cu privire la sinestezie, vizualul se află pe primul loc, ceea ce înseamnă că în această corespondență între senzații, care intervine mereu, în orice activitate, vizualul este cel preferat.

T.R. Și de aceea nu e de mirare că această expoziție pluridisciplinară a fost organizată de plasticieni, găzduită de arhitecți și că înăuntrul ei plasticienii au avut o prezență precumpănitoare, cel puțin din punct de vedere numeric. Ar fi necesară însă o definiție a noțiunii de scriere, în sensul ei mai larg, căci am impresia că expoziția a propus trimiteri în alte sfere, dincolo de transpunerea grafică a limbajului verbal, scrierea căpătînd astfel o accepție mai puțin obișnuită.

S.M. O definiție, clasică, tradițională ar fi aceea că scrierea reprezintă o codificare grafică a limbajului uman, a vorbirii. Se știe, de altfel, că multe limbi aflate într-un stadiu primitiv și existînd deocamdată numai în ipostaza vorbită nu au încă alfabet și sînt în căutarea unei scrieri. Cred însă că astăzi, într-un sens mai general, mai abstract, scrierea este, de fapt, orice modalitate grafică avînd

la bază un anumit sistem finit, relativ redus de semne, sistem pe care îl numim alfabet. Este semnificativ faptul că în această expoziție, alături de explorarea și valorificarea în nenumărate moduri a scrierii bazate pe alfabetul latin sau pe alte alfabetice cu o lungă istorie, au apărut și multe explorări în direcția elaborării de noi alfabetice sau de noi scrieri, în funcție de diferitele interese creatoare ale autorilor.

T.R. Dacă vorbim despre artă și, în special, despre limbajul figural, n-ar fi mai corect să ne referim nu atât la elaborarea de noi alfabetice, ci mai degrabă la nevoia de a repertoria unități semnifice care nu se pot găsi într-un dicționar și nici nu presupun un cod preexistent? De cele mai multe ori artistul le născocesc, le inventează în procesul creației.

S.M. Așa și este, pentru că arta are alfabet, dar nu are dicționar, adică nu se bazează decît în parte pe o codificare semantică prealabilă. Orice artist are nevoie însă de un anumit inventar de semne de referință, pe care le folosește, le combină, eventual le creează el însuși, le imaginează (aceste semne se lasă uneori greu descoperite) dar proprie operei de artă este sintaxa în care sînt angajate aceste semne...

T.R. ...sintaxă adesea imprezvizibilă și care ține uneori mai mult de legile percepției decît de cele ale comunicării.

S.M. Într-adevăr, este o sintaxă care se instituie ad hoc prin operă și care trebuie descifrată, inventată și reinventată la fiecare lectură. Or, această expoziție ne introduce tocmai în laboratorul de lucru al acestor procese sintactice. Dar să revenim la noțiunea de scriere. În mare, se poate spune că scrierea (evident, în cazul limbilor care au înaintat mult în cultură) s-a abstractizat. Semnele alfabetului latin, de pildă, au un caracter simbolic și nu reprezintă prin ele însele nimic, chiar dacă inițial este posibil să fi avut o anumită semnificație iconică...

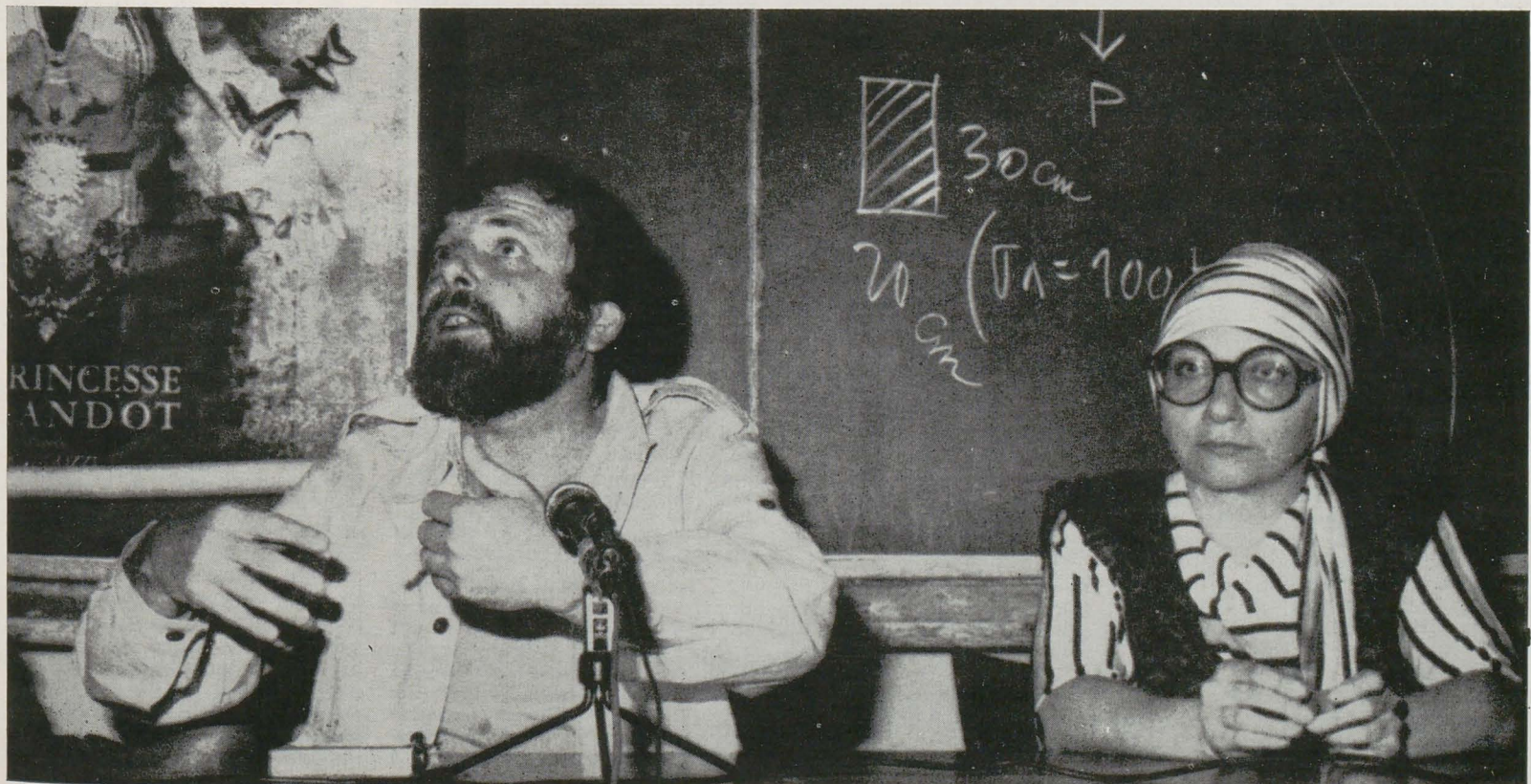
T.R. ...înțelegînd prin aceasta că în momentul în care parcurgem un text, un text tipărit sau chiar un manuscris, privirea străbate rîndurile scrierii, ca și cum ar fi transparente...

S.M. ...sau ca și cum scrierea ar fi o fereastră care ne servește numai pentru a privi prin ea un anumit conținut semantic.

T.R. Or, în artă lucrurile se schimbă.

S.M. În artă, această fereastră se colorează...

În timpul discuțiilor, LUCIAN PINTILIE și WANDA MIHULEAC



T.R. ... se opacizează ...

S.M. ... da, și oprește atenția noastră, ceea ce și explică faptul că unii artiști plastici vin să propună codificări iconice ale alfabetului latin (cu ajutorul cromaticii sau de altă natură, sonore de pildă).

T.R. Vă gândiți, cred, la transcrierile operate de Ion Bitzan.

S.M. Da, sau la aceea realizată de Constantin Flondor-Străinu, unde e vorba de o codificare cromatică a instrumentelor muzicale. Pe de altă parte, există, cum spuneam, și încercarea de a constitui noi alfabet, pe bază de elemente luate direct din natură sau imaginate.

T.R. L-aș menționa aici pe Theodor Moraru, care își ascute, își intensifică percepția, pentru a exacerba datele unui peisaj și pentru a le repertoria, în exercițiul său pregătit în vederea operei ...

S.M. ... sau pe Ion Dumitriu, care recurge la obiecte din natură pentru mimarea scrisului.

T.R. În ce privește această mimare a scrisului, nu vi se pare că demersul lui Ion Bitzan este exemplar pentru programul expoziției?

L-aș caracteriza ca pe un simulacru al comunicării scripturale, recurgând la o foarte familiară și expresivă gimnastică a caligrafiei, fără ca această caligrafie să fie subjugată scopului de a transmite sensuri, de a traduce grafic cuvintele. În același timp, rîndurile «scrise» sînt barate, ceea ce ar putea însemna interzicerea accesului la un sens eventual, și li se opun, incongruent, imagini nefamiliare ...

S.M. Cred că în această privință expoziția a fost într-o anumită măsură deficitară, în sensul că nu a reușit să obțină de la unii artiști, alături de lucrările prezentate, și anumite texte explicative, confesiuni care să aducă o mărturie ...

T.R. ... sau o motivație ...

S.M. ... asupra a ceea ce se întîmplă în laboratorul lor de lucru. Știu că există o anumită aprehensiune a artistului față de acest act de a se explica deoarece el consideră că arta trebuie să vorbească prin ea însăși, dar rostul acestei expoziții a fost tocmai de a conduce publicul în laboratorul de lucru al artistului, de a dezvălui unele din activitățile ce se află înapoia operei finite. Tocmai pentru că scrisul este de multe ori, pentru artist, o activitate de căutare, care precede faza finală a operei, expoziția ar fi necesitat și anumite explicații.

T.R. De altfel, de foarte multe ori în arta contemporană, însuși acest demers al căutării, al investigării, al delușării de noi orizonturi și al siste-

matizării datelor obținute este mai important decît opera finită.

S.M. Sigur că da. În fond, opera însăși vrea să exprime o căutare, iar această căutare se vede în multe lucrări care sînt un fel de preliminarii ale scrierii, un fel de mimare a scrierii. Este ceea ce se observă în lucrările muzicienilor, nevoia de a renunța la portativ și la partitură fiind, în acest caz, semnificativă.

T.R. Și pentru că am ajuns la muzicieni, nu vi se pare că ei au adus în această expoziție un foarte înalt grad de reflexivitate, prin care ar putea constitui un mod pentru creatorii din alte domenii?

S.M. Cred că trebuie să operăm mai întîi cîteva distincții. Este cazul să ne întrebăm cui se adresează această scriere care apare atît de eterogenă la diferiți autori.

T.R. Vă referiți la muzicieni?

S.M. Nu numai la ei. Dacă luăm în considerare o lucrare ca aceea a lui Aurel Stroe, care suplimentează portativul cu anumite semne grafice, reprezentînd indicații date membrilor orchestrei, cu alte cuvinte o modalitate de comunicare între compozitor și executanți, în acest caz este vorba de cu totul alt tip de scriere decît activitatea grafică pe care autorul o folosește pur și simplu ca pe un act de elaborare, nefiind deci destinată altor persoane.

T.R. Mă întreb dacă acele configurații grafice ale compozitorului lăncu Dumitrescu sînt comunicabile pentru interpreți sau reprezintă mai mult o transpunere în imagine vizuală a căutărilor sale de muzician ...

S.M. Iată deci încă un tip de comunicare. Există, în concluzie, scrierea care se adresează în mod deliberat publicului, de exemplu în lucrările lui Ion Bitzan ...

T.R. ... sau, dacă nu scriere, scriitură, expresie pur gestuală a scrisului, semnătură grafică ...

S.M. Și, pentru a ne continua clasificarea, există scrierea pe care artistul o aruncă la coș, înainte de ași termina opera. Ei bine, deosebirile sînt foarte mari. În lucrările arhitecților scrierea este un simplu mijloc de comunicare între autor și colaboratorii săi.

T.R. M-aș fi așteptat ca prezența arhitecților în expoziție să fie mai semnificativă, mai relevantă pentru funcția de exprimare și de semnificare a arhitecturii, înțelegînd scrierea nu atît ca notație folosită în faza preconceptelor și a schițelor, ci în sensul înscrierii în spațiul nostru de viață și în spațiul natural a operelor, a

edificiilor, care sînt poate ele însele o scriere.

S.M. E adevărat că lucrările expuse de arhitecți au fost cam toate din aceeași categorie a notelor la care se renunță în faza ulterioară. Poate că nici intenția organizatorilor nu a fost alta, dar este evident că arhitectura ar fi putut să dea mai mult. Mult mai variat a fost prezentată muzica. Am menționat comunicarea dintre compozitor și interpreți. Există apoi acel tip de compoziție în absența portativului, o explorare deosebit de îndrăznească, pe care unii autori, cum este Mihai Brediceanu, au dezvoltat-o foarte mult. N-am avut însă impresia (sau poate nu ne dăm noi seama) să fi apărut la muzicieni și acea scriere care nu e destinată în primul rînd comunicării, ci rămîne expresia unui act de elaborare, cum se întîmplă la unii dintre artiștii plastici.

T.R. E și firesc să se întîmple așa, întrucît vizualul și mai ales expresia obiectuală constituie însuși domeniul lor de acțiune și de creație. În cazul artiștilor plastici, ceea ce numim în semiotică naturalizarea sau motivarea semnelor funcționează cu deplină putere.

S.M. Și totuși, după unele mărturii ale compozitorilor, și în muzică se compune, de multe ori, prin intermediul reprezentării grafice, sau, în orice caz, reprezentarea grafică joacă un rol important chiar în activitatea de elaborare, nefiind doar un mod de a nota structuri sonore deja elaborate.

T.R. După cum și în artele plastice desfășurările în timp sînt implicate și exprimate în operă, astfel încît dihotomia tradițională dintre artele spațiale și cele temporale pare să nu mai fie valabilă.

S.M. Distincția rămîne, dar nu mai e casantă. De altfel, eterogenitatea lucrărilor, ștergerea anumitor granițe pe care odinioară le consideram imuabile ne determină să ne întrebăm — și cred că oricine a vizitat expoziția și-a pus această întrebare: dacă lucruri atît de variate se pot include în această paradigmă a scrierii, atunci ce nu mai este scriere?

T.R. Nu cumva orice act, orice gest uman reprezintă o scriere?

S.M. Tocmai aceasta este impresia degajată de expoziție, că orice poate să devină scriere, dacă este simțit ca atare de autor. În fond, esențialul în scriere mi se pare a fi mimarea (nu în sens peiorativ) a limbajului articulat. Orice activitate creatoare are nevoie de un inventar relativ redus de semne, care să poată fi combinate în diferite modalități ...

T.R. ... aceasta pentru a asigura comunicării economie și eficiență ...

S.M. Întocmai. De altfel, s-a constatat în studiul limbilor naturale că în ciuda varietății lor extraordinare, există anumite trăsături comune ce aparțin tuturor limbilor vorbite pe Pămînt. Numărul de foneme este cuprins, în orice limbă naturală, între 10¹ și 10², numărul silabelor între 10² și 10³, iar numărul morfemelor, adică al unităților semantice sau semnificative minimale, între 10³ și 10⁴. Așadar, în toate limbile se folosește aceeași schemă abstractă, un inventar relativ redus de semne, cuprins între 10 și 100, nu mai mult. Se folosește însă la maximum capacitatea combinatorică a acestor semne, pentru a obține mii, zeci de mii de cuvinte și de fraze. Același lucru mi se pare că se întîmplă și în artă, numai că în acest caz, spre deosebire de limbajul științific, unde orice alfabet este adoptat pe baza unei convenții sociale, fiecare artist poate să propună ad hoc un alfabet al său și o sintaxă proprie, care se definesc prin însăși opera la care lucrează ...

T.R. ... este așa-numitul idiolect ...

S.M. ... da, și de aici cred că vine interesul special al scrierii în artă. Mi se pare că expoziția «Scrierea» are la bază un paradox, conducînd publicul în laboratorul de lucru al artistului, surprins într-un moment în care el nu se credea supravegheat. Însuși faptul că lucruri care, prin natura lor, erau destinate să rămîna în intimitatea secretă a artistului, au fost aduse în fața privirii publice constituie frumosul paradox al expoziției și îi conferă autenticitate.

T.R. Un alt sens al expoziției, este lecția pe care mi se pare că a oferit-o criticilor de artă: dacă artistul, în încercările sale întîme, în procesele de laborator, de obicei nemărturisite, se dovedește a fi un cercetător, deci nu un virtuoz sau un rafinat al manualității ...

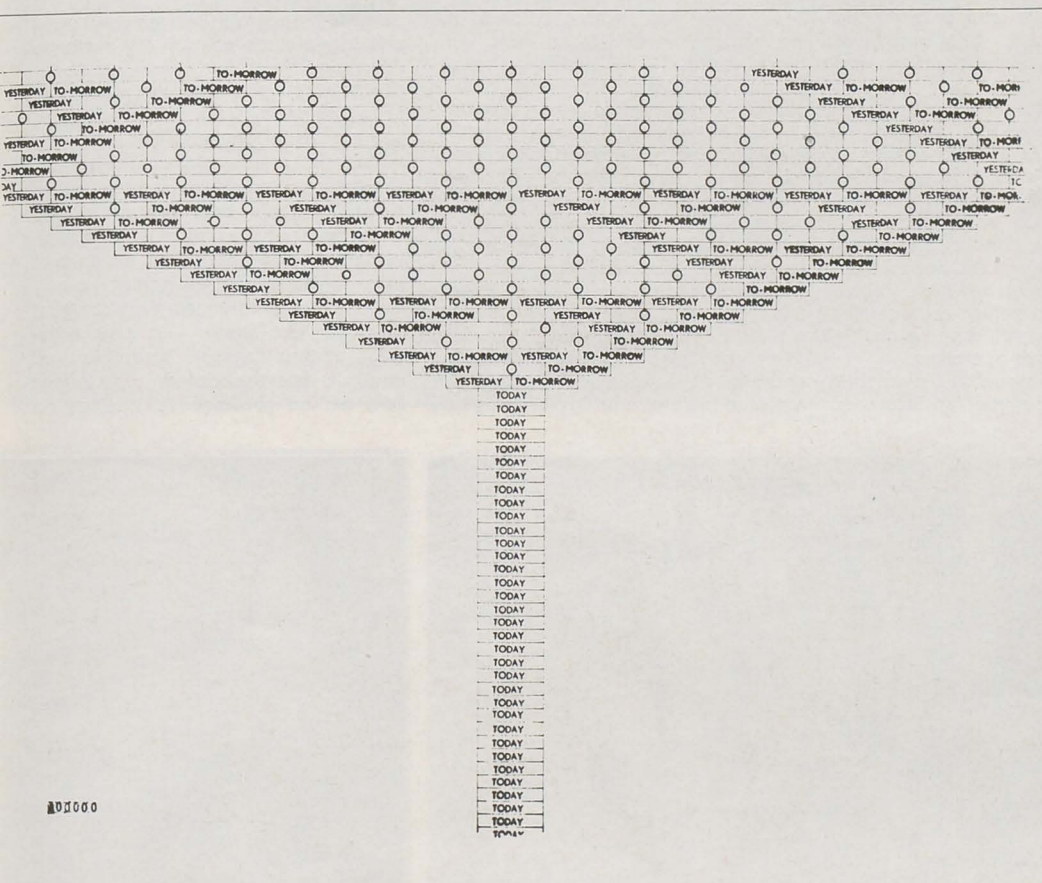
S.M. ... nu numai !

T.R. ... dar și un gînditor, un constructor, criticul ar fi și el obligat ...

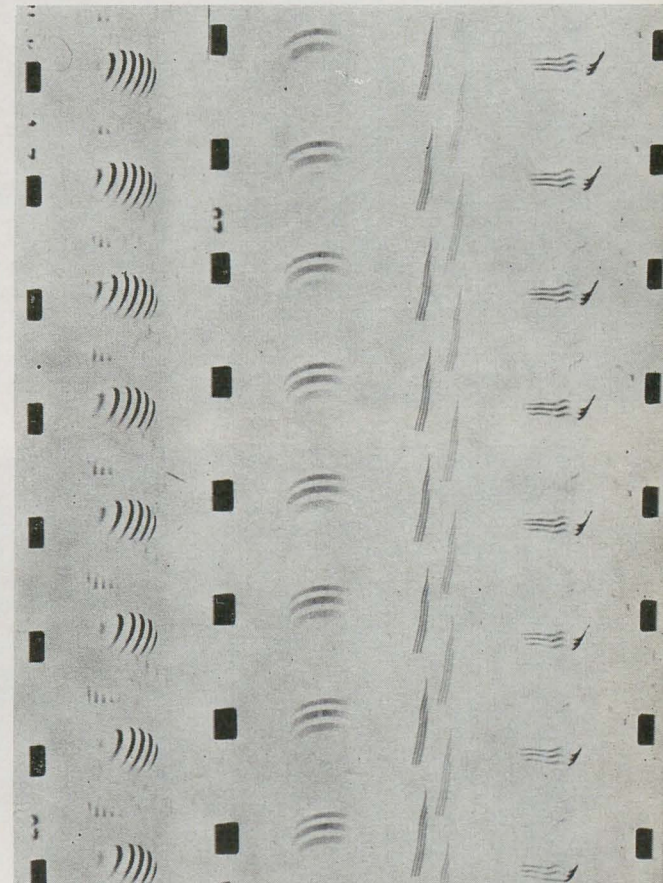
S.M. ... cu atît mai mult !

T.R. ... să uzeze de instrumente cît mai precise pentru a face un act de cultură la fel de constructiv, în sensul depășirii acelei faze a impresiilor, a laudelor de complezență și a obiecțiilor de conjunctură.

S.M. Evident, criticul îl poate ajuta pe artist în explicitarea încercărilor sale, a sensului acestor explorări, și poate ajuta, de asemenea, publicul să înțeleagă aspectul procesual al activității artistice. În fond, este vorba de a nu vedea în operă ceva încreme-



RADU STOICA



DORU TULCAN

nit, ci un proces, ceva în devenire, care se poate ameliora, care a avut faze preliminare, și poate evolua în continuare.

N-am vorbit însă pînă acum despre exponatele scriitorilor care mi se par interesante și de o foarte mare varietate. Desigur, în literatură alfabetul își recapătă valoarea simbolică pe care o are în limbajul științific. De exemplu, valoarea unui roman nu depinde de caracterul tipografic al literelor cu care a fost tipărit.

T.R. În schimb, pagina asupra căreia s-a aplecat mîna creatorului oferă o imagine deseori tulburătoare a genezei unei opere literare, a căutărilor pe căi întortocheate, a ezitărilor... Linearitatea discursivă a scrisului pare să capete uneori consistență și profunzime.

S.M. Într-adevăr, acesta este un aspect al chestiunii. Am avut posibilitatea de a vedea în expoziție manuscrisele unor autori. La Mircea Horia Simionescu, de exemplu, se vede cît de multă compoziție (cît calcul!) este într-o construcție romanescă. Îmi aduc, de asemenea, aminte de o foaie de manuscris a Ninei Cassian, care

își aranjează mai întii într-un colț al paginii literele, pentru a-și da seama ce elemente va putea să combine. Mă gîndesc și la caietele de regie ale lui Lucian Pintilie, care ne introduc efectiv în ascunzăturile laboratorului de lucru...

T.R. ... și care arată cum se petrece tranziția creatoare de la text la complexitatea multidimensională a spectacolului.

S.M. Mai este de semnalat și un alt aspect, și anume că înseși caracterele tipărite s-au dovedit expresive. Ele au valențe psihologice deosebite și uneori nici nu ne dăm seama cît de mult putem fi influențați de natura caracterelor tipografice. M, de exemplu, poate fi greoi, masiv sau mlădios și delicat, poate sugera dominația sau supunerea.

T.R. Vezi rolul și vicleniile publicității!

S.M. Da, în măsura în care utilizarea caracterelor de tipar este deliberată, devine o manipulare. În orice caz, cred că putem afirma că expoziția a fost unică atît prin numărul mare al lucrărilor prezentate, prin varia-

tea extraordinară a eforturilor pe care a reușit să le alăture, cît și prin dezbaterile pe care le-a prilejuit, atrăgînd un public extraordinar de însetat, de curios față de confruntările dintre specialiști din aceeași branșă sau din bresle diferite...

T.R. ...confruntări pe care le-am dori mai degrabă comunicări și conferințe.

S.M. Așa s-au și petrecut lucrurile. Am asistat la adevărate dialoguri, în care fiecare prelua ștafeta de la celălalt. Trebuie să recunoaștem că astfel de dialoguri nu au loc chiar așa de frecvent în viața noastră culturală, probabil pentru că e mult mai ușor să-ți urmărești propriul discurs decît să fii mereu atent la ideile partenerului și să-ți reformulezi gîndurile în funcție de el.

T.R. Cred că așa-numitele manifestări complementare au întregit în mod fericit această expoziție care, fără să fi adus, prin înseși obiectele sau lucrările prezentate, lucruri noi și tulburătoare, s-a oferit ca un teren deschis experimentărilor și studiilor ulterioare, ca un prilej de reflecție (și de dezbateri) asupra modului în care

opera de artă poate să fie o mărturie de civilizație și un fapt de cultură.

S.M. Și poate că peste un an—doi se va organiza și o expoziție a scrierii în știință, care nu este mai puțin variată și bogată în funcțiuni euristice și care cred că ar trezi un interes egal din partea publicului...

T.R. ... cu atît mai mult cu cît artiștii înșiși par înclinați către o anumită reflexivitate.

S.M. De fapt, nici nu mai există un perete despărțitor între scrierea în știință și scrierea în artă. În artă, scrierea este în bună măsură mărturia încercărilor de explorare științifică a artei.

pictori și sculptori din sibiu

Cu ani în urmă, practica de vară a studenților în arte plastice însemna realizarea cu orice chip a unei norme zilnice de opere originale « la motiv », cantitate fără de care nu se putea obține calificativul de promovare. Îmi amintesc că, nereușind să înșelăm vigilența profesorului socotitor, ne-am aflat odată o lună încheiată la Sibiu într-o adevărată cursă după subiecte, obligând pietonii liniștitului burg transilvan la un adevărat slalom printre colile de desen și cutiile cu acuarele desfăcute pe trotuarele mai tuturor străzilor. Cu această ocazie am realizat un lucru, pe care am avut ocazia să-l verific și mai târziu la Sighișoara, și anume că Sibiu, sau în general orice

oraș de tipul acesta, nu poate fi pictat ! Nu poate fi pictat din cauză că el se află gata pictat, rezolvat plastic adică după toate legile unei corecte lecții a imaginii, desenat, compus, colorat și patinat în așa fel încât orice încercare de reproducere onestă a vreunui motiv ar naufragia în pitoresc și scenografie. Într-o lumină puțină și în general rece « culoarea locală », aici fixarea jocului cromatic al fațadelor, ducea mai întotdeauna la senzația de « colorat » cu tot dinadinsul. Cei care, făcând abstracție de ritmurile volumelor și muchiiile oblice ale zidurilor sprijinite în contraforți, au fost impresionați cu precădere de structuri, compunând « portretul » orașului din olanele unui acoperiș sau pietrele unei scări, prin procedee strict grafice, au izbutit infinit mai bine.

