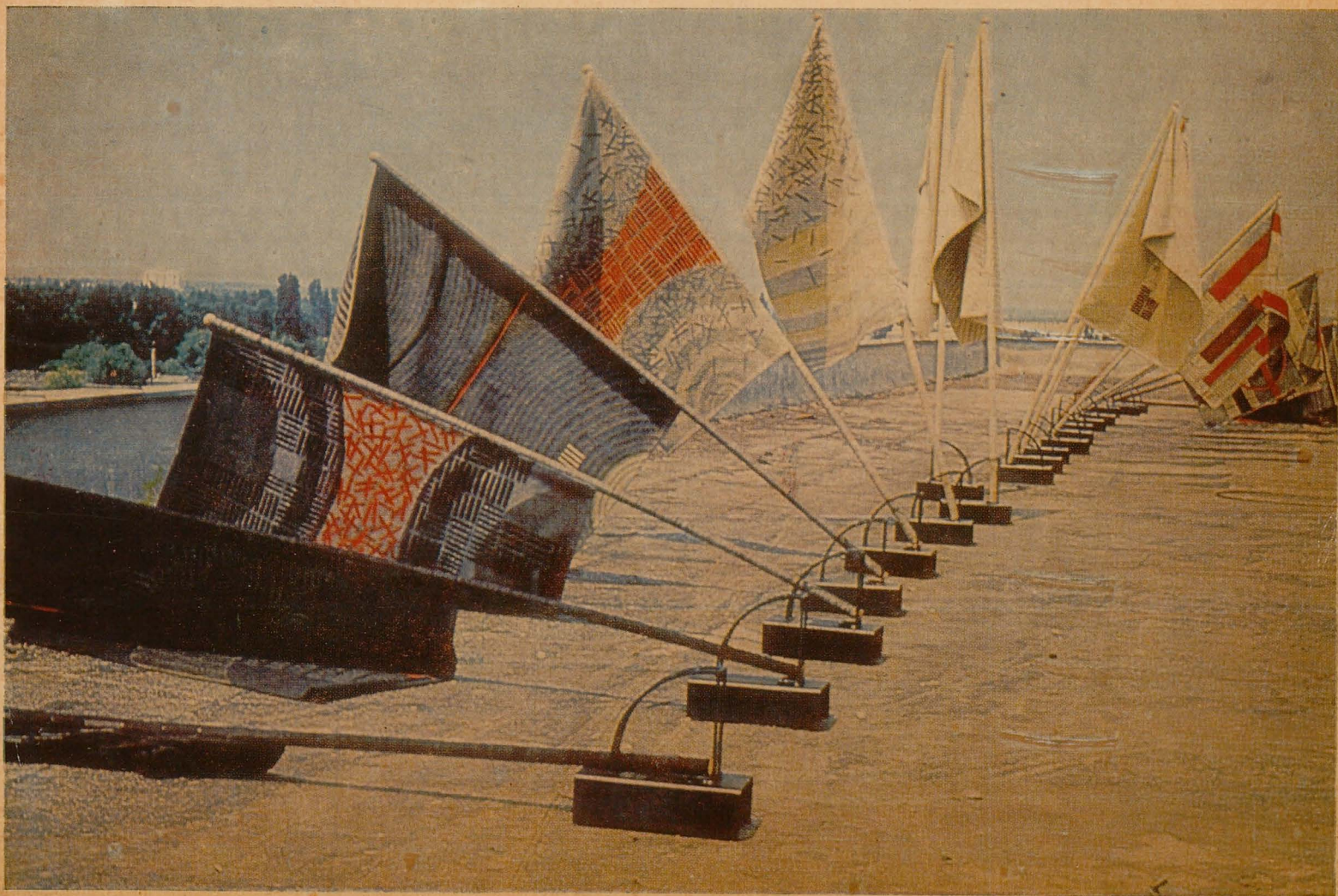


arta

ANUL XXIX • NR. 3/1982



arta

ANUL XXIX

NR. 3/1982

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

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

Horia Horșia

PREZENTARE ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Anca Vasiliu, Adrian Guță, Eugeniu Lupu, Atanase Cartoian, Fototecile U.T.C., Editura Științifică și Enciclopedică și Muzeul tehnic Leonida