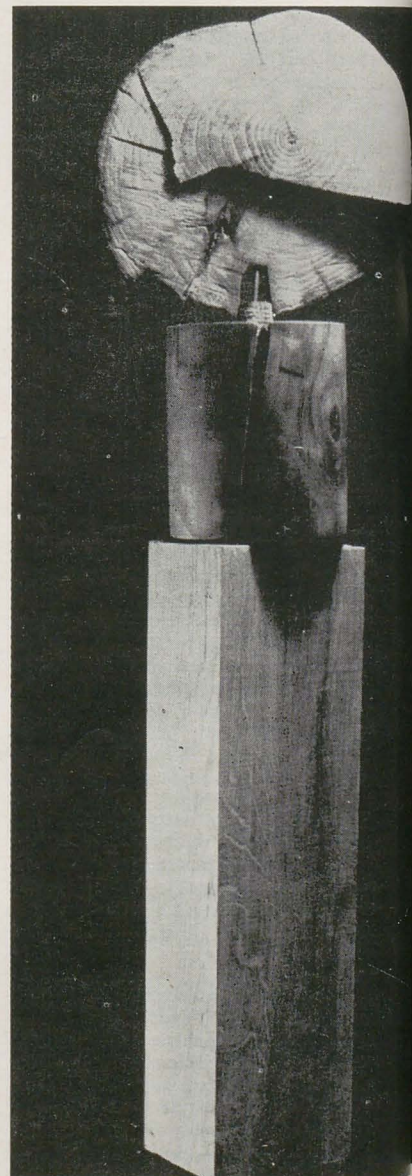
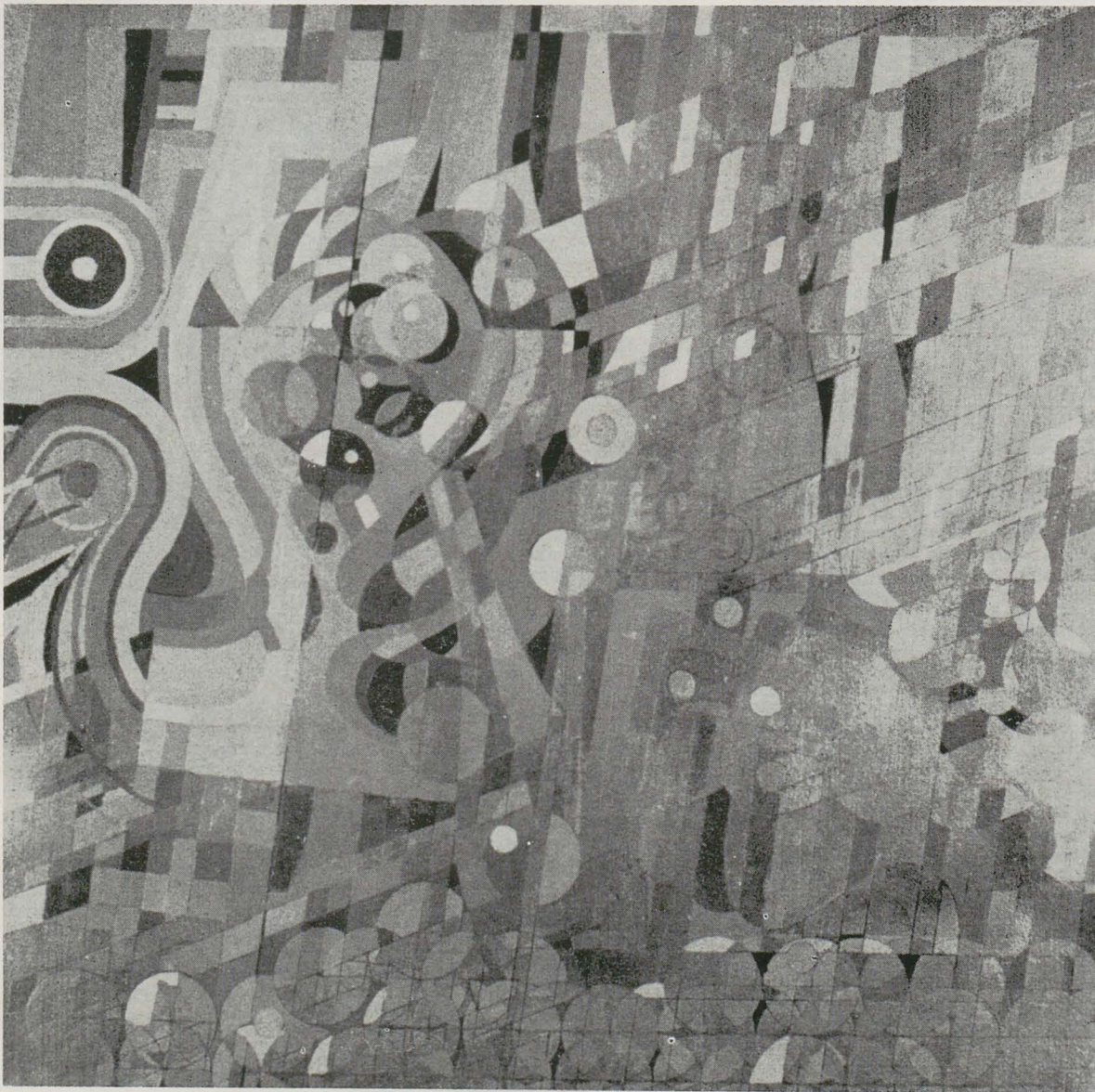
Că Sibiu nu este un oraș pictural prin excelență par a fi convinși și colegii din filiala de aici care au expus la *Căminul artei*, selecția oferită de ei neconținând — dacă îmi amintesc bine — nici un peisaj urban. De altfel, cu excepția citorva naturi statice și a două-trei schițe de portret, aproape întreaga producție sibiană adusă la București refuză comentariul « la model » — lucrul fiind valabil și în ceea ce privește sculptura. Am găsit deci în expoziție, în postură de peisaj din semne, desfășurarea

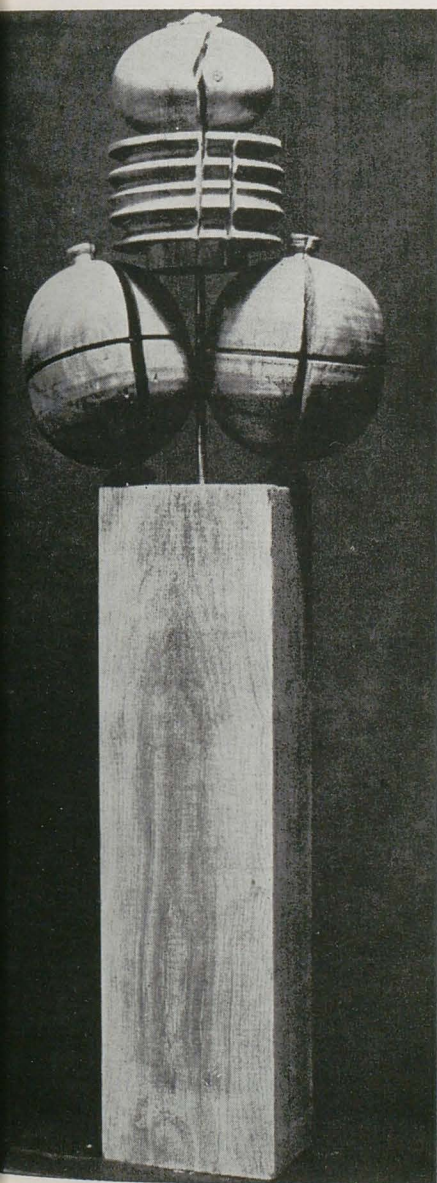
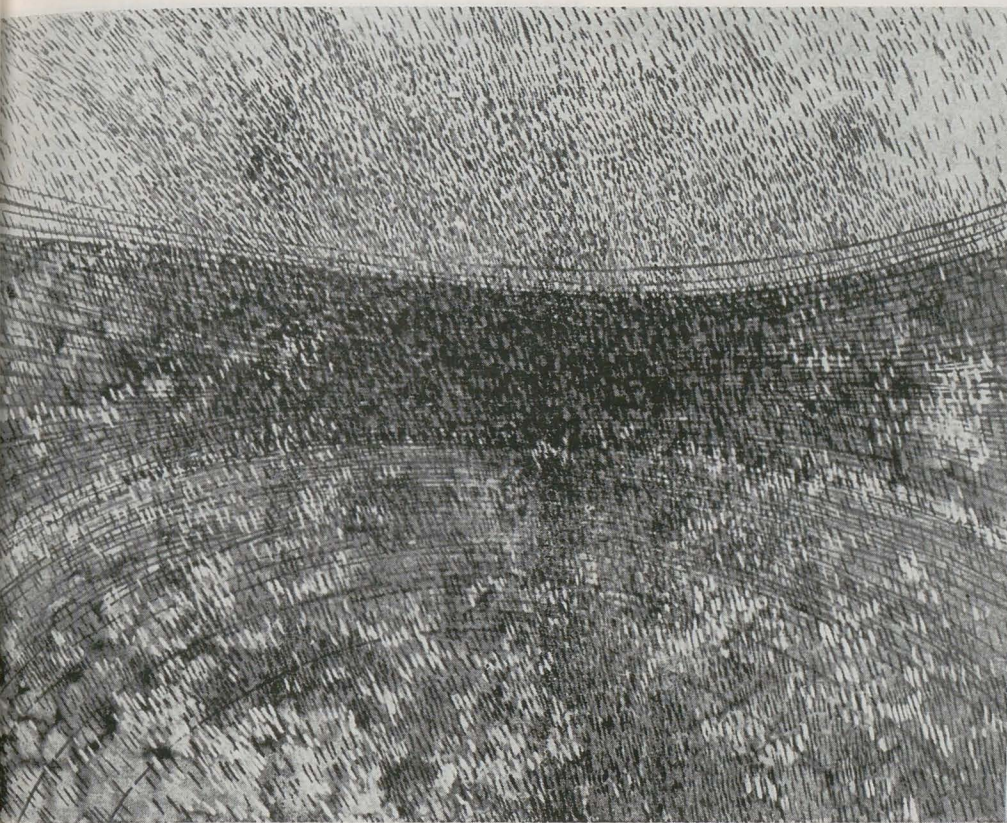
unei ample priveliști cosmice a lui *Eugen Tăutu*, și în postură de natură statică, o riguroasă analiză a spațiilor, întreprinsă de *Ioan Chișu* cu gustul sever al « mijloacelor sărace », pictură în care bogat orchestrate ritmuri de corpuri fundamentale în vedere cavaleră, articulează o arhitectură savant echilibrată. Și tot ca peisaje « interioare » am văzut și imaginile pline de poezie, suspendate parcă în câmpuri antigravitaționale, ale *Rodicăi Chișu*, pentru a cita la început ce ne-a plăcut cel mai mult.

O bună impresie o lasă însă și, mai tânărul pictor, *Mircea Popa*, cu un ciclu aproape de construcții totemice, edificate cu o pastă aplicată dezinvolt, cu un bun gust pentru culoare, dar și îndatorat totodată evident unui model ilustru — model care, din rațiuni ce pot să facă obiectul unei discuții aparte — înseamnă o experiență închisă. Unui maestru contemporan în viață îi este dator declarat și *Florin Fota*, mai puțin consecvent cu sine de la o imagine la alta, poate tocmai în vederea unei încercări de găsire a unor soluții proprii. Să remarc, în continuare, caracterul oarecum mai « grafic » al pînzelor în care *Sieglinde Bottesch* evocă, cu un parfum ușor metafizic, spațiile de poezie ale plajelor copilăriei, ca și « decorurile » epurate de concretețea volumelor, ambigue între semnul în plan și sugestia

p. frâncu

spațială, scenografiile de asemenea realizate într-o cheie poetică, de *Constantin Ilea*. Pe o linie mai des frecventată, dar controlat cu profesionalism adresă, un peisaj al *Verăi Marcu*, și un autoportret al lui *Aurelian Dinulescu*, cu mijloacele severe ale eboșei numai. Amintesc în încheierea acestei sumare și preferențiale liste de nume care m-au reținut în primul rînd, pe *Veronica Iliescu Tăutu*, cu un portret în care dezinvoltura aparentă a mijloacelor e controlată cu mult bun gust ca și pe *Nicu Stancu* — în sens negativ — pentru citatul inadmisibil al unui alt maestru contemporan, pictor care nefiind profesor la institut nu



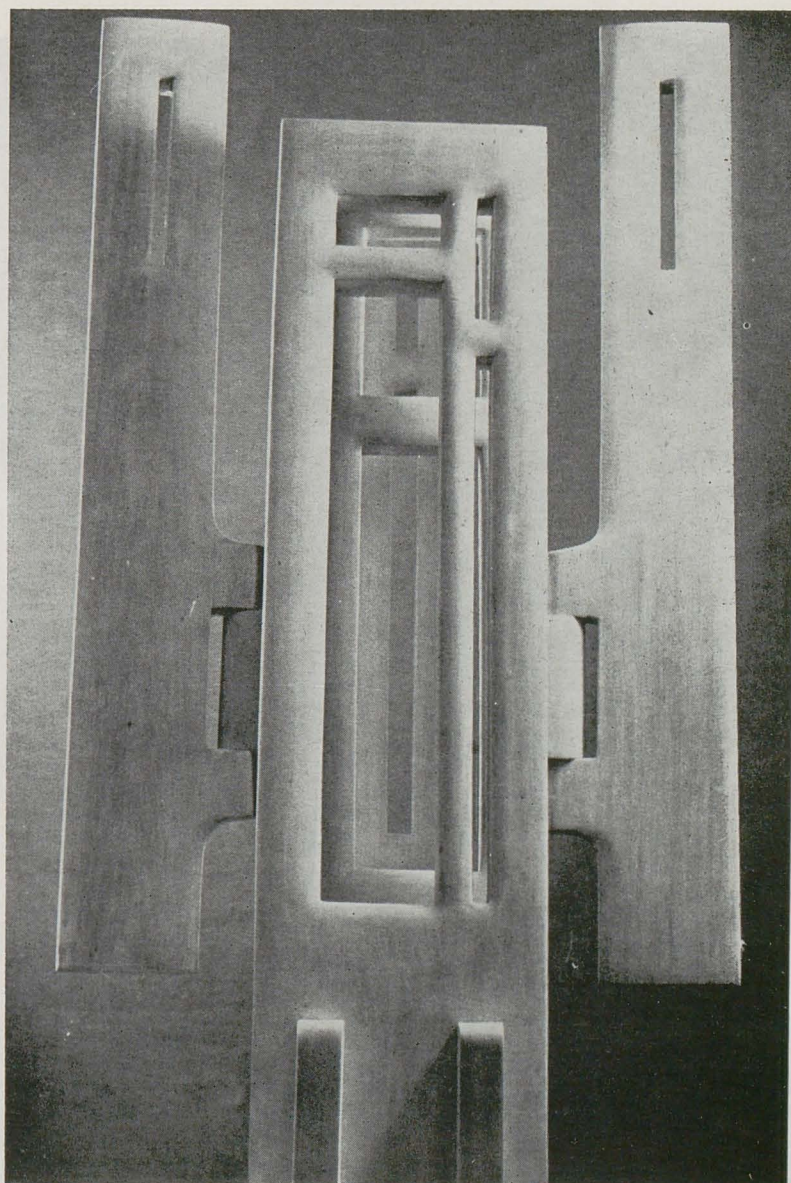


poate scuza pe mai tânărul confrate de o atitudine *malgré lui*.

Sculptura oferă în ansamblu — cum remarcam — același apetit pentru non-figurație, desigur cu excepțiile menite să dea culoare și diversitate. Mi-au plăcut, pentru disciplina tehnică și maturitatea experienței cu materialul, lucrările lui Kurtfritz Handel și Gyenge Imre și l-am găsit mai puțin convingător, de data aceasta, pe Gavril Abrihan, care ne lăsase cu amintirea unor piese de lemn rezolvate mult mai complex. Și pentru că vorbim de lemn, toată admirația pentru performanța tehnică (dar numai atât!) a lui Dan Frățiciu care citează și el dar din sculpturile unui... pictor.

Conducerea filialei din Sibiu ca și inimosul ei secretar Ioan Chișu au considerat expoziția din vara aceasta ca pe o secțiune într-un moment de lucru, secțiune a cărei imagine în ansamblu ca și în detaliu ar trebui completată cu producția existentă în atelierele sibiene, producție cu care publicul bucureștean are prilejul contactului prin «eșantioane» numai în saloanele cu caracter republican. Știind asta am înregistrat expoziția de la Căminul artei ca pe un succes nu de circumstanță, cu bucuria de a reîntâlni aici operele unor artiști de referință pentru arta noastră de azi ca și efortul de afirmare a unor tineri mai puțin cunoscuți. Dar mai presus de, inerent subiective, satisfacții și insatisfacții rămîne sentimentul că la Sibiu se lucrează cu spor și cu har, că «peisajele» de aici ne oferă în schimbul pitorescului o problematică plastică variată ce se așează justificat pe simezele unui muzeu imaginar de artă contemporană românească.

1. IOAN CHIȘU: Natură statică, ulei
- 2, 5, GYENGE IMRE: Sculptură II, I, lemn
3. RODICA CHIȘU: Lacul, ulei
4. MIRCEA POPA: Coloană, ulei
6. KURTFRITZ HANDEL: Fereastră, lemn



dan erceanu

La numai zece ani de la debut *Dan Erceanu* publică în catalogul celei de a opta expoziții personale un *curriculum vitae* impresionant. Avînd șansa să fie încă de timpuriu antrenat cu succesul, tînarul gravor a adunat, ca într-un ierbar, între colile mapei sale multe cununi de laur (autohton și exotic) pe care ar fi putut să se culce liniștit, confundînd exclamațiile superlative cu tot atîtea certificate pentru eternitate. Din fericire însă pentru el, Erceanu posedă nu numai un palmares capabil să provoace resentimentele confrăților ci și humorul atît de necesar profesiunii de *enfant prodige*. Acest decoct de inteligență funcționează la el ca principiu protector al unei struc-

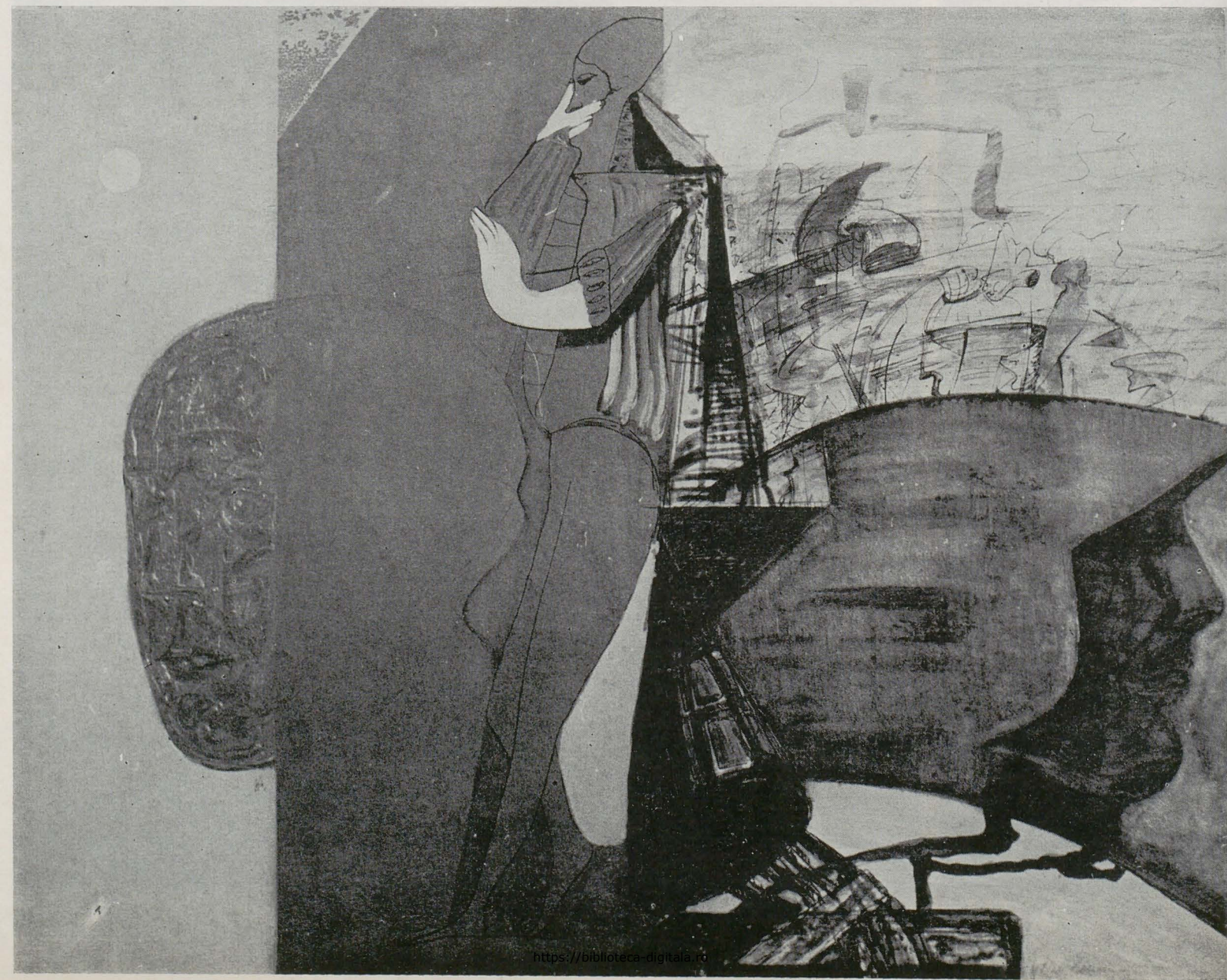
turi afective probabil ușor vulnerabile, însemnînd totodată și autovacina contra unei premature dezabuzări.

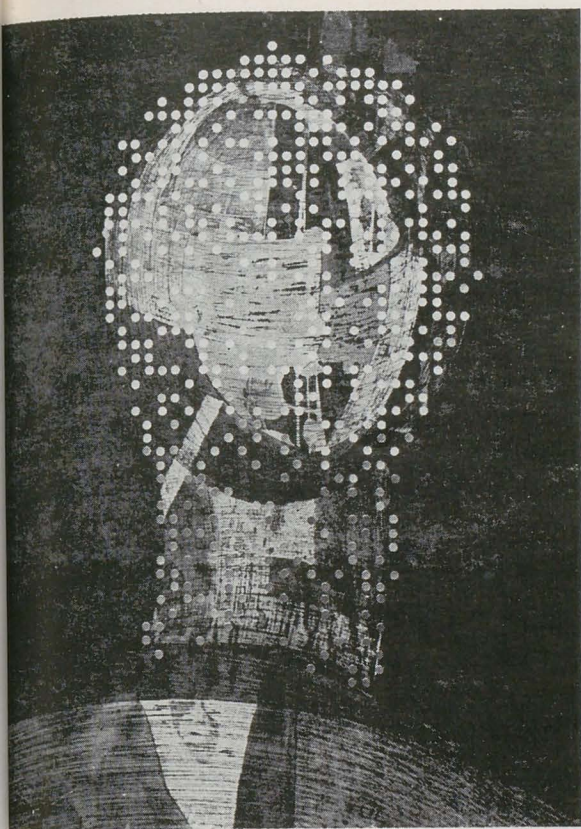
Citit și informat, curios cu precădere de științele antropologice, D.E. a avut norocul de a constata în numai trei-zecișapte de ani că dulcea otravă a gloriei este singura care nu se metabolizează după principiul lui Mitridate — și timpul să se îndoiască, sperăm, și de tinerețea fără bătrînețe a puterilor sale artistice. Deocamdată provocarea notorietății este întîmpinată cu o producție constantă ce măturisește hărnicie și disciplină zilnică — atît de importante mai ales la desenatori ca el, care, pe lîngă talent, au cea

ce se cheamă « mînă » — producție pe cît de bogată pe atît de, adesea, derutant-diversă. Căci, aflat parcă într-o perpetuă demonstrație de mijloace, gravorul se folosește într-o singură lucrare numai, de toate, sau aproape toate tehnologiile aplicabile pe hîrtie prin procedeu direct ori prin imprimare, cum se folosește și de toate, sau aproape toate, tehnicile de regie a imaginii manipulate în grafica de azi. Mai puțin un program deliberat, cum ar putea să pară, de comentariu al producției contemporane, unde adesea o joasă participare și virtuoașă performanță manuală și tehnică negociază la kilogram metafore de dragul etalării unor procedee « de vîrf », acordarea vederii lui D.E. la pagina de strictă actualitate a « pietii » de imagini pe hîrtie ar trebui altfel citită; căci, cel puțin pentru noi, este evident că Erceanu nu polemizează cu moda, ba chiar o practică cu o adesea abilă disimulare, în contexte în care maniera sau locul comun devin chipurile secvențe *sine qua non*, ca tribut plătit de artist vămilor acțiunii sale moralizatoare. Dar să vedem ce imagini ne aduce « din viitor » (cum presimte în catalogul expoziției un tînar poet) Dan Erceanu, cum s-ar putea, deci, citi din trecutul îndepărtat al deceniului opt această expoziție. Vom observa de la bun început că

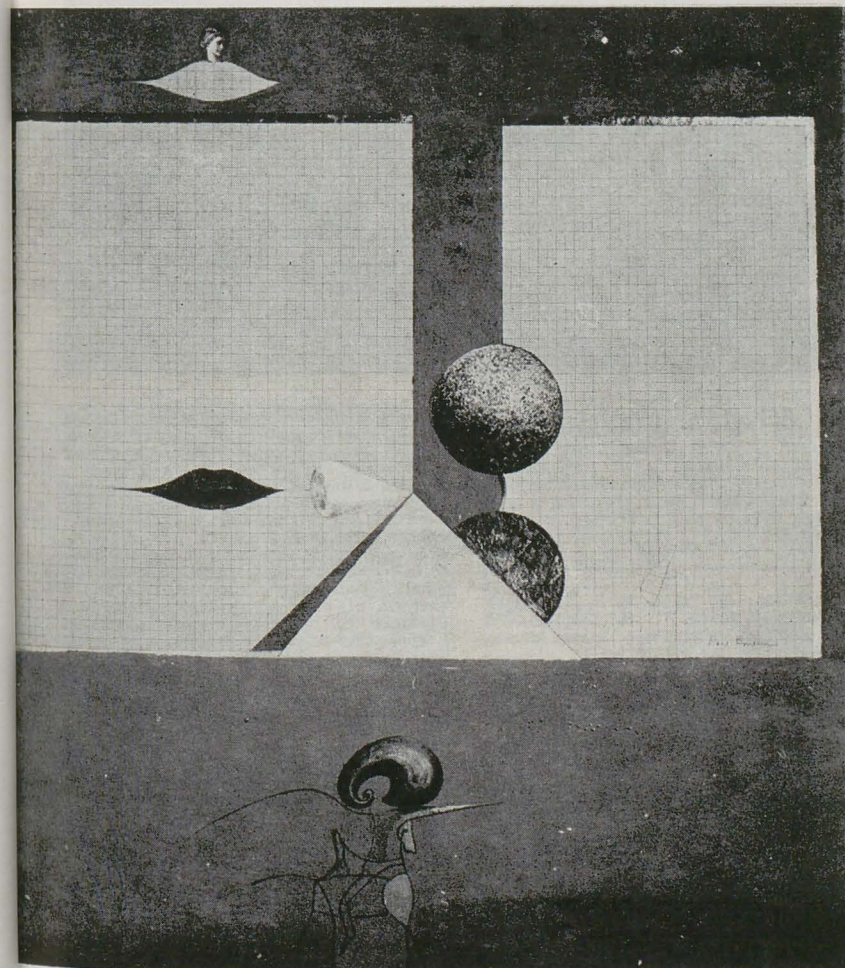
françois pamfil

orice încercare de stabilire a unui posibil numitor comun este aici inutilă, întregul oferind o sumă de secvențe provenite din scenarii pe cît de diferite ca literatură, pe atîta și ca procedeu de ecranizare. Folosim nu întîmplător termeni cinematografici deoarece ni se pare că D.E. face parte din acea familie de « aventurieri » ai vizualului din care provine un regizor ca Fellini, de exemplu, artiști caracterizați de gustul baroc al saturației fiecărui cadru cu elemente a căror somptuoasă plasticitate polemizează reciproc spre instaurarea unor neliniștitoare zone de emoție. Și cînd nu trebuie parcurse cu dicționarul de metafore suprarealiste —





1. Adaggio pentru garda elvețiană, desen
2. «Mademoiselle Pogany» today, colaj, tehnică mixtă
3. Sculptorul, desen
4. Ultimul Ptolemeu, tehnică mixtă



conform indicațiilor din titluri ca «Adaggio pentru garda elvețiană» sau «Plăcerea plebee a anacronismului» (care ar putea fi reformulat în mai tranșantă legătură cu imaginea: «Intellectuala plăcere a citatelor»!), planșele lui Dan Erceanu oferă dincolo de satisfacțiile — de ce n-am recunoaște, mari — ale spectacolului virtuozității profesioniste, trasee a căror lectură instantanee e dificilă. Refuzul descifrării unor simboluri exact în sensul așteptat de artist le transformă pe acestea în imagini cu caracter de recuzită nesemnificativă, juxtapuse deci, numai de dragul plasticității lor intrinseci. Astfel uneori, ca în desenul intitulat «Sculptorul», «morală» devine factice dacă citim ceea ce «se vede» obligați și de «cum se vede», deci ca pe o inutil de prețioasă grafic, caricatură. Alteori simboluri cu caracter mai imediat, ca acea gură zburătoare suspendată caligrafic, aproape în același loc, în două imagini cu scenariu absolut diferit («Ultimul Ptolemeu» și «Mozart») și, de asemenea diferite ca scenografie în plan a unor spații, se devalorizează, devenind tic de autocitare.

Evident, parcurgerea oricărui set de imagini are valoare și prin capacitatea privitorului de a consona cu creatorul în zonele mai puțin reci care se stabilesc după instaurarea, de comun acord, a regulilor de lectură. Din acest punct de vedere ne mărturisim public o anume deliberată miopie în fața unor procedee ca și o negeneroasă pasiune de demontare a mecanismelor menite, ca în cazul graficii lui Dan Erceanu, să se constituie în sofisticate dispozitive pentru spectacolul de iluzionism și prestidigitatie. Și ce i-am reproșat artistului în această ordine, este tocmai graba care face ca dincolo de prestația tehnică admirabilă, scamatoria să aibă nedorite momente «la vedere».

Convinși că la viitoarea «premieră» el va ști să disimuleze mai

perfect în fundul jobenului său cu imagini și iepurii albi ai candorii ca și lama — ușor tocită acum — a stiletului destinat glutiției, să o vedem pe aceasta, în afara provocărilor ei, ca pe un, totuși încântător, spectacol demonstrativ. Dincolo de luminile sale, legenda ucenicului vrăjitor ne învață și pe noi și pe Dan Erceanu despre accidente posibile în asemenea aventuri, amintindu-i «omului care vine din viitor» că aici în trecut, numai marii iluzioniști recoltează resentimentele celor pe care i-au avut pentru o clipă în puteri și că «dat diavolului» (ca să traducem urban) se folosește numai ca expresie de invidioasă admirație. S-o spunem, și pentru că artiști de felul și de talia lui Erceanu trebuie inculcați cu declarații de dragoste indirecte și provocați cu rezerva exprimată într-un cor de admirații unanime, nu numai de dragul neconformării (atât de apreciată de el însuși) dar și pentru talentul său, cu adevărat excepțional. Îl așteptăm cu interes într-o nouă personală, considerând-o pe aceasta un intermezzo de inventariere a capacităților actuale. Îl așteptăm convinși că, înarmat cu spade de bună calitate artistul refuză o provocare cu scobitori — obiecte benigne, în care se constituie, adesea nolens volens, atitudinea critică.

Dar iată că, încercînd să vorbim despre Dan Erceanu într-un limbaj cît de cît aproape de felul său de a desena, am ajuns pe nesimțite exact unde nu doream, la superlative, declarații de admirație și ambigue explicații de circumstanță. Deci să ne oprim aici.

barbu brezianu

Mai mult sau mai puțin, se știe că prima lucrare în lemn a lui Brâncuși a fost o vioară (1894); că prima lui compoziție a fost o statueta alegorică închinată Euterpei și oferită lui D. G. Kiriac; că a cântat nu numai în corul «Carmen» (1902) sub bagheta lui Kiriac — dar și la Craiova în corul bisericii Madona Dudu, la București, la Mavrogheni, la Paris, în capela din Str. Jean de Beauvais și poate și în alte lăcașuri.

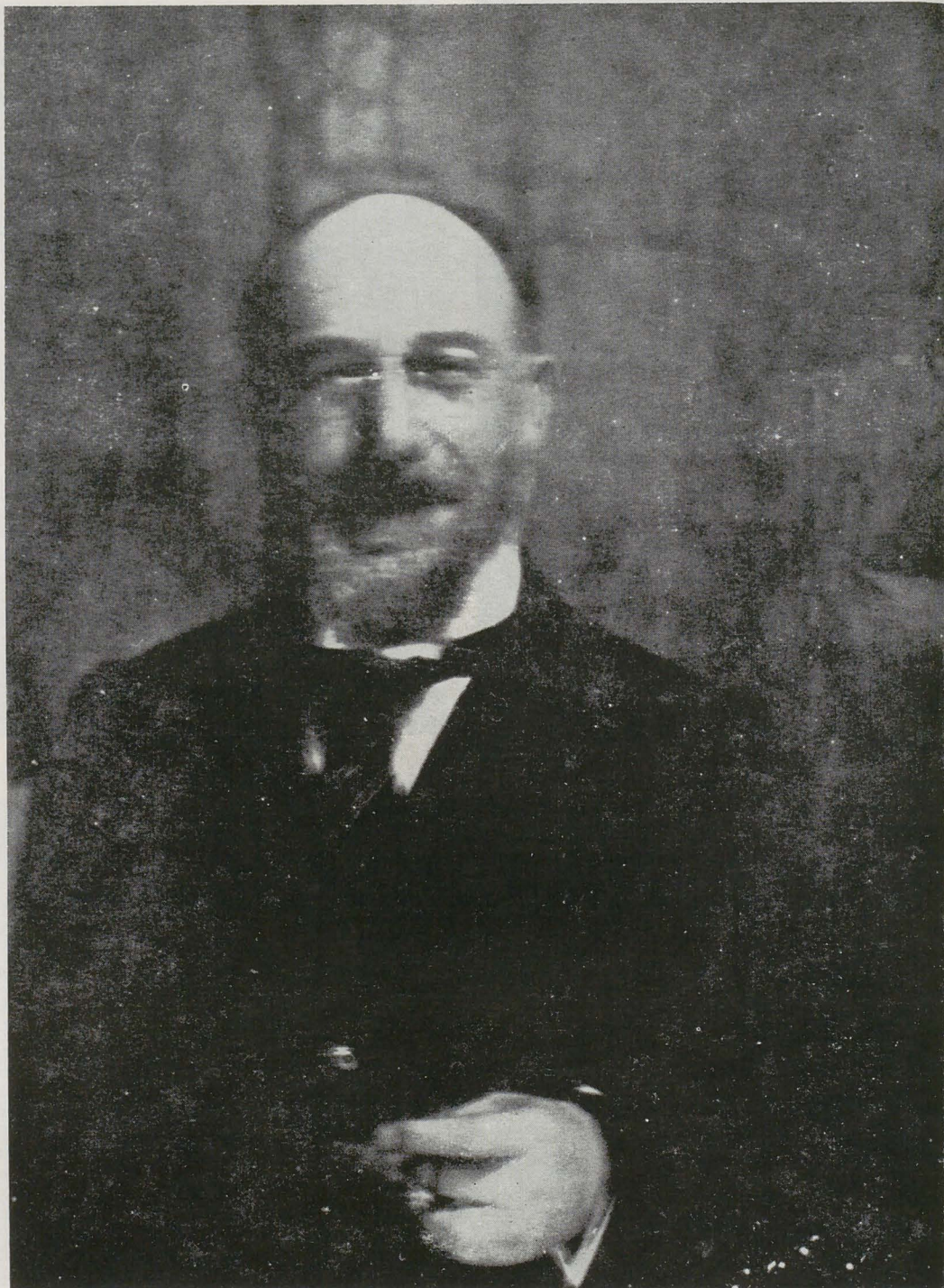
În 1910 îl găsim alături de George Enescu în «L'Association amicale des roumains de Paris» (din care mai făceau parte Pallady, G. Mărculescu, Ștefan Popescu etc.). Este bine știută amiciția lui Brâncuși față de compozitorul de coruri Ion Croitoru, față de Dimitrie Cuclin sau Stan Golestan; statornica prietenie pentru Marcel Mihalovici, care încă din 1922 îi ținea hangul atunci când sculptorul cânta din vioară și căruia i-a dedicat o compoziție; ori, mai puțin cunoscută, admirația reciprocă Brâncuși — Constantin Brăiloiu. Eminentul folclorist de faimă internațională îl întâlnea fie la Tîrgu Jiu (unde-l și fotografia), fie la Paris unde amîndoi ascultau bogata discotecă de muzică populară din Fundădura Ronsin.

Victor și Harry Brauner, ca și Maria Tănase erau de asemenea prieteni apropiați ai sculptorului; iar dintre compozitorii străini, Darius Milhaud, Auric, Francis Poulenc, Honneger — dar în primul rînd și mai ales Erik Satie. Satie îl poreclise «fratele mai mic al lui Socrate». Și într-o scrisoare plină de tandrețe, originalul compozitor întărea apelativul, spunîndu-i: «ești atît de bun — cel mai bun dintre oameni, ca Socrate, al cărui frate sigur ești. Nu trebuie să fii prea trist, prieten bun și drag. Te iubim mult, să știi. Scurpă-i zi și noapte pe nătărăi, e dreptul dumitale...» (16 IV 1923)

Brâncuși, ne istorisea Jacques Herold — era singurul ins primit în rulota de la Arcueil unde locuia și unde erai întîmpinat de un maldăr de gulere tari *col cassé*, care adăstau a fi spălate...

Brâncuși avea desigur gusturile lui proprii și în muzică. Admira nu numai pe Satie, dar și pe Mozart. În schimb îl detesta pe Wagner: «Muzica lui — îi mărturisea criticului Ionel Jianu — îmi face impresia unui om mic, care țipă și urlă ca să pară mare. Fascismul și hitlerismul se trag de aici» — conchidea în octombrie 1938, înțeleptul Brâncuși. Dintre compozitorii contemporani un mare admirator al sculptorului român este Pierre Boulez care în severul lui *Muzeu imaginar* — alături de Pierro della Francesca, Klee, Kandinsky, Miró, Michelangelo «pentru operele lui nesfîrșite» — îl așează pe Constantin Brâncuși «pentru formele sale aluzive». Opera lui *Le Marteau sans tête*, mărturisește Boulez, i-a fost inspirată de Brâncuși, omagiat la rîndul lui de poetul René Char, care, pe volumul *Le marteau sans maître* dăruit statuarului român, l-a numit: «le maître du marteau».

Un capitol dosar deschis este desigur rezervat compozitorilor români Aurel Stroe, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Costin Miereanu, Téreny Éde și, desigur, altora.



f. Erik Satie în atelierul lui Brâncuși (fotografiat de sculptor)

cristina bohaciu-sârbu

Lessing în al său «LAOCOON» sau «Despre limitele picturii și ale poeziei» citează o veche legendă ce povestește cum artele plastice s-au născut din DRAGOSTE (1). El pleca la război. Ea plîngea. Când umbra lui s-a prelins pe perete, tatăl ei a luat un cărbune și i-a făcut conturul, imagine încremenită cu care ea și-a alinat dorul în lipsa lui. Se definește astfel, cea mai proprie caracteristică a artelor plastice — staticul, mișcarea oprită, înghețarea formei într-un anumit tipar. Pornind de la această premisă, ar părea mai mult decît hazardată o comparație a artelor plastice — eminamente spațiale, cu muzica, permanentă desfășurare în timp. Și totuși, tentația apropierei este cu atît mai mare cu cît, după cum afirmă tot Lessing, «artele lasă impresii similare, dau aparența realității, amăgesc, și amăgirea lor e plăcută». Dezvoltînd această idee acest prim studiu al nostru își va axa comentariul și concluziile pe identități de concepție teoretică, de gândire artistică, de opinie în contextul istoric dat, comparînd pe aceste baze comune pe sculptorul Brâncuși cu contemporanii săi întru compoziție muzicală. Căci, parafrazîndu-l pe Lessing, nu sînt suprapuneri exacte între arte, dar nici granițe fixe între ele. Istoria consemnează în scurgerea timpului numeroase cazuri de interferențe artistice. Leonardo da Vinci cînta la luth, improvizînd cu deosebită sensibilitate versuri și muzică. Mari pictori venețieni — Giorgione, Di Bassano, Tintoretto, Sebastian del Piombo — au

interferențe
brâncuși
și satie

fost muzicieni. Versurile lui Michelangelo ne încintă și astăzi iar scrierile critice ale compozitorului Robert Schumann uimesc și acum prin forță și adevăr. Marele richard Wagner n-a fost doar muzician ci și poet ce-și concepea singur libreturile operelor. Arnold Schönberg s-a manifestat și ca pictor iar Rouseau Vameșul cînta la vioară și obținea în 1886 o diplomă acordată de Academia muzicală a Franței, pictorului-compozitor în vîrstă de 42 de ani pentru lucrarea sa «Clémence» — vals cu introducere pentru vioară sau mandolină. Exemplele de astfel de personalități ce s-au validat artistic în multiple domenii ar putea continua. Ne oprim însă aici spre a ne concentra atenția asupra lui Constantin Brâncuși.

Brâncuși n-a scris versuri și n-a compus muzică. Și totuși, ca o umbră, magia sunetelor l-a urmărit întreaga viață. Vorbind despre «Tineretea lui Brâncuși» V. G. Paleolog amintește pasiunea tinărului Brâncuși pentru clopote: «Copil fiind, ore întregi pîndea, păzind oile, să prindă dangănelul îndepărtat al clopotelor de la minăstirea Tismana, desfășurîndu-se la sunetul lor» (3). Din această epocă — afirmă autorul — a încolțit în mintea lui Brâncuși «o ispită... a uni sunet cu materia...». Dar nu a izbutit.

O variantă la care sculptorul ar fi renunțat, ar fi fost ca elementele componente ale Columnei să fie construite din lamele felurite vibratile care să sune la cea mai mică adiere de vînt, ca o uriașă orgă. Trimiterea la idealul compozitorului francez Erik Satie, contemporan al lui Brâncuși — realizarea unei muzici «statuare» se impune de la sine.

De mic copil deci, pentru Brâncuși sunetul a avut un loc privilegiat. Cioban în munți, a învățat să cînte din fluiet și caval. La 16 ani, dintr-un rămășag face o vioară pe care un lăutar a cîntat mulți ani. Povestea spune că, în drumul pribegiei, Brâncuși și-ar fi luat fluietul cu el, alinîndu-și prin cîntec durul de casă. După ce, în țară, făcuse parte din corul lui D. G. Kiriac («Carmen») și a frecventat la București concertele simfonice împreună cu prietenul său Dimitrie Cuclin, la Paris, sculptorul Brâncuși cîntă în corul Bisericii Ortodoxe Românești, ca tenor, și leagă strînsă prietenie cu compozitorii români Marcel Mihalovici și Stan Golestan. Și tot la Paris, în 1918 începe prietenia sa cu compozitorul francez Erik Satie, prietenie bazată pe identitate de păreri atît asupra creației artistice în general, cit și asupra muzicii și sculpturii, în special.

Erik Satie este o personalitate aparte în istoria muzicii universale. Într-o perioadă în care romantismul domina, cînd Wagner era în atenția întregii lumi, cînd Debussy începea replica impresionistă, Satie urmează un drum propriu, fără predecesori și fără urmași. Biografia sa alătură o perioadă în care Satie cîntă la pian în cabaretele «Chat noir», un refuz de a ocupa un scaun la Institutul Francez de Muzică, o evadare într-un sat din suburbiile Parisului, Arcueil, unde scrie «Trois morceaux en forme de poire» cultivînd voit amorful, căutata lipsă de formă după canoanele tradiționale, în creația sa muzicală, apoi, trei ani de studiu la celebra Schola Cantorum din Paris după care, maestru în arta contrapunctului tradițional și posesor al unei onifice diplome de compoziție, revine la vechile sale principii cu ciudatele «Préludes flasques pour un chien».

Noutatea viziunii sale asupra creației muzicale șoca și revolta; își dorea compozițiile ca «decoruri muzicale» a căror funcție nu este de a sugera ci de a crea o atmosferă «impalpabilă ca parfumul dar reală: ca mirosul său» (5). Idealul lui Satie este căutarea sunetului pur — al lui Brâncuși al formei pure. Vrea eliberarea

muzicii de supunerea literaturii, refuză tot ceea ce este extra-muzical, patosul, sentimentul, povestirea, sugestia, pe care le reneagă în favoarea SIMPLIȚĂȚII și a economiei de mijloace. În același timp Brâncuși afirma «Simplitatea nu este un scop în artă, dar ajungi la simplitate... apropiindu-te de sensul real al lucrurilor» (6). Titlurile lui Satie sfidează orice încercare de literaturizare prin absurdul lor — «Podoptalma, Holothurie, Endrioptalma» etc. Atenția sa se va concentra asupra sunetului, a timbrului, a sonorității pe care o ferește de orice alterare și pe care o înădăste liber, fără nici o constrîngere de formă, căci, pentru Satie, orice rigoare, orice canon de formă tradițională ce repetă și dezvoltă ordonul un material prestabilit, este, fără drept de apel, «un furt făptuic în cel mai prețios bun al auditorului — TIMPUL» (7). Această afirmație este împărțită întru totul și de Brâncuși, cei doi prieteni susținînd, în continuare, că «...muzica cultă se îndepărtează prea mult de marea simplitate a sunetului pur — KLANGFARBE — tot așa cum sculptura se pierduse și ea în mașinaria grotescă a compoziției italiene» care culmina pentru ei în muzică cu wagnerismul, cu «barbaria» (8). «Satie va meșteșugi o muzică croind-o, ciopliind-o direct în materialul sonor așa cum Brâncuși croiește și cioplește de-a dreptul, fără să-i stea înaintea alt model decît steiul» — cum scria răposatul V. G. Paleolog (9). Deci, în muzica sa, pe care o vrea «statuară» prin soliditatea plinului muzical, Satie epurează tot ce e inconsistentă, evocare de umbre, vrajă și chemare lăuntrică la vreo emoție internă, într-un cuvînt, tot ce ar putea abate atenția de la sunet. Sensul muzicii stă pentru Satie în ceea ce NU se aude. Construcția muzicală este pur geometrică. Pentru Brâncuși sensul sculpturii stă în ceea ce NU se vede. Construcția sa în piatră este, de asemenea, pur geometrică.

În 1918 Brâncuși și Satie se întîlnesc în intenția comună de «a eluda din formă tot ceea ce este de prisos schemei care rezumă plinul» (10).

Sculptura «Socrate» și oratoriul «Socrate» concretizează cea mai deplină unitate de idei dintre sculptor și compozitor. În ambele lucrări grandiosul este atins prin simplitate. Nu plinul ca înțeles, ci golul ca atotcuprinzător de sens. Nu muzica zgomotoasă ci muzica tăcută, cuprinzătoare de profunde sensuri. GOLUL — afirmă sculptorul. TĂCEREA — afirmă compozitorul, indicînd pentru interpretarea lui «Socrate» că: «Acțiunea se va recita muzical, pe tonul unei narațiuni, fără vreo inflexiune violentă a povestitorului, drama petrecîndu-se înăuntru, în miezul faptelor povestite». Și astfel, Satie devine un compozitor al tăcerii.

«Socrate» — afirmă Roger Shattuck (12) — parcurge linia unui absolut refuz al dezvoltării... prin figuri repetate fără sfîrșit, aproape identice între ele. Și totuși, muzica aceasta nu e statică... ea este un nou echilibru între monotonie și varietate». Această repetare a unor figuri aproape identice nu poate să nu ne trimită cu gîndul la Columna lui Brâncuși. Si dacă ne referim și la lucrarea «Vexation» a lui Erik Satie, asemănarea este și mai frapantă.

«Află că elementele din care mi-am alcătuit Stilul nu sînt decît ritmul respirației ce întovărășește bătăile inimii. De fapt, Stilul meu nu e altceva decît viața pulsînd în om...» afirmă Constantin Brâncuși, după Tretie Paleolog (13). Coloana sa, pe care o numește «infinită», se vrea, într-adevăr, ca un simbol a ceva fără de sfîrșit. Astfel de simboluri, de căutări de a exprima inexprimabilul — căci orice creație este «o secțiune fatalmente delimitată a unei infinități imaginare» (14) — ne oferă și creația muzicală fie populară, fie cultă. Colindele populare repetă pe parcursul a nenumărate strofe, variabile ca număr, aceeași linie melodică, de obicei armonic deschisă repetării (15). Canonul infinit al Nașterii este, teoretic, fără de sfîrșit, vocile neavînd o cadență finală comună. Iar Erik Satie dorește ca cele câteva măsuri ale lucrării sale «Vexation», ce cuprind o linie melodică deosebit de simplă, axată ritmic pe valori de pătrimi și optimi, să fie repetate nu mai puțin de 840 de ori, prima audiere a compoziției durînd 18 ore și 40'.

Asemănările de concepție sînt evidente între Brâncuși și Erik Satie (16). Oprim aici expunerea noastră spre a trage primele concluzii ce se impun, și anume, că, într-un anumit moment istoric determinat, compozitor și sculptor au gîndit la fel și au creat după aceleași principii. Creatorii comunică deci, între ei, prin fire văzute sau nevăzute de către alții, iar drumurile artelor, indiferent dacă este vorba de formă, culoare sau sunet, înaintea cu aceiași pași, parcurgînd, în timp, aceleași etape (17).

Bibliografie

1. Lessing «Laocoon» sau «Despre limitele picturii și ale poeziei» București 1899, Cap. II
2. Ibidem. Introducere.
3. V. G. Paleolog «Tineretea lui Brâncuși» Ed. Tineretului București 1967
4. Ibidem
5. V. G. Paleolog «Despre Erik Satie și noul muzicalism francez» București 1945
6. P. Comarnescu «Universal și specific național — Brâncuși» în Tribuna 24.02.1966
7. V. G. Paleolog «Brâncuși și muzica» în Tribuna 24.02.1966
8. Ibidem.
9. V. G. Paleolog «Despre Erik Satie și noul muzicalism francez» București 1945
10. Ibidem.
11. S. Geist «Brâncuși» Ed. Meridiane București 1973 și V. G. Paleolog «Despre

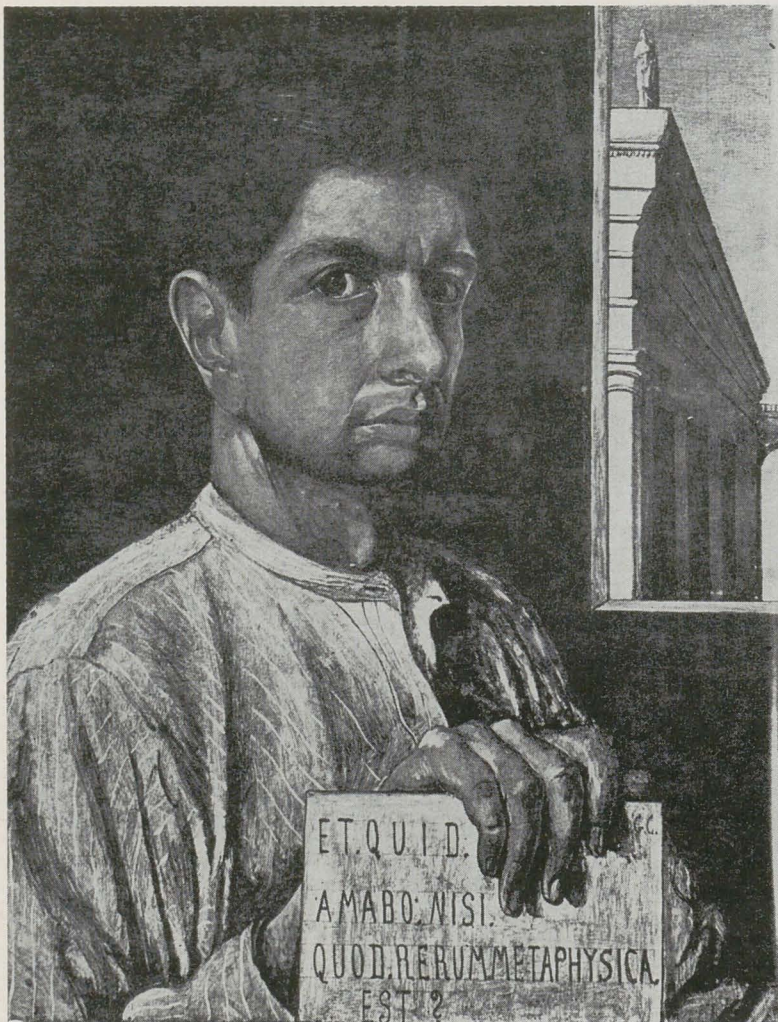
- Erik Satie și noul muzicalism francez» București 1945
12. Ibidem
13. Tretie Paleolog «De vorbă cu Brâncuși» Ed. Sport-Turism Buc. 1976
14. Francisc Laszlo «În spirala convergențelor: Brâncuși — Bach — Satie» în Secolul 20 nr. 1/1978
15. Francisc Laszlo «În spirala convergențelor: Brâncuși — Bach — Satie» în Secolul 20 nr. 1/1978
16. Comparatia noastră vizează în exclusivitate concepția teoretică a celor doi artiști, fără a face sub nici o formă vreo apreciere valorică la adresa creației artistice, în acest caz, imposibil de alăturat, ca realizare.
17. Aceleași etape, dar în perioade diferite ca dată. Această problemă va fi dezbătută într-un studiu viitor, ce se va ocupa de decalajele de timp — fenomen obiectiv — dintre evoluțiile artelor.



2, 4. Manuscrise Erik Satie din colecția Brâncuși
3. Erik Satie și Brâncuși la golf în 1921

giorgio de chirico, argonaut al spiritului (I)

ion frunzetti



1. Autoportret 1920

Formația geniului. În acest veac de frământări extreme ale conștiinței sociale, deci și artistice, a lumii, pe măsura transformărilor revoluționare care câștigă tot mai mult teren în lupta pentru reducerea și anularea contradicțiilor structurale, mai acute decât oricând în trecut, atenția lumii culturale a fost atrasă de câteva figuri de înnoitori ai viziunii asupra realității, atât asupra celei externe înconjurătoare, cât și asupra celei umane. Printre ei, *Giorgio de Chirico* (1888—1978) a stat timp de aproape șapte decenii în centrul interesului, în lumea europeană și în prelungirea ei de dincolo de Atlantic. Idolatrizat și contestat, ades negat și îndumnezeit din nou, în repetate rânduri, uneori de către chiar aceiași colegi de breaslă, artiști sau critici, De Chirico este cu adevărat o figură reprezentativă pentru tipul de creator produs de veacul al XX-lea, ale cărui contradicții puternic resimțite l-au marcat profund și la a cărui dezvoltare de conștiință estetică a contribuit din plin, ca unul dintre ctitorii artei moderne. Figura lui Giorgio de Chirico și cea a fratelui său mai mic Andrea, — Alberto Savinio în artă — oferă exemple tipice istoricului artei moderne, de felul cum se constituie agregatul psihic în stare să producă opere zguduitor de noi și de profund omenști.

S-a născut la 10 iulie 1888 în orașul Volos din Tessalia (Grecia), portul din care legenda Argonauților pretinde că ar fi pornit, în vremi imemorabile, Jason, în căutarea «Lîniei de Aur», simbolul cunoașterii superioare

al omenirii antice, însetate de adevărul inbranabil și absolut, asemuit în metafora acestei apelațiuni metalului solar și miracolului vieții organice, animale. Din pricina locului nașterii sale, pictorul a fost multă vreme, și prea adeseori în chip insidios, suspectat de a fi de altă origină decât compatrioții săi italieni, care, atunci cînd în sfîrșit au trebuit să-i recunoască valoarea de artist (abia după faima obținută în mediul parizian) și n-au mai găsit o altă pricină, mai logică, să-i conteste dreptul de cetate în arta Italiei, l-au ostracizat fie ca grec, fie ca evreu, pe nedrept. În realitate, tatăl său, inginerul sicilian *Evaristo De Chirico*, căsătorit cu o genoveză de origină aristocratică, *Gemma Cervetto*, se afla în Grecia, așa cum s-a întîmplat cu mulți constructori italieni (pînă prin preajma celui de al doilea război mondial, am cunoscut și la noi în România acest fenomen), ca specialist în edificarea liniilor de cale ferată necesitate de Peninsula Balcanică, ocupație care l-a obligat să-și schimbe de mai multe ori domiciliul, între Volos și Athena înregistrîndu-i-se două perechi de transferări, numai în primii 11 ani de viață ai lui Giorgio. Cînd, în 1899, familia sa își va găsi în sfîrșit un domiciliu mai stabil în capitala greacă, «în cartierul cel mai elegant al orașului», cum va ține pictorul să precizeze în «Memoriile» sale, aparenta eră de statornicie ce se instaurează pentru membrii acestui cămin de expatriați voluntari nu va mai putea disloca din sufletul adolescentului sentimentul de provizorat, propriu veșni-

cului migrator, chiar dacă «diaspora» italienilor din preajma anilor 1900 nu era, în cazul acestei familii înstărite, asociată cu indigența materială, ca în biografiile adevăraților emigranți din peninsula italică, ce au împinzit lumea, în căutare de lucru mai bine plătit decît acasă, sau pur și simplu în căutarea strictului necesar, de care sărăcia pămîntului țării lor îi lipsea adesea pe mulți din cei ce-l suprapopulau în chip primejdios.

Volos era un oraș de coline stîncose și de livezi de măslini («măslinile de Volos» erau celebre și la noi), cu o viață tipică provinciei balcanice, conformistă și strîmtă în vederi, cu reacții tipice, codificate (prin «idola tribus» cum ar fi spus Francis Bacon), prin prejudecățile sociale ineluctabile. Atît Giorgio, cît și fratele său cu doi ani mai mic, Andrea De Chirico, născut la Athena la 25 august 1891 — care-și va lua mai tîrziu, ca artist muzician, literat și pictor, numele de Alberto (Alberto Savinio; este unul din adepții mișcării futuriste, inițiate de un alt «italian din străinătate» poetul greco-egiptean Filippo Tomaso Marinetti), din dorința de a nu fi confundat cu fratele său de către publicul superficial — n-au putut face de la început studii regulate de desen, către care ambii au vădit de timpuriu înclinații.

Cele mai vechi amintiri din copilărie ale lui Giorgio De Chirico cuprind și divertismentul infantil al copierii de stampe pe geamul ferestrei, pe foi albe, care-i dau primul fior al creației: «Eram de fiecare dată foarte uimit și emoționat cînd vedeam cum apar, pe foaie, contururile precise ale gravurii». Domenico Porzio, comențînd recent acest pasaj din «Memorie della mia vita» (Roma, 1943), consideră că «acest joc, către care tatăl său îl îndemna, uneori chiar ajutîndu-l, a fost poate cea dintîi dintre chemările, chiar dacă nebulose, indistincte, ale impulsului pe care el (Chirico, n.n.) obișnuia după aceea să-l numească *demonul artei*...»

Celelalte amintiri ale copilăriei lui Chirico — în consemnările scrierilor sale memorialistice, epistolare și chiar belletristice — sînt un cutremur de pămînt la Volos, ocuparea acestui centru tessalot de către turci, îmbolnăvirea părinților, deschiderea primelor jocuri olimpice la Athena, la care asistă în 1896, la vîrsta de 8 ani, apoi fabricarea și înălțarea zmeielor, pescuitul, un spectacol de tragedie antică. Tatăl se îngrijea să-și ducă odraslele să vadă reprezentațiile cu piese de clasici eleni, și despre valoarea uneia dintre ele memoria lui Giorgio De Chirico reține: «Pe stadion, după jocurile olimpice s-au jucat părți din „Iphigenia în Taurida” (la lui Euripide, sec. V î.e.n.). Venise,

anume pentru aceasta, de la Paris, celebrul actor de tragedie Sylvain, întovărășit de poetul parnasian franco-grec Jan Moréas (Papadiamantopoulos), care traduse în franțuzește tragedia». Dar reprezentăția nu fu pe placul acestui liliputan și restrîns public italian — cei doi copii pricepeau textul căci aveau profesori particulari de franceză și germană — dovadă că ea s-a întipărit în mintea pictorului ca «plictisitoare, plină de melancolie și mai ales falsă! O atmosferă deleteră de intelectualism tăia suflul actorilor și publicului...» notează «Memoriile» din 1943 ale artistului, spirit pretimpuriu dotat cu luciditatea critică a dedublării eului spectator de eul actor, ce nu se lăsa, de mic, păcălit de autoritatea unei faime, a unui nume, și caută cauza emoției estetice trăite.

Dar, oricît educația primită în anii fragezi ar fi căutat să-l formeze pe cît mai multe fațete ale individualității, într-un spirit de aleasă cultură, dincolo de profesia practică a părintelui — inginer cu o bibliotecă de specialitate, mecanică, matematici etc., dar și de literatură în mai multe limbi, — Giorgio se simțea atras în special către desen, deși luase și lecții de muzică, ajungînd să execute, la violoncel, unele piese destul de dificile, și cu toate că-și împărțea preferințele plastice și muzicale cu cele literare, citind fără nici un soi de program, cu o lipsă ingenuă de criterii, pe Edmondo de Amicis și pe Thomas de Quincey, deopotrivă, de foarte fraged, ca să ajungă a se fixa, după ce trecuse prin Dante, Goethe și Mme de Sevigné, la Nietzsche și Schopenhauer în anii studenției, apoi la foarte gustatul, la începutul secolului nostru, filosof austriac Otto Weininger, de ale căror influențe operele lui De Chirico se vor resimți aproape necontenit. — Adevărata mare vocație a lui Giorgio De Chirico se dovedi a fi desenul. În «Memoriile» sale, o altă amintire din copilărie ne informează că el copiasc cîndva, băiat de școală fiind, un portret al poetului francez Jean Richepin tînr, lucrat după o gravură dintr-un volum al acestui cîntăreț al lumpenproletariatului francez, autor al «Cîntecelor celor zdrențăroși» («Chansons des gueux», 1875), pe care datorită libertății sale de spirit inginerul italian Evaristo De Chirico, deși om tipic al sfîrșitului de veac trecut, puritan ca spirit, destul de burghez în fond, la nivelul fiilor propriilor lor merite și ambiționînd să aibă gustul și atitudinile aristocratice care caracterizează marea burghezie a acestei «Belle Époque», în toată Europa, îl ținea în bibliotecă. «Copia îmi reuși foarte bine, ... (în creion) era foarte similară „originalului”», notează cu naiv orgoliu

de desen fiului său Giorgio, copil precoce, care promitea mult în această artă. « Îl chema Mavrudis » — povestește pictorul, și, adult, adaugă, cu prospețimea sentimentului de admirație copilărească, regăsită: « desena minunat: când mă-nvăța să trasez delicat contururile unui nas, unui ochi, unei guri, unei urechi, unui zulf de păr, când mă-nvăța să nuanțez umbrele, făcînd să se încrucișeze grijiu trăsăturile de creion, îmi lăsa o puternică și adîncă impresie de măiestrie ».