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Eugeniu Lupu

ABONAMENTE

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

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

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

40541

Lei 30

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

DEZBATERI	1	Artă, ideologie, societate	Mircea Deac, Gabriela Manole Adoc, Paul Petrescu
	3	Aniversarea Uniunii Tineretului Comunist Eficiența patronajului artistic	Cornel Radu Constantinescu
	5	Salonul municipal	Alexandra Titu
	13	Omagiu lui Virgil Vătășianu	Vasile Drăguț
CRONICA	14	Șerbana Drăgoescu	Marius Tătaru
	16	Tiberiu Nicorescu	Theodor Redlow
	18	Hundertwasser	Adrian Guță
ARTĂ/TEHNICĂ	21	A trăi la distanță sau despre frumusețea obiectului tehnic	Anton Dâmboianu Paul Petrescu
	24	Frumusețea uneltei și nostalgia mișcării	Dan Cristian Popescu
	27	Biologie și tehnică	Marius Tătaru
	30	Mașina de metafore sau arta la frontiera tehnologiei	Mihai Ispir
	32	Plimbare subiectivă	Călin Dan
	33	De mirifica phonurgia	Radu Procopovici
	35	Navele — zbor și plutire	Adrian Guță
	37	Bursierii	Marius Tătaru
	38	Jurnalul galeriilor	Tereza Sinigalia
	40	Dezbateri despre baroc	Ruxandra Ionescu
	40	Semicentenarul muzeului ploieștean	
COPERTA	I	Steaguri, obiect textil (acțiune)	Șerbana Drăgoescu
	IV	Strunga, ulei	Cristian Paraschiv
DÉBATS	1	Art, idéologie, société	Mircea Deac, Gabriela Manole Adoc, Paul Petrescu
	3	L'anniversaire de l'Union des jeunesses communistes Efficacité du patronage artistique	Cornel Radu Constantinescu
	5	Le Salon municipal	Alexandra Titu
	13	Hommage à Virgil Vătășianu	Vasile Drăguț
CHRONIQUE	14	Șerbana Drăgoescu	Marius Tătaru
	16	Tiberiu Nicorescu	Theodor Redlow
	18	Hundertwasser	Adrian Guță
ART/TECHNIQUE	21	La distanciation ou de la beauté de l'objet technique	Anton Dâmboianu Paul Petrescu
	24	Beauté de l'outil et nostalgie du mouvement	Dan Cristian Popescu
	27	Biologie et technique	Marius Tătaru
	30	La machine à fabriquer des métaphores ou l'art à la frontière de la technologie	Mihai Ispir
	32	Promenade subjective	Călin Dan
	33	De mirifica phonurgia	Radu Procopovici
	35	Les nefs — voler et flotter	Adrian Guță
	37	Les boursiers	Marius Tătaru
	38	Le journal des galeries	Tereza Sinigalia
	40	Débats sur le baroque	Ruxandra Ionescu
	40	Cinquantenaire du Musée d'art de Ploiești	
COUVERTURE	I	Etendards, objet textile (action)	Șerbana Drăgoescu
	IV	Parc à moutons, huile	Cristian Paraschiv
ОБСУЖДЕНИЯ	1	Искусство, идеология, общество	Мирча Деак, Габриела Маноле Адок, Пауль Петреску
	3	Годовщина Союза Коммунистической Молодежи Эффективность попечительства искусства	Корнел Раду Константинеску
	5	Муниципальный салон	Александра Титу
	13	Дань уважения Вирджилю Вэтэшиану	Василе Дрэгущ
ХРОНИКА	14	Шербана Дрэгоску	Марьус Тэтару
	16	Тибериу Никореску	Теодор Редлов
	18	Хундертвассер	Адриан Гуцэ
ИСКУССТВО/ТЕХНИКА	21	Жить на расстоянии или о красоте технического предмета	Антон Дымбойну Пауль Петреску
	24	Красота инструмента и ностальгия движения	Дан Кристиан Попеску
	27	Биология и техника	Марьус Тэтару
	30	Машина метафоры или искусство на границе технологии	Михай Испир
	32	Субъективная прогулка	Кэлин Дан
	33	„De mirifica phonurgia“	Радун Прокопович
	35	Корабли — полет и парение	Адриан Гуцэ
	37	Стипендианты	Марьус Тэтару
	38	Журнал галерей	Тереза Синигалия
	40	Дискусии о барокко	Руксандра Йонеску
	40	Пятидесятилетие музея Плоешть	
ОБЛОЖКА	I	Знамена, текстильный предмет (действие)	Шербана Дрэгоску
	IV	Загон для дойки овец, масло	Кристиан Параскив