De la primul său educator într-ale desenului, de la acest necunoscut Mavrudis, i se imprimă lui Giorgio De Chirico gustul pentru « liniile curate și frumoase, contururile nete și formele bine modelate », pe lîngă exigența pentru calitatea materialelor: hîrtia cu granulări diferite și de grosimi diverse, creioanele cu vîrf impecabil, radierele moi, exigența pentru sculele meseriei care-s arsenalul oricărui profesionist. Iar cînd, în urma stabilirii la Athena, îndată după împlinirea primului deceniu de

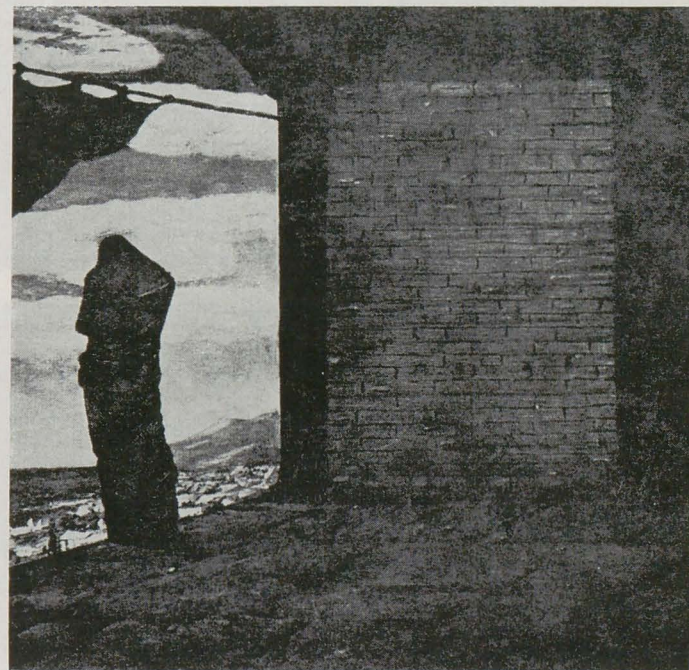
viață, Giorgio avu un nou profesor de desen, Barbieri, un italian de data asta, dar pe care-l găsea mult mai puțin reușit decît pe primul său maestru, adolescentul știa bine pe ce linie avea de mers: în el, graficianul zelos va transpune mereu de sub carnația picturii sau din siluetele sculpturilor, ce, tîrziu, va realiza în viață de asemeni. Căci, spune criticul Porzio: « acea „furor graphicus" — furie a grafismului — nu se va ogoi la De Chirico nici după descoperirea culorilor și picturii în ulei ». Dar aceasta s-a petrecut mult mai tîrziu, relativ, adică, după plecarea soției inginerului — rămasă văduvă în primăvara anului 1905, cu doi copii minori de crescut (sora lor, Adele, murise de mică) — din Grecia, unde considera că nu mai aveau ce căuta, și după stabilirea lor la München.

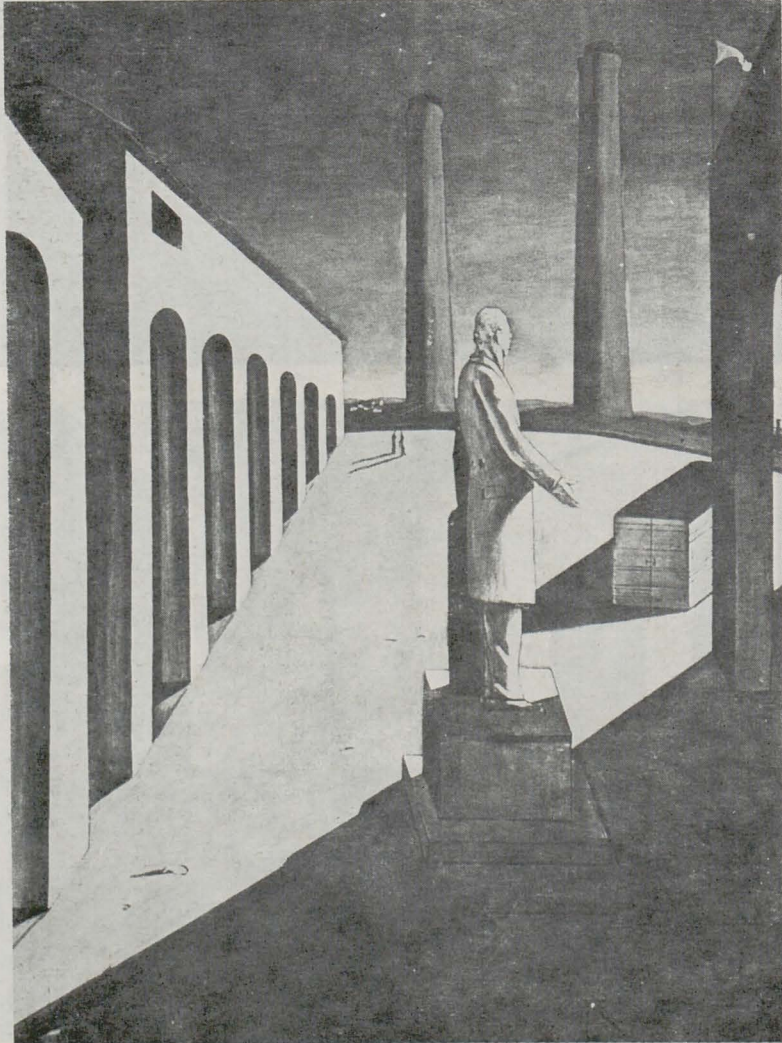
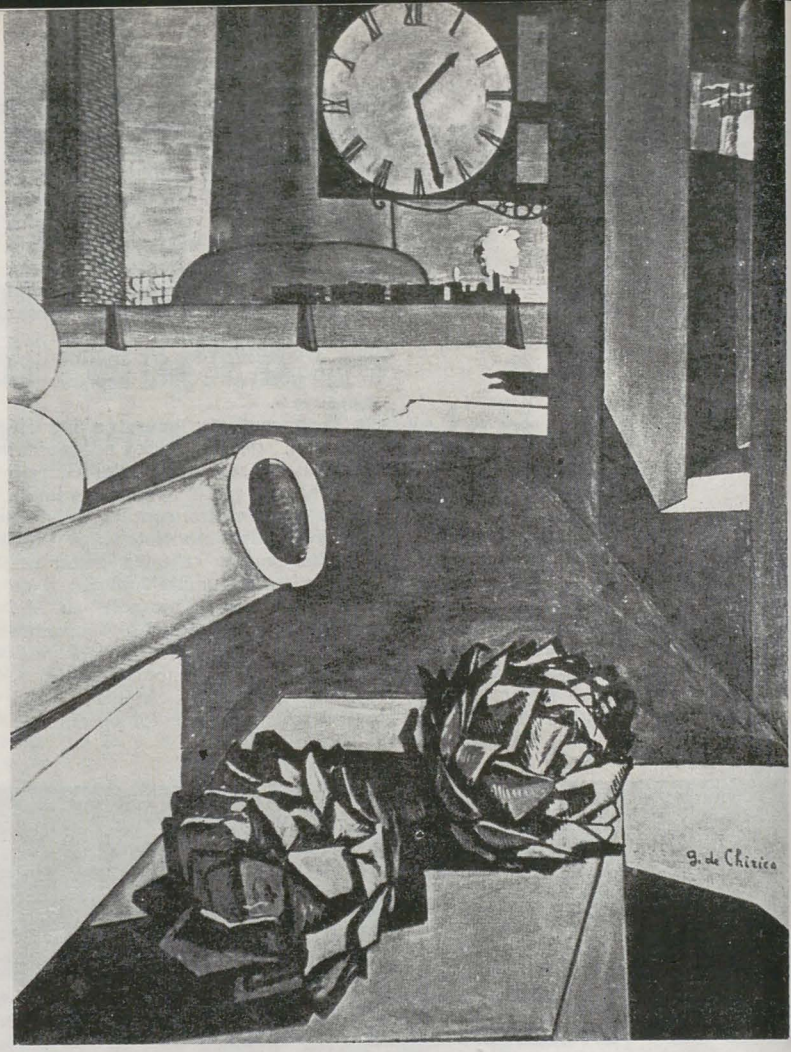
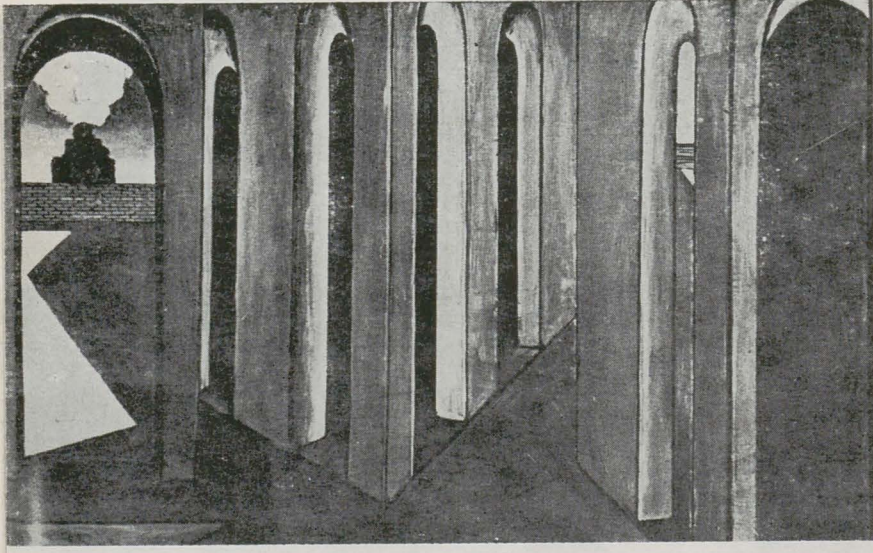
la sfîrșit, astfel, o primă epocă din viețile celor doi viitori artiști italieni, Giorgio De Chirico și Alberto Savinio, de adîncile întipăririi emotive ale căreia întreaga lor carieră multilaterală, de adevărați noi oameni ai

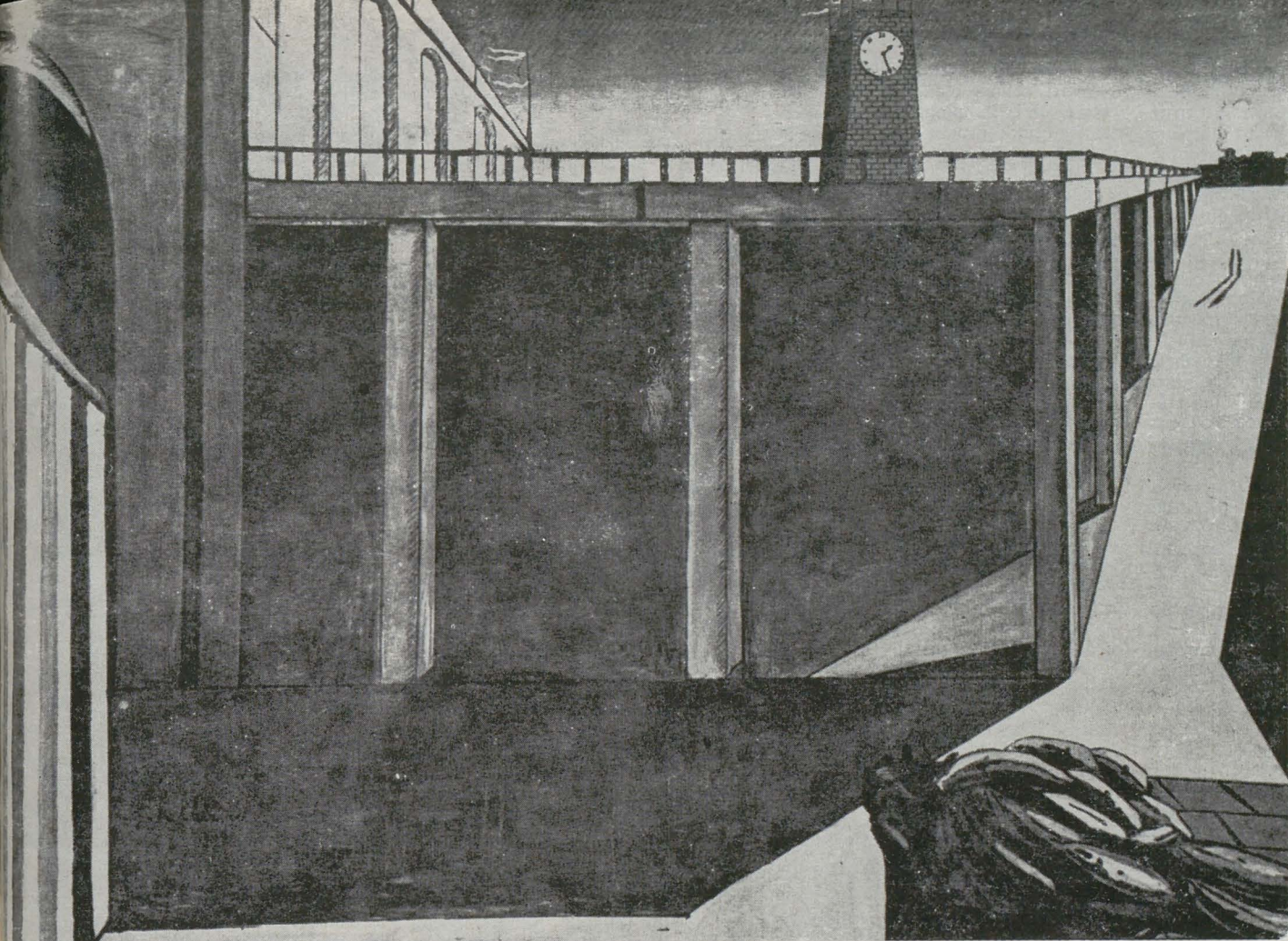
2. Lupta centaurilor cu lapșii, 1909
3. Enigma oracolului, 1910 (?)
4. Meditație matinală, 1911
5. Meditație autumnală, 1910—11

marele pictor care, consacrat, la data cînd se deda memorialisticii, aflat pe cea mai înaltă treaptă a aprecierii publice, nu se poate dezlipi totuși de cauza prematură a unei satisfacții copilărești de amor propriu. Încă din perioada primilor ani, la Volos, inginerul Evaristo De Chirico ceruse unui tînăr funcționar al căilor ferate grecești, bun desenator, să-i dea noțiuni

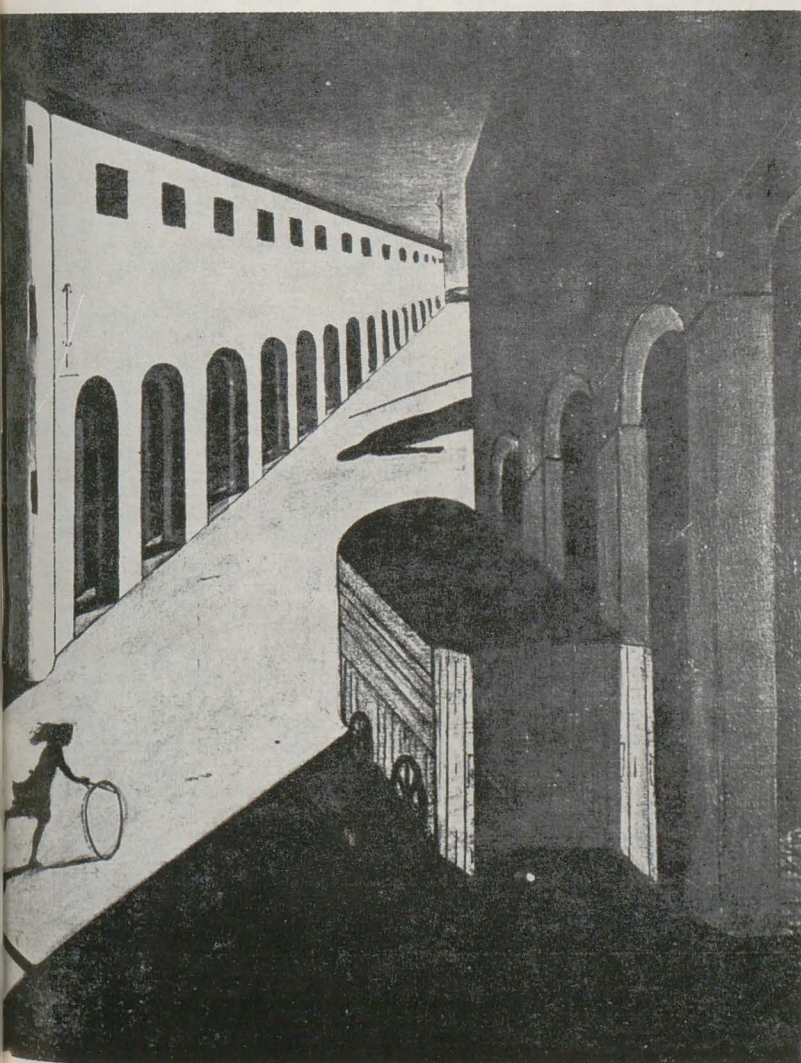
Renașterii în veacul nostru, se va resimți fără puțință de scuturare ori tăgadă. Dincolo de periplul prin Grecia modernă, unde trăiește mitul vechii Hellade în amestec cu un soi de europeanism aproape caricatural (așa cum va declara cîndva Savinio), dincolo de spiritul antichității, căutat apoi peste tot, în Italia, Germania și Franța, ba chiar și în lumea nouă de







- 6. Voiajul anxios, 1913
- 7. Cucerirea filozofului, 1914
- 8. Enigma unei zile, 1914
- 9. Portretul lui Guillaume Apollinaire, 1914
- 10. Gara Montparnasse, 1914
- 11. Misterul și melancolia unei străzi, 1914
- 12. Torino, primăvara, 1914



peste Atlantic, cei doi frați De Chirico se vor fi impregnat în cursul adolescenței lor de toate contradictoriile tendințe ale acestei mirifice porțiuni de continent, unde spiritul oriental, altoi secular pe trunchiul antic, cedează cu greu, palmă cu palmă, terenul, noutăților civilizației de tip occidental, care-l asaltează. «Timpurile clasice ale civilizației antice conviețuiesc — scrie Daniela Fonti într-o biografie a lui Alberto Savinio, ce însoțește catalogul expoziției retrospective a acestui al doilea De Chirico, realizată la Ferrara în iulie-octombrie 1980 — cu niște rămășițe ale unei lumi dispărute, cu mizeria unui prezent anodin, suspendat între Occident și Orient, unde locomotiva progresului de-abia-și face apariția. Dar Grecia lui Savinio (și a lui Giorgio De Chirico, n.n.) este încă ceva: este pământul unde, împotriva tuturor acestora, se înfiig încă rădăcinile străvechi ale mitului: un mit degradat, dacă vreiți, dar omniprezent; e locul unde și se poate întâmpla să-l întâlnești pe Apollo în carne și oase sub veșmântul unui lăutar ambulat, sau chiar pe misteriosul Dumnezeu grec, care-și ascunde ochiul în triunghi sub bombata calotă a unei „gambette“ de tîrgoveț»... (catalogul expoziției Savinio, Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1980). După o scurtă perioadă de ezitare, firească, mama — grijulie mult mai mult decât de avutul familiei, de educația fiilor săi, sătui de învățătura pe care-o putuseră cu greu achiziționa la Athena, de la artiștii mărunți ca Barbieri, compatriotul quasi-anonim, sau ca elvețianul Guilleron, pictor de «antichități» cu care De Chirico a studiat de asemenea, înainte de a fi timp de patru ani, din 1900 încolo, student ordinar al Școlii Politehnice ateniene (secția de desen), calitate în care avusese parte și de un maestru grec de tradiție academică müncheneză, Jacobidis — se decide să-și abandoneze eleganta reședință, să-și lichezeze mobilele, vesela, obiectele de artă achiziționate, și să se stabilească în alt centru cu adevărat european. După preferințele răposatului cap de familie «gentiluomo d'altri tempi», — cum îl prezintă Giorgio — care, studiind la Florența și Torino și «ottimo cavallerizo» fiind, și-ar fi îndrumat desigur fiii spre Italia de Nord, studentul Politehnicei ateniene, Giorgio, și cel al Conservatorului din capitala Greciei, laureat cu o diplomă de pianist și compozitor la 12 ani, Andrea De Chirico (Savinio) ar fi trebuit să fie îndemnați să-și desăvîrșesc formația în patrie, spre care mama lor decide de altfel să-și îndrepte, într-un prim stadiu: debarcînd la Venezia, unde, la 17 ani, Giorgio, și la 15 Andrea, ei au de vizitat nu numai colecții celebre (Galleria dell'Accademia, Museo Correr, Palazzo Ducale, Museo Franchetti de la Cà d'Oro, Biblioteca Marciana, Pinacoteca Querini-Stampaglia, Cà Rezzonico, cu colecția settecentescă, Museo d'Arte Orientale, Museo Vetrario din Murano, Museo di San Marco), ci și monumente celebre cu nemiluita, unele pline de pictură excepțională (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, pentru Carpaccio; Scuola Grande di San Rocco, pentru Tintoretto etc.) într-un cuvînt, întregul oraș-muzeu, minune, neîntrecută de nimic, a civilizației secolelor de glorie, din viața Italiei lor ancestrale, spre a se îndrepta spre Milano, unde-i așteptau colecțiile de la Muzeul Brera, Domul gotic, Santa

Maria delle Grazie, cu Cina lui Lionardo da Vinci, și unde o expoziție comemorativă, de la Sempione, îi face pe cei doi frați să descopere pictura modernă italiană, pe Segantini și pe Previati în special, de a căror excelență «Memoriile» lui Giorgio vor da socoteală decenii mai târziu, cu încîntarea rememorării marilor întîlniri spirituale ale unei vieți. Poate acestor impresii de la 17 ani să li se datoreze faptul că, matur, și faimos, De Chirico va scrie despre ultimul un eseu critic foarte simțit. Dar nu atîta efectul obiectivelor culturale văzute, și integrate în viața spirituală a celor doi artiști, constituie interesul acestei prime mari călătorii a «dioscurilor», cum au fost denumiți apoi, de unii critici, frații De Chirico, cît semnificația periplului, mitul călătoriei veșnic dorite, cu nostalgia etapelor nesfîrșite ale căreia vor trăi toată viața cei doi «Ahasveri» ai artei italiene, ce nu și-au găsit niciodată locul fără să-l fi părăsit după o vreme: sensul «plecării», ce devine o temă a poeziei celor doi, în pictură, în literatură și în muzică sau teatru, deopotrivă cu viața lor fizică și cu cea ideativă, de veșnici aventurieri pe marea experiențelor odiseice, de noi «argonautii» ai spiritului.

Acești doi mari neliniștiți vor fi simțit atunci din plin satisfacția scundă a surpriza descoperirilor neașteptate de fiecare zi, și poate, cum s-a susținut, temperamentul lor meteoropatic, ce le provoca ambilor deranjamente psihobiofizice, salturi imprezvizibile de umoare, va fi avut de suportat pentru prima oară bobîncul-motor al unei mutații totale, provocîndu-le oroarea de orice statu-quo. Căci, pe lîngă micile deplasări și schimbări de domiciliu din cadrul aceleiași decor orientalo-occidentalizat pe jumătate, al Greciei noi de la începutul veacului nostru, deplasări care nu-i scosese din atmosfera inhalată toată copilăria și prima junete, această transplantare în alte soluri, începută cu Italia lor de origine și continuată apoi cu Germania și cu Franța, cu Elveția și, parțial, cu America, va însemna mult pentru precizarea limitelor culturii lor, individualizate în formă clasică mai întîi și zguduită de mai multe ori în decurs de o viață, pentru a-și putea «universaliza» modalitățile de comunicare, fără a reuși să iasă totuși din determinismul unei educații clasice, nici atunci cînd confruntarea cu «noul» le-o va fi solicitat. Este, poate, adevăratul mobil al inovației, resimțite ca necesară de fiecare dintre acești gemeni ai spiritului, doar ca o repunere pe baze noi a sentimentelor funciare de simpatizare a omului cu lumea, statornicite în suflet odată cu educația sentimentală, prin mediul primei părți a vieții, cea răspunzătoare de formația afectivă a insului.

Perioada müncheneză și formația intelectual-profesională. Înlăuntrul unui asemenea sentiment al periplului, al aventurii odiseice, dincolo de dispoziția continuă la «plecări», la expediții argonautice la capătul cărora e «Lîna de Aur» a artei, la reinnoiri de sine prin schimbarea mediului, decorului urban, locuințelor, moravurilor, ritmurilor biofizice și meteoropatic, perioadele de relaativă stabilizare, oricît de trecătoare ar fi ele, marchează etapele unui soi de apocatastază a individului. Argonautii Dioscuri porniți din portul lui

lason, regăsindu-și, după perioada de precară statornicire attică, ancestrala lor patrie latină, rezumată în două cetăți care-și fac contrast, — pe de o parte conservatorismul absolut al Veneziei, singularizată în lume prin îndrăzneala urbanistică ce a iscat-o de secole din mare ca pe o nouă Afrodită Anadiomene, cetate fără o evoluție esențială, veacuri în șir rămasă aceeași în liniile ei de maximă axiologică și funcțională, și mereu tot mai modernul Milano, cel mai «european» (în sensul de cel mai supus civilizației tehnologice de tip capitalist) dintre orașele peninsulei italiene, — au putut pricepe ce înseamnă, ilustrată printr-o polaritate de tipul contradictoriu cel mai plin de semnificații, lumea neolatină a proaspăt unificatei (incomplet) Italiei-mume. Se vor fi mirat regăsind în ea, transplantată la alt mod și în alt registru de vibrații emotive, binecunoscuta lor civilizație tipic mediteraneană a vechii Hellade, trecute prin filiera romană și prin cea bizantină, spre a se altoi cu gotic, o vreme, și cu tot ceea ce, în etape, constituie treptele urcușului spre «modernitatea» precară a veacului trecut, sau poate ale coborîșului spre noi, de la apogeul cunoscut în Renaștere, în veacurile XV—XVI, cînd Venezia a strălucit mai cu putere, declinului spre pericolul veacurilor de tehnocrație, pe care în cel de al XIX-lea, ottocento-ul italian, o recepționează cel mai puternic, în peninsula, Milano.

Influențînd tematica, iconografia picturii celor doi frați, «plecările» și «întoarcerile» și-au pus amprenta și pe psihologia lor în general, pe timpul lor lăuntric, pe viața lor sufletească. Cavaleri răătăcitori, Argonautii porniți din Volo își vor regăsi și o vor căuta în toate «porturile» călătoriei lor prin viață, antichitatea elenă, deghizată sub costume și farduri ce țin de interpretarea dată tiparelor vechii Grecii, de temperamentul și reacțiile mentale ale fiecărui popor european cu care noii Uliși, frații De Chirico, vor pactiza, cu mai multe sau mai puține șanse de a se integra spiritului locului. De asimilat cu ceea ce descoperă ei ca «Stimmung», ca atmosferă morală (termenul acesta e păstrat, în scrierile amîndurora, în germană), nu va putea fi în nici un caz vorba. Oricum, nu definitiv. Pentru că signora Gemma De Chirico stabilise că Münchenul, capitala Bavariei, este locul unde vor avea să se perfecționeze băieții ei, unul la vestita Kunstakademie, celălalt la nu mai puțin faimosul Conservator münchenez de muzică, iată-i, în toamna anului 1905, instalați pentru doi ani încheiați și pentru o parte din al treilea, în cel mai «clasic» dintre orașele germane. «Este para-

disul, paradisul pe pămînt, îmi spuneam», — își rememorează De Chirico reacțiile dintîi, la vederea acestei urbane așezări omenești, în cadrul arhitecturii căreia coexistă seninele forme ale unei clasicități (filtrate prin spiritul germanic, receptiv doar parțial la esența intropatică a geniului mediteranean, sub forma unui ideal de frumusețe attică, nerecuperabil tocmai datorită prea marelui admirații resimțite față de realizările antichității ellino-latine, considerate de nedepășit pentru imitatorii și epigoni lor moderni ce-și zic «neoclasiciști»), dar ale unei clasicități, oricum, vădite, și turmentatele expresii ale ultimului romantism german, de esență umorală nordică, ce duc la «spiritualul în artă» propovăduit de münchenezii de adopțiune, cum e, cîțiva ani mai târziu, rusul odessit Vasiliu Kandinsky. Savinio își va relua studiile muzicale, perfecționîndu-se în armonie și contrapunct cu «Bach-ul modern», compozitorul și pianistul Max Reger, și începînd să compună el însuși, ca un adevărat adolescent-minune, așa fel că la șasesprezece ani are gata, în manuscris, o mică operă, «Carmela», pe care nu ezită să o supună judecării de maestru a lui Pietro Mascagni, în trecere prin «Monaco» (numele italian al Mûnich-ului, care dă naștere adeseori la confuzii și qui-pro-quoi), obținînd un verdict valoros din partea compozitorului devenit celebru prin «Cavaleria rustică», și promisiunea sprijinului său pentru punerea în scenă la o operă. Giorgio De Chirico lucrează timp de aproape trei ani într-un ritm nebunesc, «infessamente», va scrie el, «împărțindu-și ziua între studiul sistematic de la Academie și studierea artei antice în pinacotecile capitalei bavareze», oraș al cărui aspect clasic îl influențează nu numai prin instituțiile lui, ci și neintenționat, ca ambianță urbanistico-arhitectonică. Înscris ca student ordinar la Academia müncheneză de Arte Frumoase, pe Giorgio îl fascinează pictura, bogată în sugestii simbolice și în conotații literare de tipul poeziei simboliste, practică de Arnold Boecklin, ca și arta lui Max Klinger.