artă, ideologie, societate

mircea deac

De foarte multe ori apare în direcționarea și definirea creației artistice dilema: limbaj sau mesaj, considerate concepte esențial diferite! Deoparte forma, detaliile, semnele plastice, culorile și liniile elaborate imaginativ și liberal de artist, pe de alta, realitatea, societatea, caracterul ideologic și sarcina codului educativ, etic și estetic. O analiză mai atentă convinge de aparența contradicției, fiindcă limbajul nu este totuna cu forma, ci un model artistic determinat de societate, de gândire și de ideologie. De fapt, limbajul este un sistem care servește în final comunicarea între doi sau mai mulți indivizi, iar cel artistic conține un sistem organizat într-un mod particular. În acest sens, el aparține prin structura sa conținutului de idei deoarece poartă o informație. Totodată limbajul se înserează într-o cultură artistică. La rîndul său informația, mesajul cuprins, depinde de alegerea limbajului artistic. Rezolvarea dilemei presupuse va depinde în final de o noțiune nouă, calitatea artistică. Cu alte cuvinte, calitatea artistică cuprinde potențialul exprimării artistice a unei informații. Cu cât este mai intens, acest potențial al alegerii limbajului, cu atât informația, mesajul, devine mai amplu. De aici, ajungem la constatarea că o operă de artă are unica posibilitate de a conserva o enormă informație despre omul epocii noastre, despre istoria și fenomenele contemporane, cât și despre epoci revolute. Dacă vrem să cunoaștem lupta lui Mihai Viteazul cu turcii otomani vom privi tablourile lui Theodor Aman. Cîtă informație, ce detalii diverse, ce forță în a zugrăvi epoca, situațiile diferite, costumația, caracterele etc. etc. ! Opera de artă este astfel mijlocul cel mai dens de a păstra și comunica o informație. Oricît am citi despre răscoalele din 1907, nu putem avea o cuprindere mai largă și mai emoționantă decît vizionarea tablourilor lui Octav Băncilă sau «Epilogul răscoalelor — 1907» de pictorul Alexandru Ciucurencu. Și, cu cît vom lectura mai des un tablou cu atît vom avea o înțelegere în plus.

Ideile cuprinse într-o operă de artă nu sînt redată prin citate, detalii exacte, documente, ci prin structura ei plastică, prin limbaj. Ideea în artă este un model, o reconstituire, o imagine a realității. În afara structurii operei, ideea artistică este de neconceput. De aceea dualismul, limbaj sau mesaj, poate fi înlocuit de ideea (conceptul) ce se realizează într-o structură adecvată.