«Aveam pe atunci de-abia șaptesprezece ani, — scrie pictorul în 1943 în „Memoriile“ sale, și cu toate acestea apucam să pricep, nu mai puțin decît pricep acum, profunzimea și metafizica operelor lui Boecklin, lui Klinger, lui Previati și lui Segantini, a tuturor aceluia care, pictînd, dincolo de calitatea picturii lor au povestit ceva poetic, ceva curios, straniu, surprinzător...».

Poeticul, găsit în acești artiști, de către Chirico, drept stînd în strînsă legătură cu ciudatul, cu elementul extraneu vieții de toate zilele (... «straniu...»), cu surprinzătorul, șocantul, neobișnuitul, uimitorul, miraculosul, este de natură să prefigureze concepția picturii despre caracterul adînc intim al trăirilor estetice, despre ceea ce în ele duce la elucidarea și aprofundarea esențelor realității concrete, la ceea ce captușește cu nevăzut lumea văzută, la justificările ultime ale existenței materiale, care-s de ordinul structurilor subtile, asemănătoare cu ultimul grad de afinare a materiei, denumit, de obicei în chip impropriu opozabil acesteia, cu termenul de «spirit». Tînărul De Chirico descoperă de timpuriu «noutatea unei stranii și profunde poezii, înfinit de misterioasă și de

solitară, care se întemeiază pe *Stimmung* (atmosfera, în sensul moral) al unei după-amiezi de toamnă, când cerul e limpede și umbrele-s mai lungi decât în timpul verii, pentru că soarele începe să coboare spre orizont. Această senzație extraordinară poate fi încercată [...] în orașele italiene, și în câteva cetăți mediteraneene ca Nizza și Genova; dar orașul italian unde prin excelență apare acest extraordinar fenomen, este Torino». Despre München, Giorgio De Chirico va vorbi, ca despre una din acele cetăți «belles et mélancoliques», cărora li se va alătura, ani mai târziu, în viziunea lui, Ferrara. Fratele său, Alberto Savinio, ajuns și el în anii primului război mondial, la sfârșit de iunie 1915, într-un spital ferrarez, va scrie în 1940 despre «acel miros de lemn ars pe care ea (Ferrara) îl are comun cu al Münchenului Bavariei», — caracterizarea prin elementul olfactiv fiind mai proprie armonizatorului de sinestezii care e muzicianul, — și adaugă: «Se petrec, între un oraș și altul, un fel de apropieri prin subtile afinități, un fel de prietenii ale pietrei. Dar înfrățirea dintre Ferrara și München s-a dus pe veci: (în 1940, n.n. . . !) dincolo de Alpi, lumea e mută ca moartea; . . .» — (ceea ce de bună seamă, era pe atunci o aluzie la teroarea nazistă!).

În orice caz, revelația tipului de poezie pe care-l pretind frații De Chirico imaginii artistice, și pe care-o definesc prin adjectivul impropriu de «metafizică», nu este atât de localizabilă în timp la 1912 cum par să creadă unii exegeți, întemeindu-se pe scrierile lui Giorgio, care ține să acorde faptului povestit ca având curs în acel an al epocii sale florentine o aură de trăire extatică, miraculoasă, de pătrundere bruscă, involuntară, cu conținut inițiativ, în esența lucrurilor, ce-l va preocupa doar de la acest moment înainte. Cu mult mai devreme decât în perioada sejurului său florentin, și al «inspirației» din piața Santa Croce, cea cu statua lui Dante, care i-a prilejuit emblematicul tablou-cap-de-serie «Enigma unei după-amiezi de toamnă», expus în 1912 la Salon d'Automne la Paris, Giorgio De Chirico a prefigurat esențialul viitoarei sale estetici, de înnoitor al picturii, contemplând în München operele lui Arnold Böcklin și pe ale lui Max Klinger, care i-au revelat sensul poetic adânc al mesajului ce are de transmis imaginea vizuală. Inovația adusă de el scrierii picturale e desprinsă din tradiție. Dar din cea nordică. El resimte *Germania* prin operele de artă cu sens simbolic-spiritual, de felul celor pomenite. Iată dovada: «Germania e așezată în mijlocul Europei . . . În timp ce Italia și Franța înaintează, mai-mai să atingă cu extremitatea limbii lor de pământ, una Grecia și cealaltă Africa, o țară cu poziția Germaniei nu poate simți spiritul acestor ținuturi, nu le poate recepționa suflurile toride sau răcoase, decât prin centura de păduri și de munți care o înconjoară la vest și la răsărit . . . După câte știu, nu se cunoaște nici un filosof, poet, pictor sau sculptor italian, pe care să-l fi tulburat misterul Greciei. Pentru Germania, faptul de a avea o barieră puternică între sine și lumea mediteraneană sau orientală, face ca oamenii ei de geniu, atunci când vor să aibă asupra acestei lumi o viziune profundă, să trebuiască a se apleca peste ferestre, ca prizonierii . . . și să pună

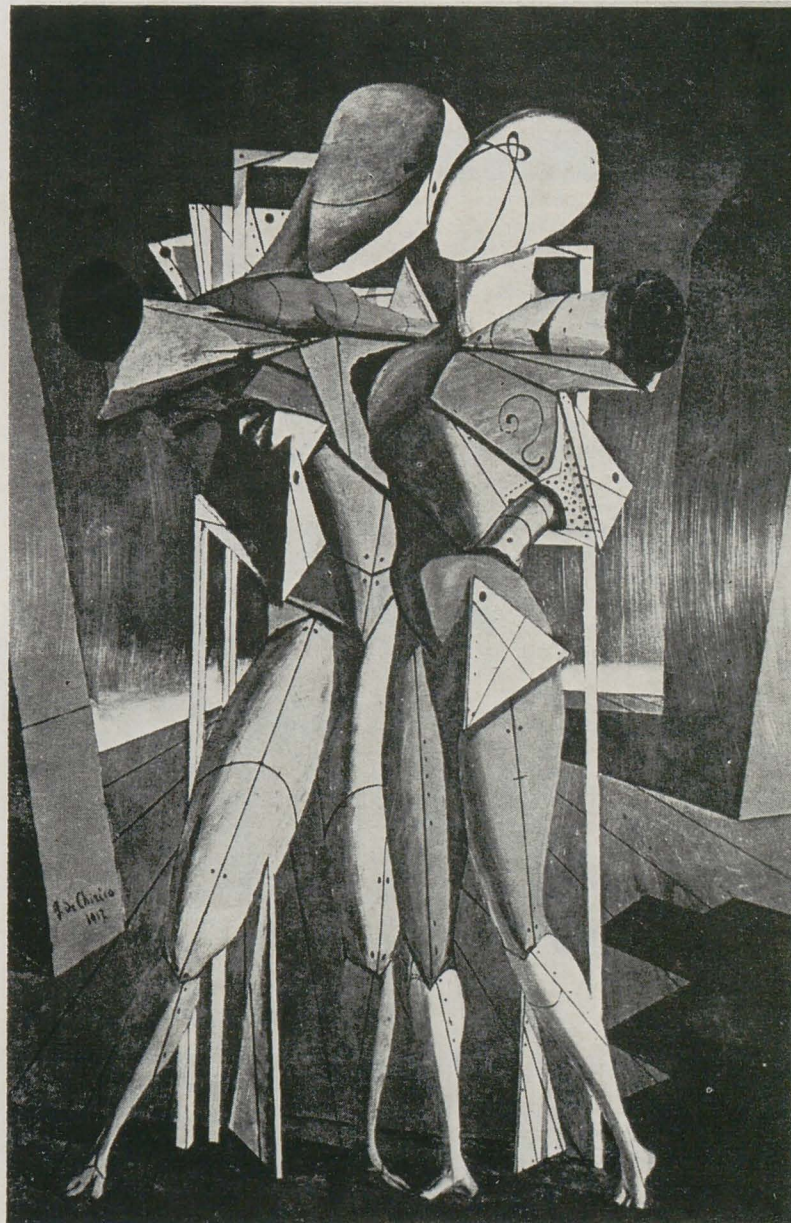
greoi în mișcare o grămadă de angrenaje complicate de gândire și de poezie». (1920). În primele lor întiniri cu compozitorul Max Reger, Giorgio De Chirico îi slujește lui Andrea drept interpret, știind mai bine germana. Prin el ajunge să-l cunoască pe Böcklin: «Când n-aveam de tradus în italiane verdictele profesorului, răsfoiam un album mare, ce conținea niște magistrale caligrafii, reproducând tablouri de Böcklin». De puțină vreme decedat, în Italia, la Florența, acest elvețian de sînge germanic încercase, printre alți «nordici» să se «aplece pe fereastră» și el, spre a descifra lumea mediteraneană, căreia-i dăduse o interpretare conformă cu impulsurile transformării viziunii intropatie directe, de care vorbește Worringer în 1909 în «Abstraktion und Einfühlung» (Abstracție și intropatie, traducerea românească de Bucur Stănescu, București 1970), specifice sudicilor limpezi și calmi, în tulburătoare viziuni fantastice, proprii spiritului tenebros al septentrionalilor ce-și scrutează mai curînd viața lăuntrică, — în dezacord cu lumea exterioară, resimțită ca neprielnică eului, ca dușmănoasă și implacabil distinctă și distantă, — decât viața materiei ce ne înglobează pe noi, sudicii Europei ca și pe orientali, în evoluția ei, din care sîntem parte, ca niște fragmente de întreg topite în întregul lumii ce le este consubstanțială. La München, Arnold Böcklin putea fi văzut în Pinacoteca orașului, din plin nutrită cu opere capitale ale artistului de la Basel (Băle), foarte apropiat punct geografic. În 1920, când Giorgio de Chirico i-a închinat un eseu acestui pictor, clasic în sensul cel mai net al cuvîntului, în scrierea lui i se atribuie intenții de ordinul stîrnirii unor afecte ca «tulburarea» și «surprinderea», ba chiar se vorbește de «revelație» în legătură cu viziunea proprie acestui creator de simboluri care azi par, din perspectiva abuzului suprarealist de asociații insolite și însăși picturii lui De Chirico zise «metafizice», care-au făcut o mare consumație de rechizită imagistică similară, naive, dacă nu «facile», și chiar un pic «kitsch!» . . .

Din amintirile lui Savinio rezultă că pictorul din Băle se considera un fel de pilot al unei linii stilistice, și că afirma cu orgoliu: «Eu nu pictez ca franțuzii!» . . . Opera lui încearcă recuperarea vieții antichității imaginare la modul germanic, ca o patrie a misterelor profund grăitoare prin aspectul lor învăluit și abscons, și le reface celor doi tineri marcați de amintirea Helladei, o anume atmosferă morală, cu devierile de rigoare ale accentului afectiv pus de lumea nordică, cu atât mai atrăgătoare cu cît frații De Chirico nu-și au limpede în conștiință marea lor sete de clasicism. «Eu pictam tablouri în gustul boecklinian — scrie De Chirico în „Memorii”, — și chiar fratele meu desena și picta; de altfel, citeam și studiam intens». Referința e la perioada müncheneză, în care temele sînt parcă extrase din epoca de tranziție a carierei lui Böcklin, cu lupte de centauri și lapiți (Chirico reface, în alt mod, propriu, în 1909, o temă a maestrului elvețian, «Bătălia de centauri», operă din 1873, al cărei mesaj l-a captivat), castele și orașe pe înălțimi vecine țărmilor mării, cavalcade marine de ființe himerice, ca în acele «trionfi» raffaellești re-

luate de Giulio Pippi-Romano și de gravorul urbinatului, Marcantonio Raimondi, și ele prezente ca ascendențe la Böcklin, apoi mari «vedute», cu aspect de priveliști romantice, compilate din imaginile fantastice reținute mai mult de memoria afectivă decât de cea vizuală de prin orașele-ruine de tip pompeian, întîlnite în călătorii sau în cărți, într-un cuvînt, tot conținutul viselor premonitorii, prevestitoare de evenimente ce vor trebui să vină, pe care «Hermes oneiropomul» (ghidul din lumea viselor) le produce în cei ce se lasă, pradă ușoară, în puterea farmecului perfid al reveriei treze. «Triontul și sirena» lui Chirico, din același

an, 1909, transferă în deceniul întii al noului secol, proaspăt împins spre înnoiri și răzvrăt de mișcările de avangardă, un arsenal de teme și de mijloace vetuste ce se prăfuiseră încă de un sfert și mai bine de veac, la moartea înainte de vreme a otocento-ului, odată cu alunecarea preraphaelitismului și nazareenismului spre «Seccession»-ul «Artei Noi» («Modern Style», gustul «Vanity» sau «Liberty», «Art Floral», «Art Nouveau» etc.). Hotarul dintre aceste forme de simbolism învechit și noua poetică a «Picturii metafizice», drept al cărui orgoliu inventator și monopolist va vroi pe drept să apară Giorgio De Chirico, chiar și după ce se va «întoarce» la o artă de tipul celei tradițional-muzeale, este greu totuși de decis. Gînditorul din Giorgio De Chirico, ce se autoportretează în 1910 din profil, cu capul proptit pe mîna stîngă, profilat pe cer, meditativ, înscriindu-și didascalii: «Et quid amabo nisi quod aenigma est?!» (Și ce-ar trebui să iubesc, dacă nu ceea ce este enigmă?!), își declanșase resorturile propriului orologiu de timp interior și se auto-definea ca structură, straniu, înnoitor, messianic, de pe atunci.

13. Hector și Andromaca, cca 1918



codul de culoare al lui bitzan

dan cristian popescu

Activitatea de designer a lui Ion Bitzan, deși mai puțin cunoscută, este marcată de realizări notabile, ceea ce nu surprinde în cazul acestui artist iscoditor, inventiv și proteic. Ne permitem să punem în circulație câteva considerații făcute pe marginea unui proiect, conceput de Bitzan, proiect ce aparține în primul rând sferei designului mijloacelor de comunicare și aceasta cu atât mai mult cu cât el a devenit prototip experimental și peste hotare. Cercetarea artistică este implicată în ceea ce la modul foarte general înțelegem prin proces de comunicare, iar o bună parte din eforturile creatorului sînt dedicate perfecționării și inovării mijloacelor comunicării care au ca suport un semn perceptibil optic. Cu siguranță, o anume inteligență optică a funcționat la cei care în contexte culturale și istorice diferite au inventat, executat și perfecționat suporturile optic-materiale ale codurilor pe care noi le numim alfabete. Scrierea literelor este în fapt un desen pe o temă normată, iar construcția și proporțiile acestora, exprimate prin tensiunile actelor motorii, se corelează cu structura persoanei care putea fi scribul ori caligraful foilor de papirus, al textelor chineze sau medievale etc. Tiparul a transferat arta scrisului din magic, individualitate și expresie, într-o nouă condiție determinată de perfecționările tehnologiei și de prezența proiectantului caracterelor tipografice — de la unicat la serie. Inventînd alfabeturile, omul a creat sisteme de simboluri permițîndu-și să-și reprezinte informațiile: a descoperit codul, adică ansambluri de simboluri utile în comunicare. Istoria mijloacelor de comunicare prin scrisuri, relevă variabilitatea morfologică a semnelor grafice impusă de perfectabilitatea și adaptarea mijloacelor comunicării, mijloace care pot fi examinate ca semne dar și ca expresii ale esteticului. În orice examinare a acestui domeniu putem întîlni la începuturi artizanul ori artistul care a îngrijit forma mijloacelor comunicării, participînd la ceea ce am desemna sub numele de semiogeneză, semiologia urmînd să studieze procedeele de comunicare, adică mijloacele utilizate pentru a influența pe cineva, mijloace recunoscute ca atare de cel pe care vrem să-l influențăm. În procesul semiogenetic se obține mijlocul prin care actul comunicării să aibă loc, adică «... actul prin care un individ, cunoscînd un fapt perceptibil, asociat la o anumită stare de conștiință — adică o dorință de colaborare — să înțeleagă scopul acestui comportament și să reconstituie în propria sa conștiință dorința primului individ » (Éric Buysens). Bitzan și-a propus mai întîi să transcrie un text

sau o carte în culori, culorile preluînd funcția de semn și simbol al comunicării pe care o au literele alfabetului. Este vorba așadar de alcătuirea unui repertoriu de semne-culoare corespunzător alfabetului latin. Scrierea în culori presupune o operație simplă de codificare standardizată după o cartelă cod unde alegerea celor 24 de nuanțe-semne este subordonată de intenția artistului în obținerea unei compoziții cromatice armonioase a ansamblului. Morfologia caracterelor cromoalfabetului este formată din nuanțe de formă dreptunghiulară cu anume proporție relativă a laturilor; cifrele sînt reprezentate prin cercuri diferențiate cromatic. Cu acest cromoalfabet, Bitzan a scris felicitări, dintre care una a ajuns să fie examinată de specialiștii din Color Planning Center Tokio, care prin directorul executiv Masaomi Unagami propun o colaborare experimentală din care a rezultat: — imprimarea și difuzarea unei felicitări cromocodificate sub antetul « color code by Bitzan in Roumania »; — proiectul compoziției cromatice pentru alfabetul japonez, realizat de Bitzan; — corectarea compoziției cromatice a codului propus de artist și obținerea unei variante ca urmare a testării preferințelor subiective față de culori exprimate de japonezi (testare făcută de C.P.C.T.); — transcrierea unui haiku în codul Bitzan și pentru comparație în codul ajustat de C.P.C.T. Această sumară relatare are ca scop semnarea proiectului lui Ion Bitzan care ne permite și punctarea unor posibile abordări teoretice.

Într-adevăr, la o primă examinare, proiectul Bitzan, aparent simplu, prilejuiește reluarea în discuție a unor probleme fundamentale și aplicative centrate în special pe actul comunicării, al mecanismelor codării și decodării mesajelor, și al semiogenezii. El ridică întrebări în legătură cu rezervele neuropsihice în asimilarea și folosirea unui sistem energetic-perceptiv nou, destinat transmiterii informațiilor, care preia funcțiile altui sistem față de care sîntem aserviți prin educație și cultură. Posibile aplicații ale cromoalfabetului Bitzan pot fi întrevăzute fie spre variante de criptizare a mesajelor, fie spre introducerea unor componente ludice în citirea unor texte — poetice în special — sub forma unor specialități editoriale cu texte tipărite și în cod cromatic etc.

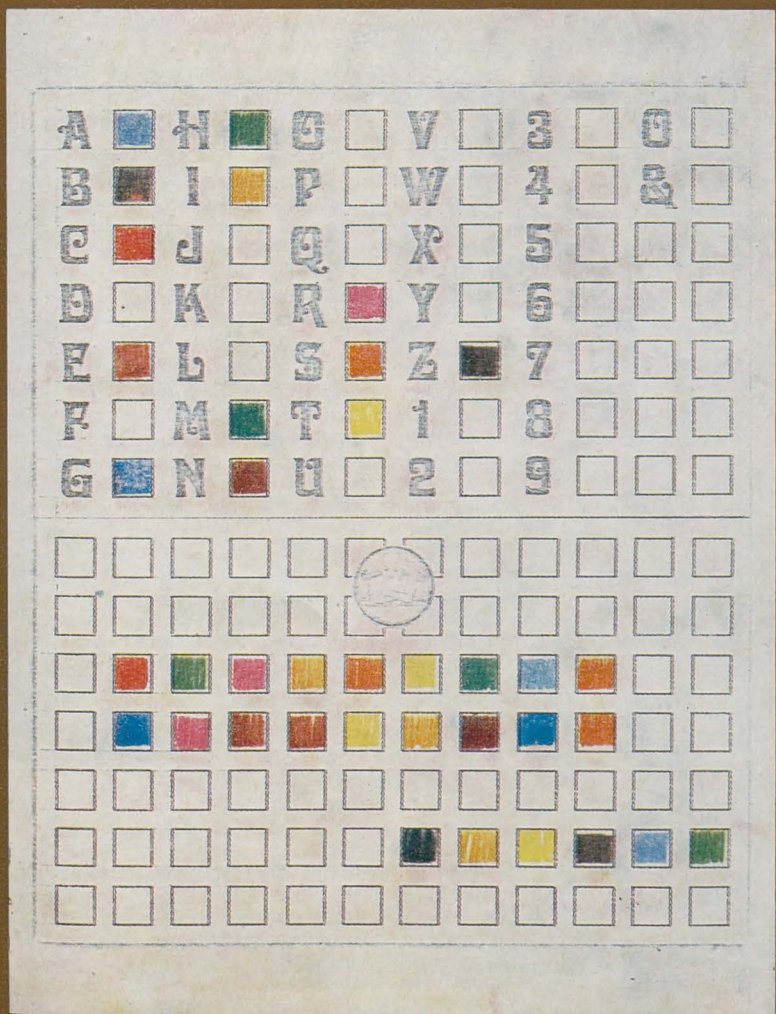
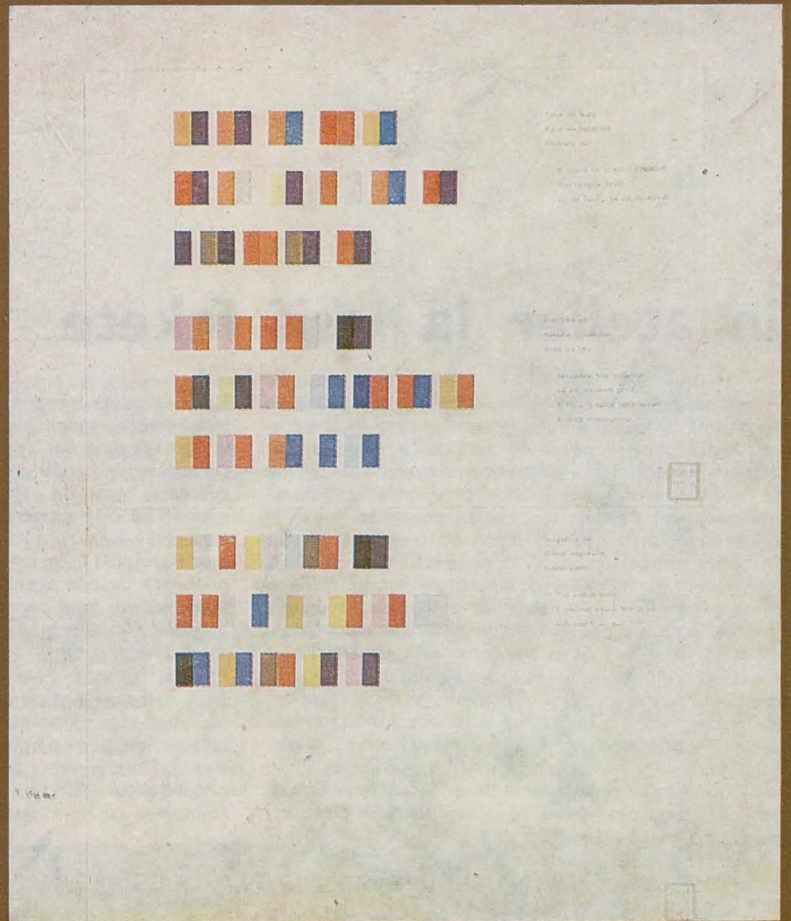
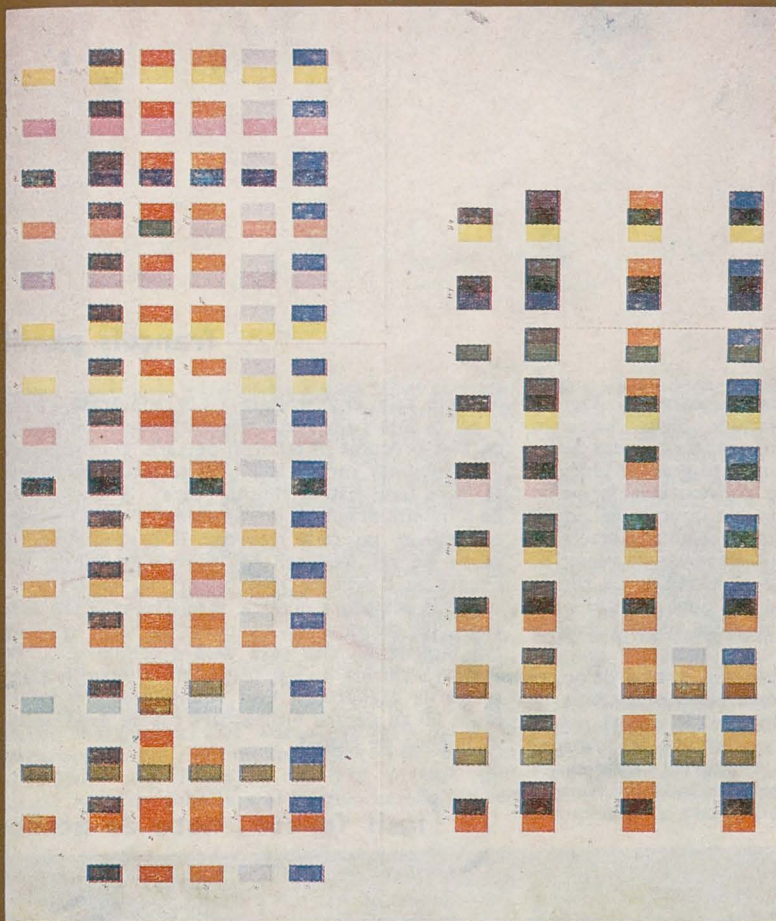
Considerăm realizarea lui Bitzan ca o interesantă contribuție la patrimoniul noetic al omului și care, izvorîtă din predilecțiile manieriste ale artistului, se inseră potențial în totalitatea eforturilor de afectizare a condițiilor existenței omului la ambientul pe care civilizația l-a produs.

1. Cod pentru scrierea japoneză

2. Haiku transpus în codul Bitzan

3. Cod pentru alfabetul latin

4. Text de felicitare transpus din alfabetul latin



În atelier la Iosif Fekete

françois pamfil

Acum șaisprezece ani, când descindeam ca proaspăt absolvent în Oradea, Iosif Fekete era de mult decenul lumii plastice de acolo. Iată de ce, deși nu sînt oricum, la o vîrstă a evocărilor, acum, la un an de la moartea sculptorului, amintirile mele trebuie să îmbrace, din nefericire, un asemenea ton.

După ce mi-am prezentat « scrisorile de acreditare » în cîteva expoziții, am avut șansa să încep să cîștig încet-încet și încrederea maestrului care, după o bună bucată de vreme de cînd ne cunoscusem, m-a invitat, în sfîrșit, să-i vîd atelierul. Expectativă firească la el deoarece, deși în fond o fire generoasă și blîndă, Fekete era în relațiile cu ceilalți de o prudentă circumspecție, și rar l-am văzut acceptînd fără rezerve o lucrare sau pe autorul ei. În asemenea cazuri juca un scepticism chipurile structural, tatonînd terenul cu antenele unui humor subțire și nu mi-l amintesc entuziasmîndu-se brusc niciodată, mai ales cînd era vorba de o sculptură — pictura i se adresa mai sentimental și e locul să spun că rar am întîlnit un ne-pictor cu o retină atît de sensibilă la valoare și ton, calitate care constituia probabil, și temeiul prieteniei sale de o viață cu Ciucurencu de la care avea cîteva splendide pînze.

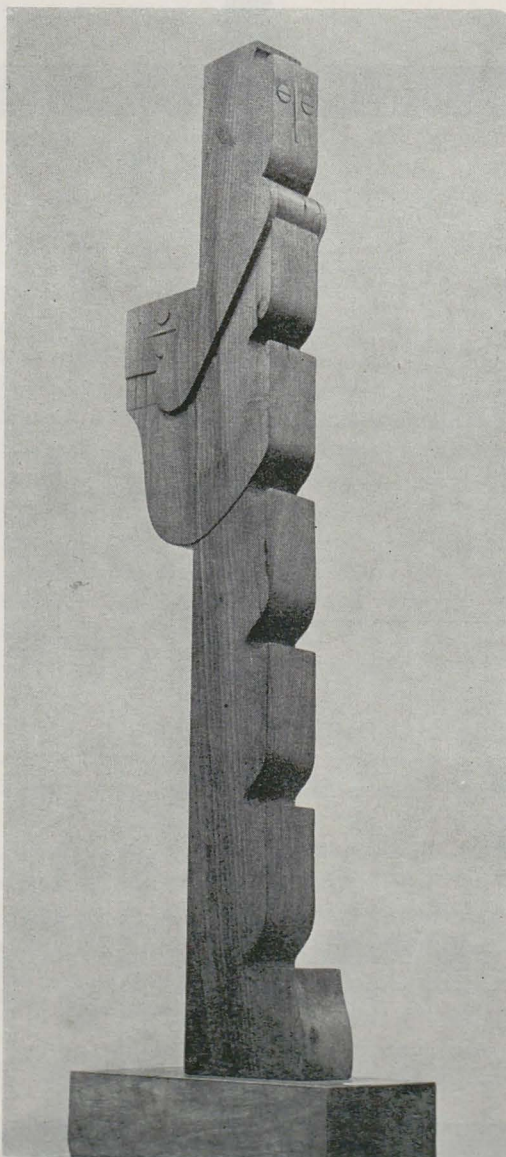
La etajul I al unui « palat » secesionist, cu parterul placat în faianță ultramarin, atelierul lui Fekete ocupa o fostă sinagogă de familie, încăpere extrem de înaltă și în fond vastă în dimensiunile ei presupuse. Presupuse, deoarece spațiul era angajat pînă la refuz de lucrări mai vechi și material brut, de scule și dispozitive, peste toate tronînd ca un altar un imens cuptor de ceramică construit după planurile sculptorului.

Solicitat în permanență și în mod egal de cele mai diverse genuri, Fekete nu vedea o graniță de castă între sculptura propriu-zisă și, de exemplu, emailul cloisonné, oferind imaginea, din ce în ce mai rară, a artizanului de tip renascentist solicitat de cele mai diverse tehnologii « clasice ». Astfel în ultimii ani numai, am avut prilejul să vîd, într-o insolită vecinătate pe masa sa de lucru, linogravură și monotipie, fier forjat, ceramică, lemn sau piatră. Toate erau însă considerate cu seriozitatea cu care gîndea și sculptura, artistul fiind convins că și o piesă decorativă poate să poarte aceeași încărcătură de metaforă ca și o sculptură monumentală. Iosif Fekete inventa pornind de obicei de la realitatea nemijlocită pe care o observa îndelung și atent, refuzînd locurile comune ale spectacolului de suprafață. Astfel, o sculă de dulgherie, articulată după o mecanică ingenioasă, a devenit printr-o modificare de sens o maternitate de o modernă sinteză, metamorfozîndu-și ritmurile abstracte către uman. Această capacitate a antropomorfizării unui cub sau a unui cilindru prin infinitezimale intervenții constituie de altfel și marca sculpturii sale din ultimele decenii.

Felul de lucru al cioplitorului era la Fekete altul decît cel folosit de obicei în « tăietura directă ». După o « împrietenire » cu volumul lucrarea dăltii începea circular cu p elevări minime, de profil egal, asemeni, într-un fel, man-perei cu care se pornește deducerea dintr-o scîndură a unui spate de vioară. Planurile suprafețelor generatoare fiind controlate tot timpul, riscul unei fracturi optice a formei era exclus și « desfacerea » înainta centripet oferind posibilitatea opririi la orice cotă. Desigur, un asemenea mod presupune și o structură specială mai puțin pasională, o tensiune egală cu sine, răbdarea etapei ca și a timpului total. Gesturile trebuie mereu cenzurate de tentația violenței, atacul materiei trebuie să devină sumă de mișcări de minimă amplitudine, pași însă siguri și exacti către imaginea finală.

Cînd modela, Fekete proceda oarecum identic netrîndu-și nici aici structura. Sigur, lucrurile se petreceau acum în sens invers, ceea ce era desfacere devenind încărcare de infinite granule tencuite succesiv, strat de strat, pe convexitatea formelor mari, mod care conferă un anume caracter de cioplitură chiar lucrărilor destinate bronzului. Caracterul modelajului la Monumentul Aviatorilor, de exemplu, probează despre acest refuz al efectelor de suprafață, metalul fiind parcă tăiat aici după planuri nete articulate în muchii care desenează situația spațială a volumelor.

Om de la nord, Fekete iubea mai presus de orice, însă, lemnul. Am avut adesea prilejul să admir în atelierul său splendide exemplare de esență nobilă alături de lemne autohtone, cărora le pricepa sensul fibrei, ritmurile și structurile carnației, ca nimeni altul. Cioplite și polisate îndelung, uneori asamblate cu o măiastră escamotare a încheieturii,



lemnle sale erau tratate cu o adevărată evlavie și nu o dată l-am văzut prezentîndu-re un trunchi de abia procurat în termeni pe care, cum spuneam, îi întrebuița rar în fața unei sculpturi terminate. În afara unui bătrîn tîmplar care i-a fost, animat de o infinită dragoste, om de atelier o viață întreagă, meșteșugar pe care maestrul îl prezenta cu haz ca pe un rar fenomen de longevitate validă, Iosif Fekete nu a avut discipoli. Opera sa, masivă și distinctă în sculptura noastră, este și mesajul său pedagogic, iar cei care l-au cunoscut au putut să învețe din tăcerile lui cîte ceva despre echilibru.

Și dacă suferința nu i-ar fi interzis drumurile zilnice și scările atelierului, Iosif Fekete ne-ar fi salutat acum un an pentru ultima oară tot de lîngă vechea sa tejghea de cioplit.

Iosif Fekete: note de atelier

Un sculptor scrie. Este o prea mare îndrăzneală din partea lui, dar are o scuză: simte o necesitate sufletească să transmită anumite experiențe. Mai ales pe acelea pe care în capul lui le-a măcinat timp îndelungat. Ca om care a făcut serios un meșteșug în zeci de ani, poate să dea ceva, măcar un gînd nou, cîteva idei pe care să le rumege și alții. Și dacă găsesc în ele cît de puțin bun și duc și ei spre mai bun, cred că este scuzată îndrăzneala lui față de acei care cu zîmbetul pe buze la început, nu au vestit nici o acceptare.

Piatra și marmora — ca și celelalte materiale care vin în contact cu mîna creatorului, cînd aceasta le animă, cu dorința de a le face să dăinuie peste veacuri, au, ca și oamenii, un caracter distinct, hotărît. Dar mult mai constant, fiindcă oamenii, odată cu trecerea timpului, își schimbă sau își adaptează principiile, conform noilor porunci ale realității.

Piatra și marmora — ca și celelalte materiale care vin în contact cu mîna creatorului, cînd aceasta le animă, cu dorința de a le face să dăinuie peste veacuri, au, ca și oamenii, un caracter distinct, hotărît. Dar mult mai constant, fiindcă oamenii, odată cu trecerea timpului, își schimbă sau își adaptează principiile, conform noilor porunci ale realității.

Piatra și marmora — ca și celelalte materiale care vin în contact cu mîna creatorului, cînd aceasta le animă, cu dorința de a le face să dăinuie peste veacuri, au, ca și oamenii, un caracter distinct, hotărît. Dar mult mai constant, fiindcă oamenii, odată cu trecerea timpului, își schimbă sau își adaptează principiile, conform noilor porunci ale realității.

Piatra și marmora — ca și celelalte materiale care vin în contact cu mîna creatorului, cînd aceasta le animă, cu dorința de a le face să dăinuie peste veacuri, au, ca și oamenii, un caracter distinct, hotărît. Dar mult mai constant, fiindcă oamenii, odată cu trecerea timpului, își schimbă sau își adaptează principiile, conform noilor porunci ale realității.

O ființă mai gîngășă este lemnul, de care trebuie să te ocupi cu multă atenție. Piatra și marmora, depinzînd cu putere de originea lor, reacționează cu destul de puțină diferențiere la apropierea ta. Între soiurile de lemn se găsesc însă și caractere mai nesincere, care spun altceva decît ceea ce gîndesc. Urmărești direcția fibrelor după care trebuie să cioplești și simți că tăișul dăltii este supt înăuntru. După obicei, încerci din altă parte, dar constai cu minie că se desparte o bucată curbă. Dintre aceste caractere surprinzătoare, face parte în primul rînd lemnul de tisă. Trebuie să tratezi cu multe

Artiștii plastici amănunțit în să ei acasă

ezități acest lemn, care crește sus pe stânci abrupte, plăcându-i să trăiască solitar. El te răsplătește însă cu multe bucurii pentru supărările pricinuite și gândurile tale le îmbracă într-o haină fină, care bate în roșu și violet. Estompate în seriozitatea tonurilor închise, cele două culori transmit cu noblețe sentimentele tale.

Lemnul de cireș, cu culoarea lui caldă, galben-roză, nu pune piedici la cioplit. E ca o fată blondă la care focul inimii se preface ușor în visuri transfigurate, lipsite de complicații. În urma dălții, formele se împlinesc fără prea multă tensiune dramatică în luptă cu materialul. Contrariul lui este lemnul de nuc, o fată brună, care se supără ușor și pe care o cucerești greu. Trebuie răbdare și forță ca s-o faci să te îndrăgească. Dar atunci vorbește cu atîta hotărîre despre sentimentele tale — ca o soție iubitoare — amplificînd cu material prețios, plin de foc interior, ceea ce vrei să spui. Lemnul de soc

îți duce gândurile spre miniaturi. Îi place să clevească despre lucruri mărunte. Sentimentele tale ajung cu el departe în trecut și ca un vrăjitor aduce în fața ta prețioasele inițiale din codexurile străvechi, răbdarea aceea pusă în slujba unei epoci cu viziune mistică, care a creat migăloase, dar minunate capodopere. Din orice direcție l-ai ciopli, e întotdeauna alături de tine. Nu-ți pune piedică cu vreo ciudată construcție de fibre. Dar cu acest material te întâlnești foarte rar.

Mărturie de viață lungă, stă stejarul. Se așează pe locul lui cu greutate, pildă a tenacității și rezistenței. Te apropii cu teamă, vrînd să dai viață formei lui reci în aparență. Dar în fața dălții tale, volumul cedează ușor și se leapădă de ceea ce în gîndul tău este socotit de prisos. Seamănă cu un om care pare ursuz și nu știe să rîdă, dar te ajută întotdeauna cu inimă caldă iubitoare. Desigur, există încă multe soiuri de lemne prețioase, ale căror însușiri n-am

reușit să le cunosc. Au rămas simple cunoștințe din vedere. Am însă consolarea că la fel ca și în dragoste, e mai bine să ai mai puține iubiri, dar mai intens trăite.

În copilărie fiecare este tentat dacă găsește o piatră mai moale, o gresie, să o cioplească chiar cu un briceag, să facă diferite figuri de animale sau capete de oameni care l-au impresionat și trăiesc în mintea lui. Plăcerea creației îi mîină, și cu briceagul plin de febră atacă suprafețele neregulate ale bolovanului și scoate ceva omenesc din el. Ce fericire cînd volumul acela inert prinde viață și trăiește pentru o pură plăcere! Mă gîndesc la începutul începuturilor cînd omul preistoric a găsit o așchie de obsidian și alte pietre dure și la piatra aceea pe care a folosit-o ca armă să arunce și să gonească sălbăticiunile prima dată. La urmă, cînd a trecut prin mintea lui să-i facă o gaură, să-i pună coadă și să o folosească ca topor sau ciocan și buzdugan, cred că era prea





4. Nina Cassian, piatră

fericit când a putut realiza aceasta și în bucuria lui a căutat să-i dea și o formă mai frumoasă, a șlefuit-o, i-a dat o înfățișare care inspira curaj sau forță. În felul acesta omul preistoric a devenit sculptor, transforma, întâi pentru nevoile lui de apărare sau pentru vînătoare. Ce forță și ce ingeniozitate i-au trebuit ca aproape fără scule să lucreze piatra aceea dură, care, în tărie, nu era prea departe de diamant!

bucurii

... Când mîngîi cu ochii albul imaculat al blocului de marmoră, așezi în gînd capul, trunchiul, sîniile, mîinile... și picioarele, care plutind ușor, pășesc spre necunoscut.

... Când apare în sîrșit, aievea, ceea ce ochii tăi interiori au văzut de mult cu claritate și retina ta înregistrează realul, iar sub degetele tale suprafața dură a marmorei cu șanțurile pieptănate cu gradina dă senzația pulsației vieții în linii dure, bărbătești, sau în delicate ondulări ritmice, feminine.

... Când dai cu buciarda, ciocanul cu dinții mărunți, așezați în rînduri soldățești cîte cinci, cîte cinci, nivelezi forme mici, rebele într-o unitate mare, spre o împlinire atotcuprinzătoare.

... Când șpițul nerăbdător ca și tine, sîrguincios te ajută ca să desfaci din paralelele blocului ceea ce ai visat.

Aruncă în stînga, aruncă în dreapta, cioburi de bolovani.

Te temi că ar putea distruge însăși armonia aceea mult rîvnită. Dar când se apropie de ea, face gesturi încete, delicate, de parcă un uriaș ar desfrunzi o creangă.

... Când te uiți la capătul dălții, pe care s-a format o floare de oțel tot lovind cu ciocanul de mii și mii de ori, îți privești ca într-o oglindă de argint chipul tău pe suprafața rotundă care pare șlefuită de un mare meșter din Jena.

Ce bucurie pentru acest oțel minunat, care ține tăișul dălții, îndelung ascuțit și te ajută să nu pierzi prea mult timp în înfrigurarea ta și să nu te odihnești înainte de realizare...

... Când îl întilnești pe prietenul tău mecanic, care prin munca lui a ajuns în frunte și te bucuri de noblețea lui sufletească și-i ascuți vorba lui simplă, delicată, pe fondul prieteniei născute în timpul făuririi unui portret. Privirile voastre poate aspre de gînduri și griji, se îmblînzesc, cînd, întîmplător, se întîlnesc pe drumurile de toate zilele.

... Când te uiți la chipul constructorilor, care se privesc pe ei înșiși, așa cum i-ai văzut tu, așa cum i-ai simțit tu și cu vocea lor gravă își spun unul altuia cuvinte nemeșugite, de recunoaștere și se contemplă îndelung, parcă privindu-se într-o oglindă.

... Când întilnești cîte un prieten rar și drag, căruia poți să i te plîngi, ca unei mame, de nereușitele tale și cauți împreună cu el să descifrezi tainele legate de creație. La despărțire, te simți înălțat și hotărît și plin de încredere, pășești din nou pe drumul unic al realizărilor tale.

... Când apare în piatră, sub un ciob sărit, o frunză cu formă și nervuri perfecte de parcă acum ar fi ruptă dintr-un copac. . . Însă de piatră. . . și te poartă cu gîndul înapoi, la timpuri cu neputință de măsurat, la începuturi, cortina din fața ta dispăre și fantezia ta fuge prin epoci.

... Când în conturul unui trunchi de copac, care se înalță armonios, recunoști un sentiment al tău,

care te-a muncit de mult și pe care nu ai putut să-l împlinești: acum, pentru a-l putea așeza în spațiu, primești un ajutor generos, înălțător, prin simplitatea lui plină de vibrații ale muzicii.

... Când petecul de grădină în care sub un acoperiș lucrezi te salută în numele primăverii, cu mari buchete de flori albe și roze, uneori cînd nemai-puțin lucra, negăsind «singurul», «adevărul», ești decepționat și plin de mîhnire, pui sculele jos, grădina te face să zîmbești, arătîndu-ți fructe coapte profilate pe cerul albastru sau simple fire de iarbă, care urcă spre cer, parcă trase de o putere nevăzută.

Și reîncepi lucrul plin de încredere.

Sentimentul de unicitate al blocului de piatră sau al volumului unui trunchi de lemn este un țel suprem pentru sculptor. Trebuie să păstreze aceasta continuu în timpul executării unei lucrări, și nu-i este îngăduit ca sentimentul uman pe care vrea să-l transpună să desfacă în fragmente materialul.

Există între aceste două unități ale sentimentului, al volumului și al umanului, o apropiere care prin așchierea volumului într-un punct se unesc și au cea mai intensă radiație, ajungînd să formeze o totalitate singulară de o excepțională luminozitate ca punctul focal al unei lentile.

Dar, ce greu este găsit acest punct maximal, proiectat în, și din, suflete omenești.

Acuma, după ce am adunat ceea ce m-a preocupat ani și ani în legătură cu munca mea cotidiană și am fixat în note de atelier și le-am completat cu meditațiile mele pe cele recente, trebuie să spun că tot ceea ce am scris, sînt gîndurile și frămîntările unui sculptor și nu au nici o pretenție să fie considerate nici literatură nici un tratat despre sculptură. Sînt unele gînduri în relație cu creația, adică căutări de a înțelege ceva din artă. Unele îmi sînt dragi și aș dori să meditez încă mulți ani asupra lor. Și poate aș mai descifra cîte ceva din acele mistere și miracole care înconjoară existența umană. Și poate atunci aș mai putea adăuga ceva valabil la lucrările mele de creație, în limbajul meu de artă, știind că numai prin aceasta pot comunica cel mai mult.

Trebuie să exprim sentimentele mele de admirație față de marele inovator și creatorul sculpturii moderne, Constantin Brîncuși. Pe cărările depistate de mintea lui genială pășesc astăzi mulți mari sculptori moderni și aceasta este mîndria mea și a tuturor care trăiesc în țara noastră.

Cu Brîncuși, m-am ocupat suficient de mult, am înțeles măreția lui de la început, cînd la noi cîțiva critici de artă l-au contestat. Am privit cu ochi analizatori lucrările lui, am avut o mare bucurie că le pot vedea măcar în reproduceri. Românul Romul Ladea, care a avut norocul să lucreze cîțiva timp în atelierul lui, mi-a spus mirat, întrucitva șocat, că Maestrul privind la un trunchi simplu de copac care stătea pe podeaua atelierului, a făcut o apologie a frumuseții ce se găsea în el. Eu am ascultat îngîndurat și am avut impresia că prietenul mi-a adus un mesaj din partea lui Brîncuși. De multe ori m-am gîndit la el și l-am așezat între celelalte valori adunate în mintea mea. Niciodată nu am copiat ideile altora, totdeauna vroiam să fiu liber și orice fac, chiar mai modest, să fie rezultatul simțirii și muncii mele cerebrale. Deși l-am admirat totdeauna, mi-am adus aminte de el cînd a rostit celebra remarcă în legătură cu Rodin: «În umbra copacilor mari nu pot să se dezvolte vlăstare tinere».

artiștii plastici americani la lucru, la ei acasă

paul petrescu

Complexitatea fenomenului artistic american contemporan a putut fi apreciată de publicul larg românesc grație expozițiilor (Artistul plastic american la lucru, 1978; America azi, 1980) ce au fost prezentate la București în ultimii trei ani, ultima dintre ele (septembrie 1980) dând măsura nu numai a varietății ci și a legăturilor profunde între artă și viață. Am avut prilejul de a cunoaște aceste realități în timpul unei călătorii de studii în Statele Unite efectuată în noiembrie-decembrie 1979. USICA (United States International Communication Agency), un organism specializat în probleme ale « comunicării » internaționale, a organizat, în cadrul programului său de schimburi culturale,

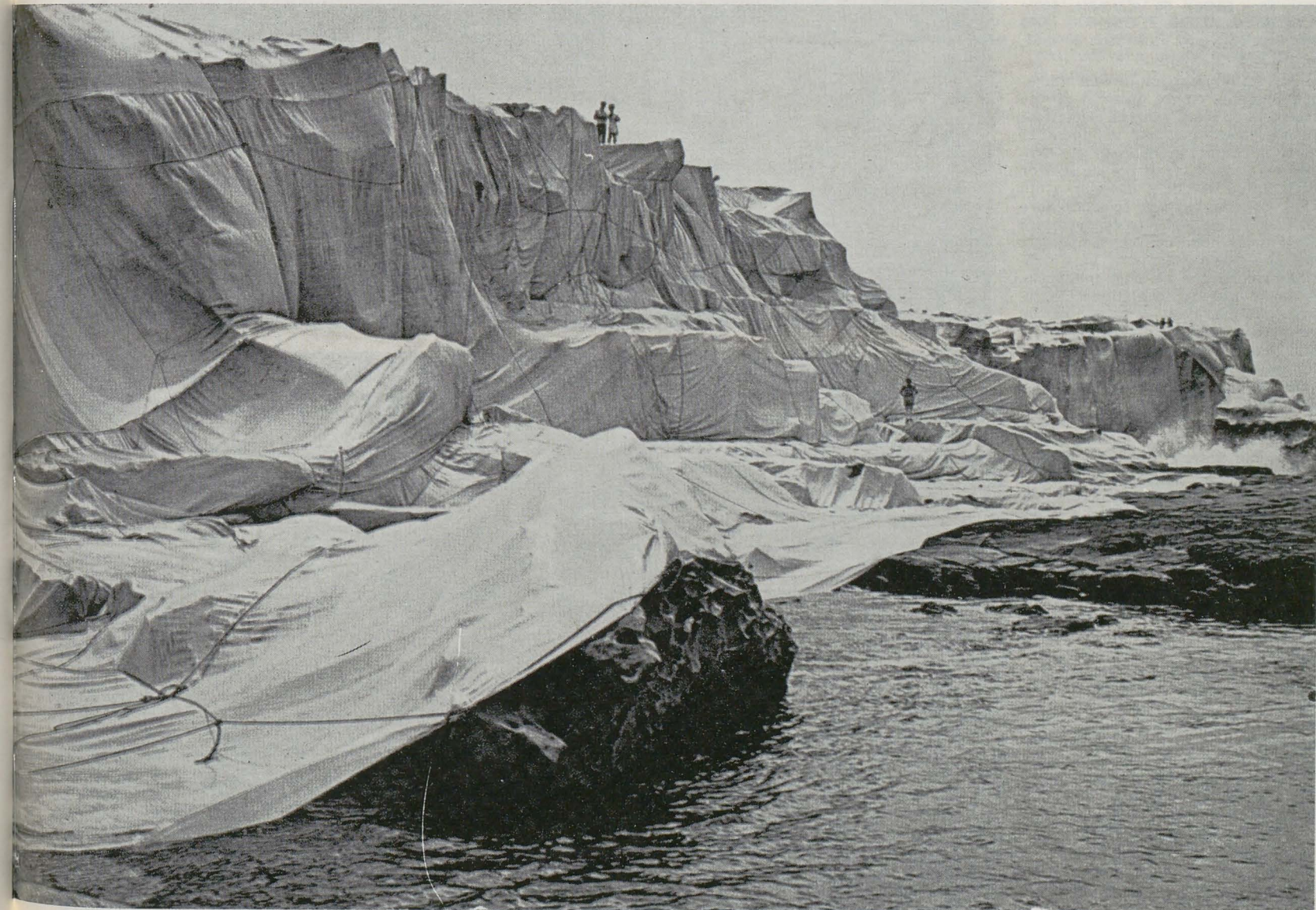
vizita unui grup « multiregional » cu scopul de a oferi participanților posibilitatea lărgirii și adâncirii cunoașterii și înțelegerii artei americane contemporane. Proiectul, intitulat « Curente în artele vizuale contemporane americane » a fost realizat în colaborare cu « Meridian House International », o instituție de profil asemănător lui British Council sau Institutului pentru Relații Culturale cu Străinătatea din țara noastră. « Designer »-ul programului a fost Jerome Margolius, un istoric de artă cu o vastă experiență de la sus amintita instituție, călător în toate cele cinci continente și bun cunoscător al celor mai mari colecții de artă din lume, proiectând și realizând programe regio-

nale și multiregionale în domeniul artei de peste douăzeci și cinci de ani.

Proiectul a fost destinat unor profesioniști ai domeniului artei — istorici și critici de artă, profesori de istoria artei, artiști plastici — invitați să vină în America pentru a lua contact cu arta americană din ultimii 35 de ani, cu precădere acele curente ce pot fi considerate, azi, ca formând « avangarda » acestei arte în pictură, sculptură, grafică, arte decorative, lucrări video pe bază electronică, forme « tehnologice » de artă legate de utilizarea laserului. Specialiști de înalt nivel din douăsprezece țări, însoțiți permanent de trei experți americani, uneori chiar de Jerome Margolius, au vizitat, în

acest scop, școli de artă, ateliere, galerii, muzee, colecții, laboratoare, centre de televiziune ale institutelor de artă, spații de expunere (lofts) de cele mai diverse tipuri, având posibilitatea de a purta discuții cu artiști, educatori, muzeologi, profesori, tehnicieni și manageri, agenți comerciali, luând contact în mod direct cu viața artistică americană. Organizatorii și-au dat osteneala de a oferi participanților toate prilejurile pentru a putea plasa arta americană în contextul ei social, extrem de complex, stabilind contacte și cu segmente ale publicului amator de artă, țelul final fiind acela de a degaja tradițiile culturale și tendințele individuale ce se manifestă pe plan artistic în

1. CHRISTO: Ambalaj, Little Bay Australia



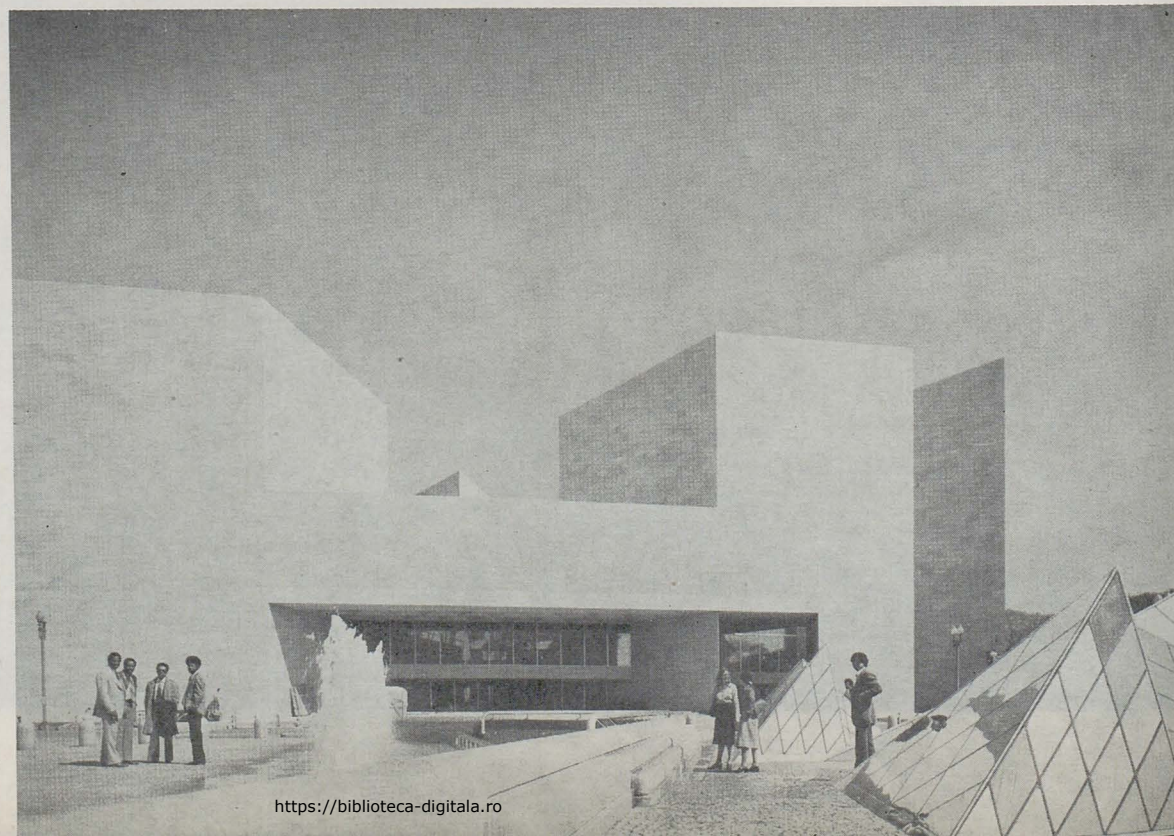
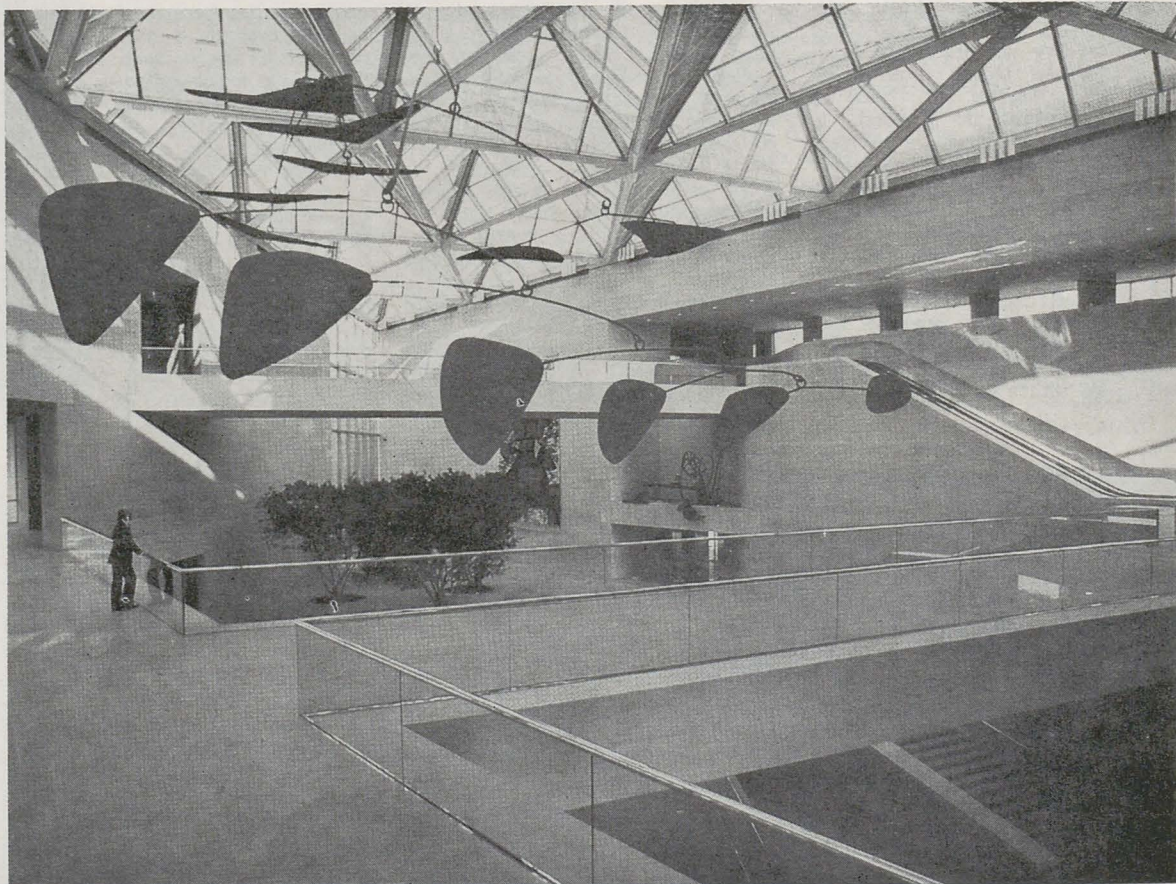
Artiștii plastici americani la lucru
la ei acasă

America ultimului sfert al celui de al douăzecilea secol.

Itinerarul întregului grup a fost următorul: Washington D.C., New York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Houston (Texas), stîndu-se în fiecare centru între 3 și 7 zile. Transportul s-a făcut între orașe cu avionul, iar deplasările, numeroase, în aria urbană și suburbană (uneori pînă la 150 km) cu un microbuz aflat la dispoziția grupului.

Este de înțeles că marea cantitate de « informații » obținută în timpul acestei călătorii atît de bine organizată și avînd scopul precis de a oferi informații cu privire la cele mai noi tendințe ale artei americane moderne, nu poate fi prezentată în aceste pagini, dar o ordonare a lor, și, firește, a impresiilor, pe categorii de « surse » de informare, poate fi făcută: 1. Muzeu, 2. Galerie, 3. Artă ambientală, « Lofts », 4. Școli de artă, 5. Ateliere de artiști.

1. Muzeu. Nu se putea, într-un asemenea program, cu tot accentul pus pe aspectele cele mai recente ale artelor vizuale americane, nu se putea să nu se ia contact cu depozitățile istoriei mai vechi sau mai noi ale acestor aspecte, cu muzeele. Desigur și în acest domeniu au fost selectate spre vizitare muzee dedicate cu deosebire perioadelor moderne și contemporane, incluzînd, de bună seamă, și « rădăcinile » europene ale artei americane. Astfel la Washington, National Collection of Fine Arts, instalată într-un vechi palat neo-clasic — de care este plin Washington-ul — care adăpostise în trecut Oficiul federal de Invenții și Patente (folosirea și « reciclarea » vechilor instituții sau fabrici dezafectate, este curentă în USA, muzeelor și artiștilor repartizîndu-li-se multe clădiri din această categorie) adăpostește o bogată colecție de pictură, sculptură și grafică americană din ultimul secol și jumătate. De notat departamentul « educativ » (rolul educațional al muzeelor americane este foarte important atît pentru publicul mare, în genere, cît, și mai ales, pentru tineret și copii) denumit « Explorer », amenajat pentru introducerea copiilor în lumea artei, utilizînd metode și procedee din cele mai diverse și mai sugestive, întemeiate pe o pertinentă utilizare a datelor psihologiei vârstei respective. Nu departe, la cîteva străzi, se înalță monumentală clădire, în același stil neo-clasic, a lui National Gallery of Art, cu noua sa aripă, « East Building », renumită în întreaga lume pentru arhitectura sa îndrăzneată și perfect funcțională din punct de vedere muzeologic, expunînd capodopere ale artei moderne și contemporane universale într-un context foarte larg, porțiuni ale muzeului fiind ocupate de expoziții ca « Artă



clasică», « Insulele Pacificului » (evident caracter antropologic cultural), artă clasică europeană (El Greco, Memling), terra cotta italiană, Matisse. Pe același uriaș Mall grupînd imperiul muzeistic al lui Smithsonian Institution între Capitol și obeliscul lui Washington este situat și modernul muzeu Hirschhorn (deschis în 1974), o clădire circulară și o întinsă Sculpture Garden cu opere de Rodin, Matisse, Lipchitz, Moore. « Torsul unui tînăr » și « Muza adormită » ale lui Brâncuși sînt instalate cu venerație în spații mari. Unul din vechile muzee ale Washington-ului, Corcoran Museum, alături de colecții de artă europeană, expune artă modernă, săli întregi fiind dedicate desenelor, proiectelor și fotografiilor cu imensele opere de « împachetare » a peisajului și clădirilor imaginate de Christo.

La New York, Whitney Museum of American Art prezintă o mare serie de portrete de Andy Warhol, devenit între timp fotograf al modă al « înaltei societăți », și, apropiindu-se Crăciunul, un ingenios « circ » de păpuși, mișcîndu-se pe muzică modernă, construit de marele Calder. Museum of Modern Art, celebru în întreaga lume, expune la loc de cinste o « Pasăre în spațiu » a lui Brâncuși. Toate numele de mari artiști din anii 20 și 30, pictori, sculptori, fotografi, sînt prezente cu opere figurînd în toate manualele de istoria artei moderne. O galerie specială pentru mării fotografi Steichen, Stieg-

litz, West, Murray, printre ei Saul Steinberg la care se menționează « român ». The New Museum, instalat într-o fostă fabrică sau fost depozit de mărfuri, condus de artiști tineri, nume necunoscute, practicînd artă ultra-modernă, obiecte acționate electric, cu laser, gaze (hidrogen), luminînd, mișcîndu-se, unele similitudinice, totul semănînd mai de grabă cu un laborator-parodie, iar uneori ducînd gîndul la ambițiile alchimiei medievale, cu toată tehnica pusă în joc, pentru rezultate probabil derizorii; muncă titanică pentru « construirea » a trei grămezi uriașe de căpățîni de varză (la prima vedere) dovedindu-se a fi mii de mingi făcute din New York Times ghemotocite și lipite meticolos cu scotch: șase ani a lucrat artistul la operă, nevădabilă evident, dar expusă de acest incredibil de real New Museum. Directoarea acestui muzeu, Marcia Tucker, a făcut selecția pentru expoziția « America azi » (din septembrie 1980) cu catalog computerizat, cu artiști cultivați, entuziaști, în jur de 30 ani. Ce contrast cu citadela muzeologiei mondiale, Metropolitan Museum of Art, expunînd într-o hală enormă templul egiptean de la Dendur, salvat de la inundarea zonei barajului de la Assuan ! Și în nesfîrșite săli floarea picturii europene (Rembrandt, impresionisti, sec. XX), apoi arta insulelor grecești, Orientul îndepărtat, Deco-style, mobilier început de secol XX, cu programe și săli speciale pentru

copii, elevi, cu zeci de studenți în belle-arte copiind pe șevalele tablouri celebre, cu librării și magazine de obiecte de artă, replici ale pieselor faimcase din sălile muzeului animate de mii de vizitatori din lumea întregă; rolul educațional al muzeelor americane este o realitate indiscutabilă și cu efect profund în masa publicului larg de muncitori, funcționari, soldați, tineret, dar și oameni aparținînd vîrstei a treia, uneori chiar și celei de a patra, cu facilități pentru handicapați (sculpturile au inscripții în Braille pentru orbi). Studio Museum of Harlem, impresionant efort pentru negrii talentați ai vestitului cartier, dar marcat de o anume tristețe, generată de sărăcia (la scara americană firește) vizibilă, chiar și în gestul de a oferi grupului nostru vin, brînzeturi, mere, struguri, gest rămas singular în tot periplul nostru în muzeele americane; există însă o artă a negrilor americani revelînd o anume sensibilitate în pictură, grafică, fotografie; muzeului îi sînt atașate și ateliere pentru artiștii cartierului. La Guggenheim, pe spirala uriașului melc-muzeu, se aflau întinse operele violente, șocante, ale lui Joseph Beuys, asamblări de pîslă, grăsimi și fier, smulgîndu-i zambianului din grup (studiate patru ani la Dortmund) remarca indignată: « artă pentru Hitler ». Cel mai american oraș, Chicago, are muzee de o mare bogăție. Între ele Art Institute of Chicago domină prin colecțiile sale de artă modernă, de

la impresionisti încoace; nu se poate concepe un studiu al artei moderne universale fără să vezi aceste colecții; Brâncuși tronează și aici în cele mai alese spații. La Contemporary Art Collection îi sînt prezentate grupului nostru cele trei tendințe principale ale artiștilor (graficieni în primul rînd) americani, în special din Chicago: Imagistic style, Abstract, Figurative. Preocuparea pentru arta modernă americană încercînd evident să-și sublinieze caracteristicile proprii, altele decît cele ale artei europene ce tot atît de evident a stat la începuturile artei americane, această preocupare este susținută de o asiduă și consecventă acțiune de colecționare. La Museum of Contemporary Art piese importante din arta contemporană americană se succed în expoziții sistematic prezentate. În săli luminoase, noi, erau acum expuse lucrările lui Barnett Newman, de o mare rigoare constructivă; muzeul are și săli speciale de proiectie pentru diapozitive, videotapes. Pe casa scării este instalată o « sculptură de sunet » (Sound installation) a lui Max Neuhaus, de fapt un « simplu » panou ce răsună însă cu decibeli diferiți la cele patru nivele ale muzeului, dînd senzații vibroacustice de la agreabil la « inconfortabil »; oferită de Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, subscriind și Altec-Lansing Corp. și alții, în 1979, ilustrînd complexa asociație între cercetare, tehnologie, reclamă, profit și înaintarea artei în societatea americană.

Uriașa întindere urbană a Los Angeles-ului, parte a megalopolisului coastei de vest (în nord San Francisco) a strîns importante colecții de artă la Los Angeles County Museum of Art, în care, la data vizitei, putea fi văzută o splendidă expoziție de artă venețiană, Giorgione, Tizian, Tintoretto, ca și o extrem de bine gîndită expoziție de costume și textile din Renaștere în care am recunoscut o serie de piese și tehnici ce se pot întîlni și în arta medievală și populară din Transilvania, românească și săsească, după cum cu justețe observase la timpul său George Oprescu, alături de alți specialiști străini. Partea nordică a megalopolisului, San Francisco, este mult mai concentrată ca sistem urbanistic, orașul apărînd, cu tot cartierul său chinezesc, ca unul dintre cele mai europene, prezența spaniolă, italiană dar și cea rusească, cartier întreg cu biserică de siluetă lipovenească, marcînd puternic aglomerarea splendidă de pe cele 49 coline dominînd golful și faimosul Golden Gate. San Francisco Museum of Modern Art oferă aceeași mare varietate de produse ale artei europene și americane din ultimii 80 de ani, inclusiv o biennială a statelor din vest,

«america azi»

în pragul unei estetici americane

anca vasiliu

— California, Utah, Oregon, Arizona, Nevada, New Mexico — configurându-se un anume regionalism vestic al artei americane contemporane.

Directorul Hopkins, al Muzeului de artă modernă din SF, ar fi interesat să facă schimb de expoziții cu statele din Europa de răsărit, bucurându-se de o expoziție românească. San Francisco este unul din centrele mari artistice ale Statelor Unite, cu un anume accent pe așa zisa Minority Art, incluzând artiști din diferitele grupe etnice precum și femei-artiste, încurajând în același timp sculptura cinetică și electronică, deocamdată un fel de «playlike use of advanced technology». La Muzeul Young, în mijlocul unui imens parc pe malul Pacificului, sînt strînse comori ale artei chineze începînd cu mileniul III î.e.n., dar și o expoziție foarte mare a artistului britanic de renume, David Hockney. La Oakland un impresionant complex de muzee — Artă, Istorie, Științe Naturii-Antropologie — în clădiri moderne concepute pe două nivele semi-îngropate, pe acoperișurile cărora sînt plantate grădini, curge apă pe canale, sculpturi moderne în aer liber. La Artă sînt expuși artiști californieni, rezultînd un fel de istorie a artei californiene începînd cu numeroșii europeni, mai ales germani, ce au stat aici în epoca eroică cîte zece-douăzeci de ani pe la mijlocul secolului trecut, au plecat apoi în Europa, dar au lăsat picturile aici sau au fost aduse mai tîrziu prin vaste campanii de achiziții în Europa.

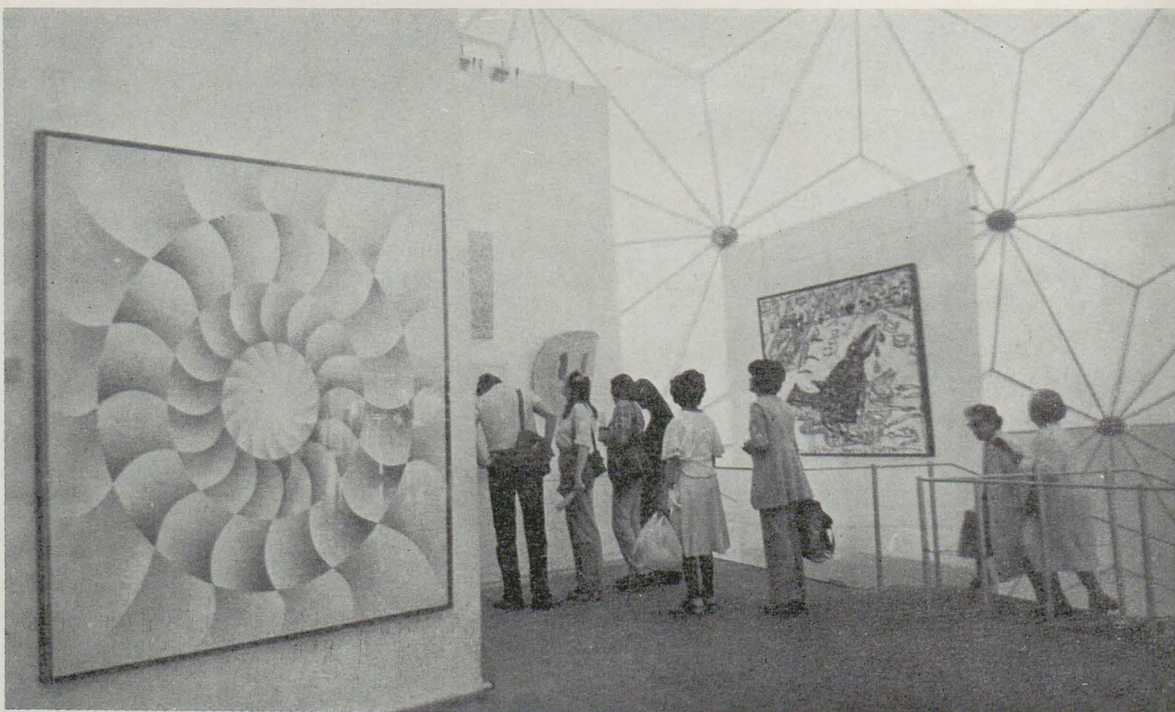
Vestul intrat în legendă mai trăiește la Houston-Texas, uluitor oraș în creștere nemăsurată ca și bogățiile Texas-ului, rămas cu nostalgia scurtei sale independențe. Pe măsura bogăției sînt și institutele de artă trăind în «Space Age City»; un singur exemplu: o școală populară de artă, pentru amatori de la șase la șaiszeci de ani, a costat 2.000.000 dolari acum cîteva ani și are un echipament pe care l-ar invidia orice institut universitar de artă din oricare țară europeană. Houston Museum of Fine Arts, construit de Mies van der Rohe, cu admirabile spații de expunere; la momentul vizitei muzeul prezenta excepționala colecție Armand Hammer, președinte al lui Occidental Oil and Gas Company, prieten vechi al Uniunii Sovietice, construind în anii 20 uzine acolo, ca și Ford. Expoziția din colecția Hammer intitulată «Patru sute de ani de capodopere» cuprinde sute de tablouri de cei mai iluștri pictori de la Rubens și Rembrandt la Monet și Modigliani.

Universul estetic pe care îl propune *America azi* stă sub semnul spectacolarului. Afișată nu fără plăcere a ostentației, eliberarea din sistemul comod de judecăți gata confecționate într-o stare de mobilitate și efervescentă spirituală constituie nu numai contextul larg în care s-a clădit această lume, ci și modul de receptare pe care îl impune. Ceea ce șochează și fascinează în același timp în ingenioasa formulă panoramică a culturii americane este, în esență, libertatea de a converti în Artă gestul cel mai umil și materia cea mai cotidiană cu putință. Această uimitoare capacitate de sublimare caracterizează spiritul modern apropiindu-l structural de dezinvoltura «naivă» a primitivului, de modestia anonimatului artistic tradițional, dar și de orgoliul nemăsurat al originalității, capriciu de copil-creator antrenat în Marele Joc care este arta. Fenomenul artistic devine astfel mai important decît opera de artă în sine. Manifestările capătă o largă și interesantă implicație psihologică și sociologică, conjugîndu-se cu o mutație estetică profundă. Artă încetează să se mai constituie într-un obiect al recepției estetice convertindu-se într-un

subiect în contemplare, generator de stări conflictuale și de joc valoros al spiritului, circumscriindu-se, deci, în jurul mesajului pe care îl poartă aprioric însuși gestul artistului. De aici provine poziția ireverențioasă față de materialele «tradiționale» ale artei și în fond întoarcerea la o atitudine profund tradițională a artistului, la efortul de a depăși granițele materiei, ale imediatului și vizibilului într-un demers care încearcă să surprindă în biunivocitatea lumilor imuabilul omenesc.

Această mutație esențială nu reprezintă noutatea absolută a culturii americane din ultimul deceniu. Dar ceea ce surprinde parcurgînd selecția caleidoscopică a acestei culturi este marea varietate de formule posibile pe care ea le oferă, cu dezinvoltura caracteristică, civilizației spiritului contemporan. Oricît de eclectic și de inegal, spectacolul acestei lumi e valoros prin conștiința evidentă cu care fiecare artist își trăiește responsabil libertatea. Marea varietate de manifestări nu este doar o violare contestată a școlilor și a stilurilor, a măestrilor și a centrelor artistice consacrate, ceea ce ar însemna eșuarea

lamentabilă în succesiunea modelor efemere, ci reprezintă o conștientizare violentă a efortului pe care îl implică libertatea singulară. Incoerența lucidă și orientarea spre un individualism exacerbant («narcisism», «the me generation» etc.) cu înrîuriri psihologice de tipul autoidentificării prin artă pe calea imaginației și a intuiției personale, au drept efect regăsirea unei atitudini creative și a unei sensibilități estetice pe care o uitasem în eforturile noastre încă academice de a restrînge posibilitățile de existență ale unei opere de artă în matricea stilistică a unui curent. Or, varietatea creațiilor artistice ale Americii ultimului deceniu depășește orice posibilitate de a le eticheta și de a le determina sensurile de orientare formală. Libertatea tinde să fie deplină. Picturile pot să amintească de formule cunoscute (pop art, hiperrealism, suprarealism, op art, gestualism, expresionism abstract, conceptualism etc. etc.) dar rapelul formal este nesemnificativ. Nici unul dintre artiști nu este semnat, oricît de întîrziat, al vreunui «manifest» colectiv, ci tinde în mod evident să interiorizeze întreaga retorică a crea-



- 1, 4. Aspecte din expoziție
2. ROBERT STRINI: Vehicol, 1978
3. ALEXANDER CALDER: Pictură pe macheta avionului companiei Braniff Airlines

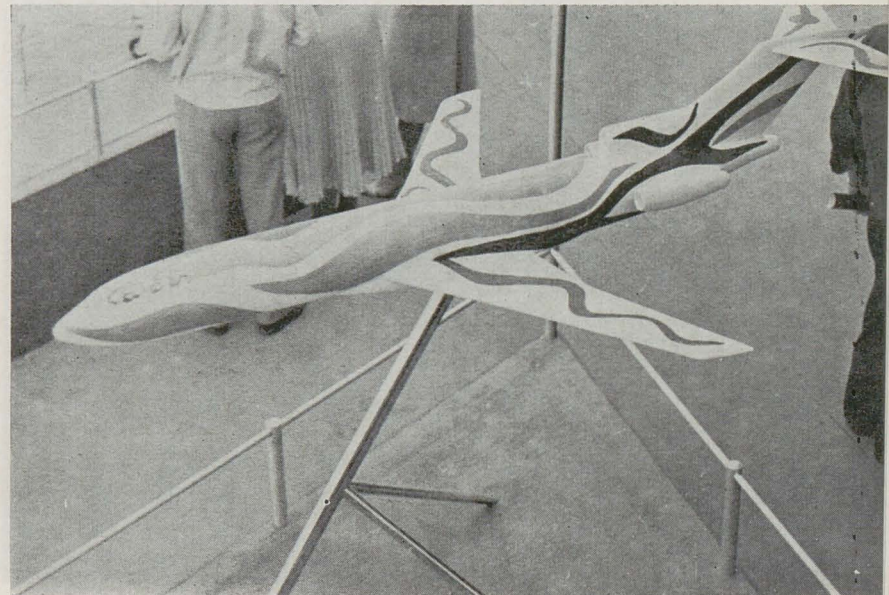
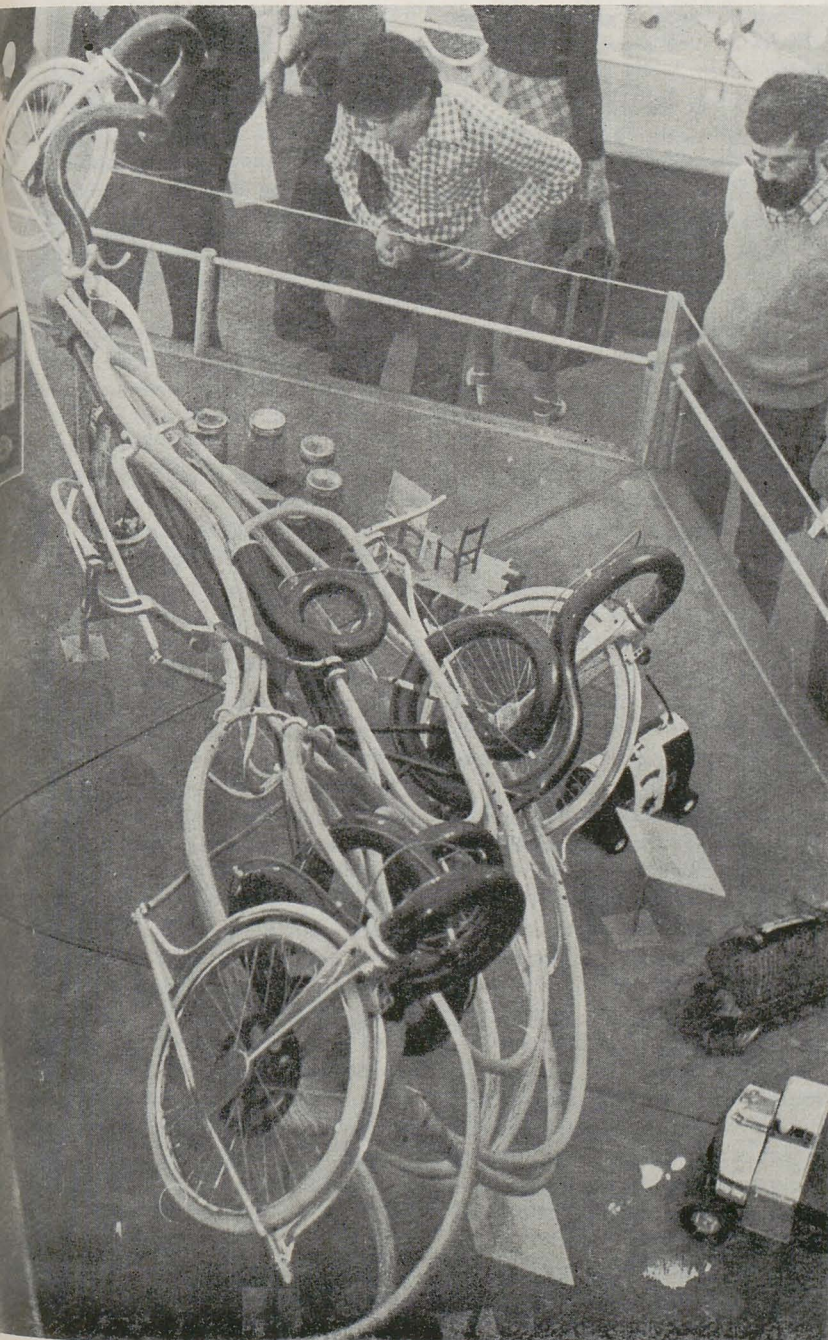
ției ca eveniment în gestul singular ivit în urma propriului său proces de elaborare mentală. Gestul este o chintesență a procesului de creație; e valoarea primordială în acest sistem estetic. Urma sa este opera de artă; valoarea ei este secundară și existența de multe ori perisabilă, sau conservabilă doar pe peliculă, conferă

bogăția poetică a evenimentului artistic pe care l-a constituit creația. Mesajul se concentrează aici, și generează, prin problematica largă pe care o implică, starea de tensiune spirituală care a depășit limitele impuse de configurația formală și de materie. Ar fi inoperant să încercăm o clasificare stilistică tradițională a picturii

americane din ultimul deceniu și aproape imposibil să determinăm asemenea orientări în celelalte manifestări culturale. Pictura evoluează într-o desfășurare necircumscrișă de atitudini formale care revitalizează experiențe artistice mai vechi fie într-o nouă formulă speculativă care le nuanțează și le actualizează mesajul, fie în chipul unui comentariu adesea ironic la adresa unor imagini consacrate de «sensibilitatea» unui public «gustativ».

Formulele «realiste» ale imaginilor lui William Allan, Jack Beal, Nicholas Africano, Alex Katz, cu nuanțări de primitivism și artă naivă la Joan Brown, Neil Jenney și Bill Martin propun fiecare o viziune proprie a realului în care chipul cotidian al existenței conține el însuși infinite motive latente de creație. Resursele decorative ale acestei realități sînt dezvă-

luite în ironia fină a lucrărilor lui Roger Brown, Audrey Flack, George T. Green, în serigrafiele impresionante prin acuratețe ale lui Richard Estes și în jocul de trompe l'oeil citadin pe care îl propune Richard Haas. În evoluția figurativului, lumea capătă valențe simbolice prin proiectarea expresionistă a unor viziuni cum e



sirena lui *Earl Staley*, pasărea din lucrarea lui *Joe Zucker* și portretele fără chip ale lui *Nancy Grossman*, sau printr-o revenire la suprarealism (*Jim Nutt* și *Terry Allen*). Nonfigurativul subliniază ipostaza decorativă a oricărei imagini al cărei rafinament născut fie din prețiozitatea optică și tactilă a reflexelor colorate

Această atitudine apare cu sporită evidență și în celelalte manifestări artistice prezentate în expoziție. Ceea ce se etalează sub denumirea de « Artă din popor » nu sînt produsele « artei de amatori », așa cum lesne s-ar putea judeca, ci, dimpotrivă, o demonstrație a nonsensului acesteia din urmă. Arta nu poate fi decît

ce decorează rezervoarele de benzină ale motocicletelor sînt obiecte « anonime » născute nu pentru a eterniza un nume, ci din nevoia sinceră de a crea, de a converti energia omenească, creatoare prin definiție, într-un gest de sublimare a umilului cotidian. Variantele sînt infinite și firește nu « obiectele » sînt valoroase în perspectivă estetică ci demonstrația pe care au realizat-o creatorii lor. Temele existenței americane, simbolurile reclamelor și ale ambalajelor, familiare peisajului artistic prin pop art, devin în prezențele insolite ale « Artei din popor » purtătoarele unei noi categorii estetice — kitschul — promovată cu aceeași asiduitate cu care sînt desființate granițele celorlalte categorii tradiționale.

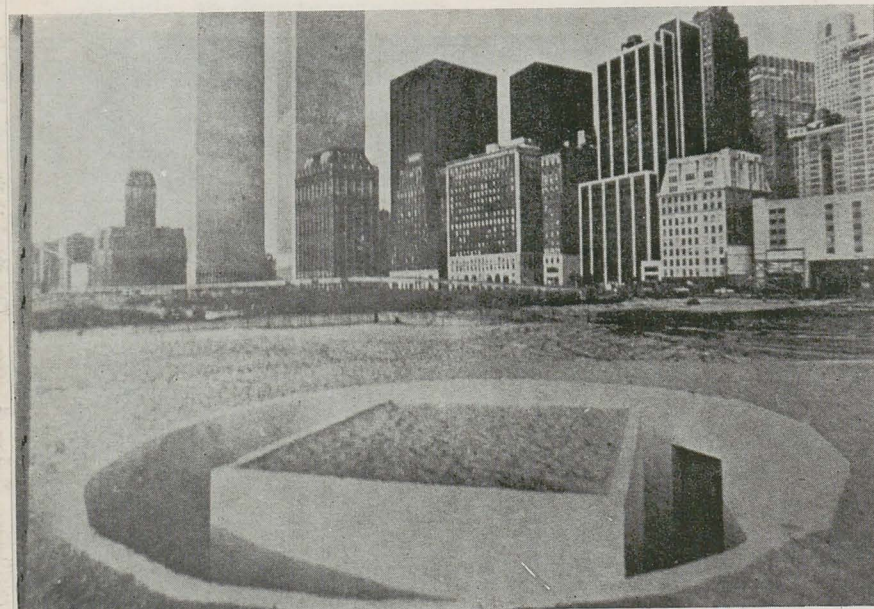
Concursurile spectaculoase de automobile mascate și vehicule ciudate (eleganta tricicletă a lui *Robert Sprini*, vehiculul în formă de morcov al lui *Tom Foolery* — prezente în expunere și toate celelalte prezentate în diapozitive și filme), jocurile (soab box derby, lunch boxes, tournament of Roses Parade etc.) sînt, dincolo de fastul colorat și ieftin, manifestarea nevoii reale de ceremonie-spectacol, de ieșire explozivă din ritmul controlat al existenței cotidiene într-un joc în care fantezia, bogăția imaginativă a omului modern a înlocuit simbolurile magice ale vechilor ceremonii. O revitalizare a artei monumentale la nivelul graffiti-urilor, a picturilor pe garduri și calcanuri de clădiri sau la nivelul prezențelor ambientale de tipul « earth-works » exprimă aceeași necesitate vitală de manifestare prin personalizarea peisajului cotidian, prin scoaterea imaginii zilnice din monotonie anonimului comercial și manifestarea propriei concepții asupra spațiului existențial. Arta ambientală este expresia cea mai încheagată a acestei orientări și cea mai interesantă în măsura în care continuă o linie de tradiție în artă — tema peisajului, formulă plastică a relației filosofico-spațiale: natură/om.

Canole, cel care propune (și realizează) organizării de parcuri, mărturisea: « Din vara anului 1975 sînt un sculptor nomad, care construiesc o sculptură pe zi la fiecare popas; imaginea acoperă întregul spectru al naturii...; dacă prin intermediul artei mele ajungi să apreciezi mai mult natura, sînt fericit. » Este, în fapt, revitalizarea unei sensibilități care a dat secolle de-a rîndul arta grădinaritului, dar într-o formulă nouă care izolează în natură spațiul semnificativ pentru a o reprezenta direct, nemijlocit de materialele picturale (deci de o iluzie) și de o concepție stilistică străină dezinvolturii naturale. Elementele implicate creează un univers. E, poate, arta cea mai complexă, jocul cel mai

îndrăzneț și mai fascinant, acela de a supune în expresia plastică a lucrării, însăși elementele cosmice (soarele în zilele de solstițiu în « Sun Tunnels » a lui *Nancy Holt*), fragmente de spațiu uriaș geografic (Valley Curtain, « The Running Fence » ale lui *Christo*), reverberațiile poetice ale orizontului (« Spiral Jetty » a lui *Robert Smithson*). Arta ambientală cu manifestări de anvergură în America ultimului deceniu (*Alan Sonfist*, *Gordon Matta Clark*, *Robert Morris*, *Michael Heizer* și *Richard Fleischner*) nu este un simplu decor adăugat peisajului, ci este peisajul însuși, prezența sa fiind esențială tocmai prin caracterul material al mijloacelor de expresie. « Am pierdut cu toții într-o asemenea măsură contactul cu mediul nostru fizic încît... momentele de schimbare trec neobservate de locuitorii orașului », spune *Suzanne Harris*, autoarea lucrării « Locus up One » realizată în Battery Park City (New York). « Eu doresc să facilitez trăirea acestor momente de schimbare. » Materialitatea de cele mai multe ori brută a artei ambientale impune spiritului modern, ancorat într-o civilizație de imagini prefabricate cu semnificații violent colorate, poetica subtilă a elementelor primare, posibilitățile de sublimare pe care le oferă lucrul simplu, imediat, perisabil dar etern (pămîntul, iarba, zăpada, nisipul, apa).

Universul estetic spre care converg toate manifestările artistice ale Americii deceniului opt se circumscrie în jurul necesității vitale de a se exprima. Individualismul extrem din pictură, « Arta din popor », democratizarea pe care o vizează într-o formulă de veche tradiție turneele artistice ale companiilor teatrale de renume și, într-o altă formulă, arta video, — stimulînd la nivelul tehnicii actuale corespondențe sinestezice de muzică-culoare-dans — conduc spre o lume complexă, bogată spiritual, dar nu deplin eliberată de eforturile materiale și de confuziile valorice.

Interesantă și necesară, experiența expoziției, ea însăși spectaculoasă, este de a concentra un număr cît mai mare de eșantioane din toate activitățile culturale desfășurate în spațiul Statelor Unite în ultimul deceniu pentru a demonstra unitatea primordială care le leagă și care este, în esență, o definiție « plastică », originală a spiritului american. Sub semnul dezinvolt al libertății, nevoia de artă, de peisaj, de muzică și poezie s-a convertit firește în *gestul ludic de a crea*.



4. SUZANNE HARRIS: Ambient, New York, 1976

(ca în lucrările lui *Jane Kaufman*, *Howardena Pindell*, *John Torreano*, *Judy Chicago*), fie din sensibilitatea formelor (*Robert Zakanitch*, *Nancy Graves*) marchează gradul sondajelor realizate în universul abstract al conceptelor spațiale și luministice care definesc Lumea Artei.

Violarea granițelor dintre stiluri, genuri și categorii estetice face ca imaginile (fie că e vorba de pictură, de relief în culoare, de fotografie, gravură sau desen) să se constituie într-un univers unic, valoros și semnificativ prin totalitate. Diversitatea (dincolo de faptul că era inevitabil sugestionată de o expoziție panoramică) creează printr-un tradițional paradox sentimentul unicității efortului; căutarea exacerbată a originalității atinge neantizarea formulei individuale și incoerența conștientă a artistului nu este decît o echivalență (sau o resemnare!) cu statutul modest de anonim impus cîndva artistului.

sub aspect artizanal-meșteșugăresc, un hobby, indiferent de meseria și de timpul disponibil al creatorului său. Nevoia de ordine și de frumos, invocată adesea, este o dispoziție umană, firească, dar ea nu este suficientă pentru a sublima în artă actul unui decorator oricît de ingenios. Încercătura valorică transformatoare se sintetizează în jurul sensului pe care îl poartă gestul artistic și care este în ultimă instanță o definiție a lumii și a existenței în datele sensibilității umane. Un demers filosofic speculativ, poate inconștient, însoțește aceste manifestări șocante pentru gustul educat tradițional și fascinante pentru spiritele care păstrează resursele de dezinvoltură ale copilăriei. Arta comestibilă (« genul » nu e nou și nici exclusiv american), sculpturile realizate din barele de protecție și aripile automobilelor uzate, sculpturile fanteziste în lemn sau decupate în metal și vopsite, picturile

Granițele noțiunii de peisaj în istoria și teoria artei europene • Natură și feminitate • Estetica melancoliei • Estetica pitorescului

pitoresc și melancolie

O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană

editura univers

Peisajul, era de părere Alain, « se leagă totdeauna de acest prim aspect pe care îl iau lucrurile, îndată ce nu trezesc interese și pasiuni ». Peisajul ar fi, deci, genul cel mai deproblematizat al picturii; domeniul prin excelență rezervat plăcerii de « a reprezenta », repaosul binefăcător al gândirii și privirii. Ipoteza aceasta a lui Alain este refuzată în excelența carte consacrată de Andrei Pleșu raporturilor noastre — vizuale și nu numai vizuale — cu natura*. Căci, mai întâi, pentru Andrei Pleșu, binefăcătoare este nu odihna spiritului ci, dimpotrivă, « insecuritatea reflexivității » așezată de-a lungul întregii sale cărți « asupra peisajului văzut și a celui pictat ». Problema peisajului apare, ca urmare, încadrată într-un cuprinzător sistem de referințe culturale și este ea însăși discutată ca fenomen cultural, ca simptom al sentimentului naturii.

Metoda lui Andrei Pleșu evită în permanență îngustarea unghiului investigației sub pretextul « specializării » dar ocolește, în egală măsură, dilatarea aparatului critic în dauna clarității demonstrației, a ceea ce am numi rigoarea eseului, calitate ce are în vedere, în primul rând, punerea în lumină a fenomenologiei subiectului dezvoltat. Dacă acceptăm existența celor două categorii de eseuri numite în critica engleză « formal » (rom. exact, ceremonial) și « informal », credem că prima, a eseului « formal », ar corespunde mai îndepărate tipului de discurs teoretic pe care Andrei Pleșu pare să-l prefere. Este eseu care, prin « limbaj și stil, menține distanța estetică față de subiect ca și față de cititor », care, fără a fi sec sau didactic, este mai puțin colocial, mai puțin « liber » decât celălalt. Într-un cuvânt, mai disciplinat, mai riguros. El este menit să condenseze vastitatea unui domeniu al spiritului, oferind (am spune — de ce nu? — în buna și veche tradiție a « culturii enciclopedice ») un *summum bonum* al ariei de cunoaștere alese spre cercetare dar pe care se grefează, totodată, — și este îndeosebi cazul cărții pe care o prezentăm — un punct de vedere de apăsată originalitate. Care ar fi acesta?

Analiza sentimentului naturii în cultura europeană se înfățișează în viziunea lui Andrei Pleșu drept istoria unei inadecvări. Deosebind două moduri ale apropierii de natură practicate de omul european, și echivalate succesiv prin categoriile mentale ale « melancoliei » și « pitorescului », Andrei Pleșu remarcă faptul că nici unul și nici celălalt nu reușesc să instituie o comunicare autentică și reală cu obiectul vizat: natura.

* Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Editura Univers, 1980.

Teza cărții lui Andrei Pleșu ar putea fi de aceea rezumată la un refuz: « nici pitoresc, nici melancolie ». O spune autorul însuși, în *Epilog*: « În cartea aceasta a fost vorba, de fapt, despre ceva care nu există ». Dar acest « refuz » capătă de la început forma captivantă și instructivă a unui excurs în istoria ideilor. Negînd atitudinea europeanului față de natură în esența ei, Andrei Pleșu îi descoperă și demontează, în bun european, mecanismele. Inadecvarea de care aminteam derivă, potrivit demonstrației autorului, din incapacitatea de a da naturii ce este al naturii, de a o înțelege în sine ei, sau, pentru a folosi un termen al cărții, în « firea » ei și nu ca receptacol pasiv, ca simptom al « feminității » menit să suporte proiecția neconținută a subiectivității noastre, supus, cu alte cuvinte, unei neîncetate antropomorfizării. Acestei atitudini i se contrapune, în pandant, concepția orientală despre natură, precizîndu-se însă: « Orientul e menționat aci doar ca experiență stimulatorie și nicidecum ca soluție, ca reper absolut. Meditațiile taoiste asupra vidului, intuiția androginității naturii, exaltarea spontanității și fascinația non-dualității originare vor fi apărînd, uneori, europeanului într-o lumină stranie... La o privire mai atentă înțelegem însă că nu sîntem în situația de a ne asuma gînduri ca acestea ca pe niște noutăți dificile; sîntem în situația de a ni le reaminti. »

Să ne oprim o clipă pentru a remarca subtilitatea acestor disocieri ca și a celor aplicate unor categorii estetice aparent atît de vagi și greu analizabile cum este, mai ales, « melancolia », a cărei istorie culturală o desenează Andrei Pleșu, și asupra căreia poncifele nu au încetat, îndeosebi începînd cu epoca romantică, să se acumuleze. Adeseori invocată, dar rareori înțeleasă și aproape niciodată explicitată, tratată de obicei ca un concept « de la sine cunoscut », melancolia este definită esteticeste cu precizie de Andrei Pleșu ca percepție a unui obiect concomitent cu aceea a distanței care ne separă de el. Distanță fizică sau distanță lăuntrică, teme deopotrivă, al peisajului « tristanesc ». Operele lui Patenier și Friedrich (dar aici, dacă am sesizat exact cuprinsul estetic al « melancoliei » în accepția autorului putea fi adăugat vizonarismul lui Turner) sînt considerate drept întruchipările cu deosebire specifice ale categoriei în ambianța Europei occidentale, în timp ce Andreescu, despre care sînt scrise unele dintre cele mai frumoase pagini ale cărții, este privit ca model al pictorului « melancolic » pentru spațiul spiritual al civilizației Europei răsăritene. Adoptînd în chip personal unele metode critice pe care Eugenio d'Ors o denumise cîndva « histologică », metodă constînd în descoperirea unicității țesutului vizual concret al operei, independent de subiectul reprezentat, Andrei Pleșu identifică drept substanță organică a picturii andreesciene materialitatea aspră a pămîntului. Dar să-l lăsăm pe autor să-și dezvolte ideea: « Întru aceasta, e instructiv de urmărit capacitatea lui Andreescu de a revela 'pămîntitatea', lutul, chiar și acolo unde nu pămîntul propriu-zis e obiectul pictat. Colibele din *Margine de sat* (Muzeul de artă din Ploiești) sînt, de pildă, simple întruchipări geologice, pete minerale prinse inextricabil în metabolismul terestru. Există o pămîntitate a siluetelor umane din *Tîrg de Drăgăic*, o pămîntitate a cârnii *Nudului șezînd*, a trunchiurilor de arbori din *Pădure de fagi vara*, în sfîrșit o pămîntitate a cepelor, a fînelui, a frunzelor și a peștilor din naturile moarte; sau, iată, o pămîntitate a cerului. Nu vrem să spunem că la Andreescu totul pare făcut din pămînt, cum totul la Mantegna pare făcut din piatră. Materia feluritelor obiecte pictate nu imită pămîntul, ci îl lasă doar să se simtă, să transpară în adîncul ei, așa cum transpare *firea* în tot ce există ».

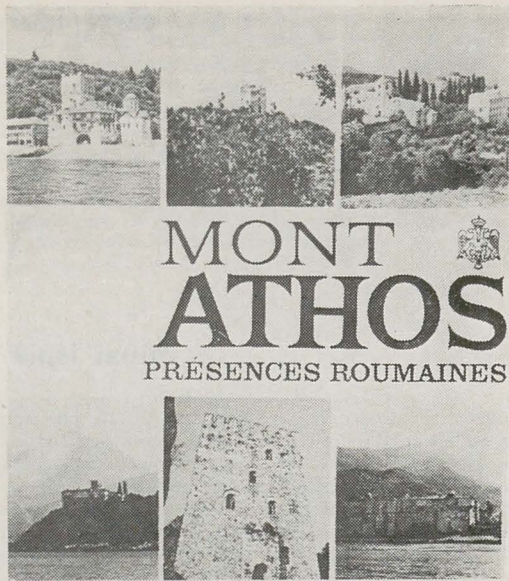
Dacă sentimentul « tristanesc » al peisajului se bizuie pe condiția inaccesibilității naturii născută din conștiința unui ascunde culpabilități, atitudinea « donjuanescă » a pictorului în fața priveliștii naturale — corespunzătoare categoriei « pitorescului » — presupune constrîngerea acestei priveliști la a fi mereu altceva decît este (« înșelarea » naturii), fie aplicîndu-i din exterior normele arhitecturii sau ale picturii, ca în grădina franceză și respectiv engleză, ale căror principii sînt contestate cu vigoare și tenacitate (poate cu prea multă tenacitate chiar), fie eroizînd-o, istoricizînd-o, idealizînd-o, fie privînd-o ca pe un popas « duminical » sau ca pe unul

mihai ispir

turistic. Toate aceste probleme sînt tratate pe larg în a treia secțiune a cărții, *Estetica pitorescului*, unde se face între altele arheologia noțiunii incluzînd o prezentare delectabilă a « certe pitorescului » din Anglia veacului al XVIII-lea, precum și una cu caracter polemic, a impresionismului.

Perspectiva culturală din care e privit tot timpul subiectul este într-atît incitantă, încît ne îngăduim a încerca să o reproducem noi înșine, pentru moment, în legătură cu această ultimă luare de poziție a autorului la adresa impresionismului, văzînd în ea simptomele unei sincronizări cu tendințe tipice se pare, artei ultimilor ani, tendințe ce ar consta, simplificînd, desigur, în încercarea de a infuza, în permanentă, operei de artă un halou teoretic, în efortul de a depăși « pura vizualitate ». În acest sens arta sfîrșitului de secol XX intră într-un antagonism teoretic nemărturisit (și puțin observat) cu anumite tendințe ale artei din preajma lui 1900. Dacă în prezent artistul tîde să-și însoțească orice act creator cu o simetrică justificare, face adică, artă, motivîndu-și și motivîndu-ne de ce face artă (prin opera sa firește) — la sfîrșitul veacului trecut el își permitea încă să picteze (conștient) de dragul picturii, ceea ce era, pe atunci, un act de curaj. Și dacă impresionistii n-au avut, după cum subliniază Andrei Pleșu, intuiția naturii, ei au avut, în schimb, intuiția picturii (au perceput natura, de altfel, dintr-o astfel de perspectivă) și am fi simțit, poate, nevoia ca această trăsătură să fie amintită nu doar în trecut. De asemenea, poate că, la rîndu-le, olandezii veacului al XVII-lea, pe care Andrei Pleșu îi opune atît de categoric impresionistilor, îl descopereau pe « a picta de dragul lui a picta ». În felul lor. Nu este, credem, întîmplător că tocmai ei fascinaseră ambianța artistică din care s-a desprins, în cele din urmă, Constable. Există, într-adevăr, în atitudinea comentată mai sus, specifică anilor de la cumpăna veacurilor XIX și XX, o latură adolescentă (de fapt o formă de încredere în imanenț), o rimbaldescă frondă, cărora maturitatea veacului nostru le contrapune îngîndurarea unei « arte după filosofie » (Joseph Kossuth). Dar este drept, oare, să reproșăm adolescenței lipsa ei de maturitate?

Stimulînd cîteodată controversale, cartea lui Andrei Pleșu sudece întotdeauna prin percutanța stilului. Fraza rotundă, densă, plină de neprevăzut, cultivînd paradoxul și totuși de o mare limpezime, este egală în intensitate de-a lungul întregului text, constituind unul din principalele atu-uri ale acestei alese și oportune contribuții pe tărîmul criticii de artă. Dintre caracterizările care se rețin, memorabile judecăți de valoare înfîlțite la tot pasul, reproducem în încheiere pe aceasta, relativă la Patenier: « În contact cu Patenier intuim astfel o notă esențială a naturii. Am definit-o ca fiindă devenitoare prin excelență. Dar n-am spus încă totul despre ea înainte de a preciza că ea este fiindă unei deveniri imperceptibile și, prin aceasta, monumentale. Adevărata devenire se deosebește de accidentalitate prin ritmul ei. Ea nu e reperabilă în cîmpul mișcării evidente, al agitației, al instabilității exterioare. Acea nu e decît devenirea palpabilă, oricui accesibilă. Devenirea specifică a naturii e ascunsă; ea se arată numai ochiului educat prin nemișcarea reflexiei; ea nu pare să se desfășoare în timp; e o devenire care durează ca devenirea. Devenirea reală — cea gîndită de Heraclit — nu se înfățișează niciodată ca eveniment. Nu o evoci vorbind, să zicem, despre prăvălirea unei stînci, ci despre pașnica ei eroziune prin lina curgere a unui rîu ».



Apariția unei cărți este mereu un prilej de bucurie — apariția unei cărți care umple un gol dă un plus de bogăție bucuriei. Este cazul «Mărturiilor prezenței românești la Muntele Athos», carte-album care împlinește un deziderat vechi și deschide, sperăm, calea unui șir de publicații similare care să valorifice prezențele spiritualității românești — vechi și moderne — în așezămintele de cultură și suflet ale lumii levantine, europene sau extracontinentale.

Este un lucru lesne de înțeles că acest volum și nu altul este un capăt de serie² întrucât mărturiile athonite sînt, în ansamblu, printre cele mai vechi, mai valoroase și numeric mai importante dintre toate cîte se află răspîndite în lume. Dovezi ale munificenței voievodale din veacurile evului de mijloc în aparență, ele semnifică cu mult mai mult. În actul ridicării unui edificiu (biserica, paraclis, trapeză, turn de pază, «arsana»³), în comandarea unei picturi (în care tabloul votiv era nelipsit), în dăruirea unei cărți somptuos împodobite sau a unei piese prețioase de argintărie nu conta doar gestul în sine — donația, sau valoarea materială, ci trebuia descifrată adînc semnificație — acea entitate spirituală atît de bine definită de Nicolae Iorga ca «Byzance après Byzance», acea idee politică a unirii dincolo de hotare și de vremelnica subjugare otomană a neamurilor din Europa de Sud-Est, acea comuniune a lumii românești, balcanice și levantine. Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab, Petru Rareș și Alexandru Lăpușeanu, Matei Basarab și Vasile Lupu, Brâncoveanu și mai toți fanarioții, înalți ierarhi și chiar boieri sînt prezenți în cîte una sau mai des în mai multe dintre cele 21 de mari mînăstiri athonite (dintre care doar două nu par să fi beneficiat direct de mărînimia românească⁴), iar volumul de față pune în primul rînd în evidență această participare: prin texte și mai ales prin planșe.

«Cuvîntul introductiv» al Academicianului Emil Condurachi subliniază tocmai această contribuție, marcată de cartea «care reia această cercetare [a înaintașilor români și străini preocupați de problemă, T.S.⁵] și prezintă pentru prima dată o operă de sinteză privind adevărul istoric al contribuției românești la păstrarea așezămintelor monastice de la Muntele Athos» (p. 5).

Des citata afirmație a lui Porfiri Uspenski, «Nici un alt popor nu a făcut atît de mult pentru Athos ca românii», își găsește pe deplin ilustrarea în acest volum. Textul general al lui Virgil Cîndea, ca și fișele dedicate fiecărui mare ansamblu — deși foarte succinte, uneori, am putea spune, parcimonioase din punctul de vedere al celui doritor de mai multă informație comentată — aduc date de ordin istoric, prezintă documente — scrise și mai cu seamă construite, brodate sau ciocănite în metal — de primă importanță atît pentru cunoaș-

terea comorilor Athosului în genere, cît mai cu seamă pentru evidențierea acestei excepționale prezențe românești — secole de-a rîndul și cu deosebire după căderea întregii lumi balcanice sub stăpînirea otomană — principal sprijin al marilor mînăstiri, cu rol atît de însemnat în tezaurizarea și difuzarea culturii.

Gîndită pentru a fi și un util ghid de elevată propagandă culturală, cartea oferă și o serie de informații menite să familiarizeze pe cititor sau pe vizitatorul eventual cu date și elemente care i-ar putea fi străine: structura și justificarea dimensiunilor edificiilor, unitatea programelor iconografice, semnificația profundă a anumitor genuri de opere de artă etc., detalii necesare pentru înțelegerea unei aparente imobilități și a hieratismului din reprezentarea artistică, a unui tradiționalism funciar, a caracterului în cea mai mare parte anonim al creațiilor. Cunoscut fiind rolul picturii în această lume pentru care recurgerea la imagine ca suport al ideii însemna un mod de a trăi, textul introductiv acordă un plus de atenție celebrului Manuil Panselinos⁶ și reprezentanților «școlii cretane» (sec. 16—17).

Deși un anumit paralelism subiacent cu realitățile contemporane din Țările Române este permanent prezent, ar fi fost de dorit, poate, în acest context, inserarea unui paragraf în care să fie menționat și drumul invers — al prezențelor athonite la noi și mai cu seamă a roadelor fructuoase ale asimilării lor, chiar dacă nu am aminti decît mînăstirea Snagovului, reclădită de Neagoe Basarab sau contribuția zugravului Constantin la constituirea școlii de pictură de la Hureze.

Cele 20 de fișe de ansamblu oferă — alături de datele istorice minim necesare — cîteva informații privitoare la contribuțiile românești efective, vizînd construirea, refacerea, repararea unor edificii dintre cele mai importante (Catoiconul mînăstirii Dochiariu — Alexandru Lăpușeanu, aripa de vest a mînăstirii Grigoriu — ridicată cu ajutorul lui Ștefan cel Mare, «arsana» mînăstirii Dionisiu — Neagoe Basarab și cea a mînăstirii Vatopedi — Ștefan cel Mare, schiturile Prodromul și Sf. Ilie, în întregime ctitorii românești etc.), comandarea de ansambluri de picturi murale (Catoiconul de la Dochiariu și trapeza de la Dionisiu — Alexandru Lăpușeanu, pronaosul de la Xenofont — Matei Basarab etc.), daniile de prețioase manuscrise miniate sau numeroase tomuri tipărite, de icoane și argintării, pentru a nu aminti importante ajutoare în bani și beneficiile decurgînd din frecventul fenomen al «închinării». Sumarele fișe sînt completate de ilustrația bogată — din păcate nu întotdeauna suficient de clară și de fidelă cromatic — al cărei comentariu s-ar fi cerut încă mai bogat⁷. Mulțimea de imagini noi, fie total necunoscute, fie văzute doar în cîteva reproduceri din publicațiile mai vechi în alb și negru, sporește considerabil bagajul general de cunoștințe privitoare la această arie de cultură încă dificil accesibilă contactului direct și liberei cercetări.

Publicarea unei asemenea lucrări servește, credem, unui dublu scop: pune în circulația internațională comori de artă și fapte de cultură născute din inițiativa, din străduința sau chiar prin persoana (artiștii înșiși) înaintașilor noștri, dar oferă, în același timp, și o serie de verigi importante pentru cunoașterea mai completă și mai nuanțată a anumitor capite din istoria artei românești înseși. Relieful votiv sculptat în piatră cu imaginea lui Ștefan cel Mare de la mînăstirea Vatopedi constituie un unicat nu doar în arta athonită, ci și în cea românească,

iar legătura ce s-ar putea face cu piesele de broderie contemporane ar putea fi plină de semnificații. Anumite elemente de iconografie fac legătură cu arta Moldovei și a Țării Românești («Arborele lui Eșeu» de la Dochiariu, «Scara lui Ioan Climax din trapeza de la Dionisiu, ca și imaginea lui Vladislav I, în costum de cavaler occidental, de pe ferecătura icoanei Sf. Atanasie de la Lavra). Turnurile de apărare, incintele întărite și arsanalele pot fi jaloane pentru reconstituirea anumitor elemente demult dispărute, datorită dărîmării cetăților din ordinul turcilor, din fortificațiile medievale românești. Lăudabilul efort al autorilor și al editorilor se cere astfel omagiat și răsplătit, prin lectura și examinarea atentă, prin efortul înțelegerii sensurilor încifrate în imaginile bătrînelor construcții și obiecte, în sprijinul moral pentru ca acest prim volum să fie cu adevărat capătul de serie, amintit la început, al unui lung șir de cărți frumoase și utile, veritabile acte de cultură, necesare cunoașterii moștenirii ce-o avem și urmelor pe care le-a lăsat lumii trecerea noastră prin ea.

* Versiunea engleză poartă titlul WITNESSES TO THE ROMANIAN PRESENCE IN MOUNT ATHOS», iar cea germană «BEWEISE ÜBER DER RUMÄNISCHER ANWESENHEIT AM BERGE ATHOS»; cea românească nu a apărut încă. Textele îi aparțin lui Virgil Cîndea, iar fotografiile, alb-negru și color, au fost realizate la fața locului de Constantin Simionescu.

² Autorii au în lucru alte culegeri de dovezi, similare, prezente în alte colțuri ale lumii medievale.

³ «Arsana» este o construcție amenajată cu un turn de strajă protejînd instalațiile portuare ale fiecărei mari mînăstiri.

⁴ Acestea sînt Protaton și Filoteu. În ordinea prezentată în carte apar: Zograf, Dochiariu, Xenofont, Sf. Pantelimon (Rossikon), Simopetra, Dionisiu, Sf. Pavel, Marea Lavră, Prodromul — de fapt, schit românesc pe lângă Lavra, Caracal, Ivir, Cutlumuș, Stavronichita, Pantocrator, Schitul Sf. Ilie — ctitorie românească pe lângă Pantocrator, Vatopedi, Esfigmentu, Hilandar.

⁵ Cele mai importante lucrări apărute la noi sînt: G. Balș, *Notiță despre arhitectura Sfîntului Munte*, «B.C.M.I.», 1913, an VI, p. 1—9; N. Iorga, *Portretele domnilor noștri la Athos*, «Analele Academiei Române», seria III, tom IX, 1928; Marcu Beza, *Biblioteca românești la Muntele Athos*, București, 1934; Idem, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1937 (ed. II); T. Bodogae, *Ajutoarele românești la mînăstirile din Sfîntul Munte Athos*, Sibiu, 1940.

⁶ Activ la începutul secolului al XIV-lea.

⁷ Atît pentru cititorul mai avizat, cît și pentru cel care ar vrea să se inițieze ar fi fost utile poate: o listă de ilustrații, incluzînd și specificarea surselor vignetelor din text, o bibliografie generală, ca și o listă a tuturor mărturiilor păstrate în fiecare ansamblu.

Ștefan cel Mare, relief votiv, Mînăstirea Vatopedi



Virgil Cîndea, Constantin Simionescu, *Mărturiile ale prezenței românești la muntele Athos* (Editura Sport-Turism, București, 1979)*

articles à signaler:

Du musée imaginaire à la recherche par l'intermédiaire de l'exposition

(Călin Dan)

p. 4

Un colloque intitulé « Le musée — un laboratoire d'art comparé » vient d'être organisé récemment par la rédaction de notre revue. La synthèse des débats auxquels ont participé les historiens et les critiques d'art Octavian Barbosa, Pr Vasile Drăguț, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu et les peintres Marin Gherasim et Paul Gherasim — a mis en évidence le rôle et l'importance du musée en tant qu'espace de recherche comparatiste du phénomène artistique, permettant d'aborder l'œuvre dans une perspective de continuité spirituelle et de souligner ses liens organiques avec la tradition nationale de l'art ancien aussi bien qu'avec celle de l'art populaire.

L'exposition « Écriture »

(Mihai Ispir, Solomon Marcus)

p. 7

Les salles d'exposition de l'Institut d'architecture « Ion Mincu » ont abrité récemment une intéressante exposition intitulée « Écriture ». Réunissant des peintres, des sculpteurs, des graphistes aussi bien que des designers et des architectes, des écrivains, des musiciens et des chorégraphes — l'exposition a constitué aussi un cadre pour certaines actions d'interférence. Sur le caractère prospectif de cette manifestation considérée aussi comme un lieu d'étude du langage, ainsi que sur le mode souvent spectaculaire des différents systèmes de notation de briser les canons empruntant réciproquement les « instruments de travail » — expriment leurs opinions le critique Mihai Ispir et le Pr Solomon Marcus interviewé par Theodor Redlow.

Giorgio de Chirico, argonaute de l'esprit (I)

(Ion Frunzetti)

p. 20

A l'occasion du deuxième anniversaire de la mort de Giorgio de Chirico, nous publions dans le présent numéro de notre revue la première partie de l'étude du Pr Ion Frunzetti consacrée au grand artiste. Examinant la vie et l'œuvre de Giorgio de Chirico dans le contexte des mutations fondamentales produites dans l'art de notre siècle, le texte révèle une personnalité ayant marqué profondément de

son empreinte le développement de la peinture de son époque bien au de-là des frontières, en quelque sorte étroites, des courants artistiques auxquels il était affilié.

In memoriam — Iosif Fekete

(François Pamfil)

p. 28

La personnalité de Iosif Fekete (1903—1979) est évoquée dans l'ambiance de son atelier à Oradea, par François Pamfil. L'auteur accompagne son article d'un intéressant choix de textes — dialogues de l'artiste avec la forme et avec le matériau, propos sur la sculpture — provenant du cahier de notes de l'artiste disparu.

La revue « Arta » présente l'artiste roumain contemporain

Dan Erceanu

p. 16

Né le 29 Août 1943 à Bucarest.

Études: Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1969). Début en 1970. Expositions personnelles: Bucarest (1972, 1974, 1980), Braşov (1978), Rehovot — Israël (1978, 1979), New York (1978, 1979), Boston (1979). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1971 — Bayreuth, Düsseldorf; 1972 — Biella, Turin, Moscou, Bruxelles, Milan, Padoue; 1973 — Siegen, Oberhausen, Kiel, Yvaskila, Tampere, Eastbourne, Southampton, Bruxelles, Oostende, Rome, Turin, Copenhague, Bogota, Quito, San José, La Havane, Philadelphia; 1974 — Anvers, Segovie, Varsovie, Berlin, Helsing, Prague, New York; 1975 — Ciudad de Mexico, Manille, Sofia, Oslo, Stockholm, Lisbonne, Islamabad; 1976 — Prague, Sofia, Ciudad de Mexico; 1977 — Budapest, Dortmund, Varsovie, Rotterdam, Halle, Rostok, Düsseldorf; 1978 — Liège, Expositions circulantes roumaines en Suède, Norvège, New-York, Tel Aviv; 1979 — New York, Lysaker, Montevideo, Pyongyang; 1980 — New York. Expositions internationales: Venise (XXXVI-e Biennale, 1972); Florence (Biennale de gravure, 1972); Barcelone (Concours international de dessin « Joan Miró », 1972); Ljubljana (X-e Biennale de gravure, 1973); Fredrikstad (II-e Biennale de gravure, 1974); Leipzig (IBA, 1977); Heidelberg (I-e Biennale européenne de gravure, 1979). Prix: 1972 — Médaille d'or, Biennale internationale de gravure, Florence; 1974 — Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art graphique; 1977 — Mention, IBA, Leipzig; 1977 — I-er Prix attribué par « l'Organisation nationale des pionniers » pour l'illustration du volume de poésies « Voyage à travers l'enfance » de F. Ricinski.