Artă este marcată astfel de o gândire critică, implicînd relația artist-societate, dobîndind, în acest mod, un caracter ideologic, deoarece ideologia va fi înțeleasă ca un sistem de idei, de filosofie generală avînd o viziune asupra lumii și societății în spiritul unei doctrine. Istoria arată că în diferitele sale etape arta a slujit o doctrină sau alta, iar doctrina nu avea alt scop decît să fundamenteze argumentele și să demonstreze necesitatea socială a artei. Ideologia leagă strîns arta de practica socială. Majoritatea artiștilor noștri plastici sînt preocupați să realizeze compoziții vaste închinată marilor evenimente istorice, politice și sociale. Ei raportează creația la măsura omului exprimînd emoțiile trăite sau imaginate, incluzînd interogații cu societatea, existența, Universul. Ei au devenit comentatori, bazați pe o cultură umanistă și spirituală, pe observația realității filtrată de clarviziunea ideologică. Operele lor sînt organizarea sintagmatică a elementelor unui subiect. Astăzi artiștii nu înțeleg prin subiect numai redarea exactă a unui lucru preluat din viața cotidiană ci o imagine a lumii cu caracter universal. Subiectul a devenit un eveniment dezvoltat. Împărțirea artei în două, cu subiect și fără subiect, implică deosebirea între arta de idei și arta funcțională și decorativă. Ceea ce deosebește funcționalul de artistic este caracterul irepetabil al artei, unicitatea și originalitatea ei. Dacă luăm în considerare, de exemplu, grafica, ea este oglinda istoriei. Efectul ideologic s-a manifestat aici direct, eficace, virulent. Graficienii au făcut să fie cunoscută lumea și să-i releve contradicțiile. Dar numai din idei nu rezultă nimic fără expresia plastică originală. Picasso a spus odată: «Există pictorul care face din soare un petec galben, dar există și acela care — cu chibzuință și meșteșug — face un soare dintr-o pată galbenă». Artă face cunoscut ceea ce nu poate fi cunoscut în alt mod. Cunoașterea prin artă este constructivă, creatoare, făuritoare de valori. Criteriul valorii este însă practica, istoria propriu umană, al cărei scenariu n-a fost scris de nici un zeu, nici de un destin preconcept sau de o dialectică abstractă, ci constituie o creație a omului pentru om. Teoriile asupra mitului artei oscilează în fața posibilului și realului, în fața eficacității istorice reale a faptelor umane. Că arta aparține cetății și nu mai este beneficiul particular, este un adevăr, de mult demonstrat, dar el impune formarea unui climat social și estetic pentru făurirea comunității de gândire dintre artist și public. Lucrurile nu par așa de simple. Care este arta pentru cetate? Nu cumva este o problemă a cetății și publicului și nu a artiștilor? Există un flux și reflux de semnificații și percepții, de sentimente, năzuințe, concepte ce participă la înțelegere și accepțiunea reciprocă. Dar toate acestea intră în noțiunea mai largă de ideologie, ceea ce înseamnă că numitorul comun este de ordin ideologic.

Principiul că arta are o funcție socială a fost exprimat încă de la Platon, acesta recunoscînd în Phedra rolul educativ al artei ca o expresie sensibilă a uniunii în comunitate. De atunci, problemele raportului artă-societate-ideologie s-au

amplificat, au devenit complexe atît datorită dezvoltării societății umane cît și aportului marilor creatori, care au impus ideea de libertate paralel cu victoria democrației populare ce a descătușat gîndirea artistică de conformismul diferitelor forme artistice. Este asemănător cu perioadele cînd la noi în țară apare Luchian, cînd se organizează, în 1896, «Expoziția artiștilor independenți», apoi în 1902 «Tinerimea artistică», în 1916 «Arta română», în 1948 «Flacăra», urmată de expozițiile republicane.

Pornind de la necesitatea socială a artei, o problemă esențială a elucidării sarcinilor creatorilor în cadrul societății este rolul artistului, participarea lui în procesul existenței sociale însăși. Rolul criticului intervine aici activ rezumîndu-se la sarcina reconstituirii semnificației originale a unei opere. Pentru a fi interpretată, opera de artă este inclusă într-un sistem care are o strînsă corelație cu un sistem superior, cu ideologia. În rădăcină în inima vieții sociale, prezentă prin genurile ei: monumentul, pictura murală, tapiseriile, grafica publicitară, ilustrația și caricatura, designul, arta de interior, ceramica, pictura ș.a.m.d., arta plastică nu poate exista în afara temelor majore ale contemporaneității și nici a celor ce frămîntă cotidian mediul uman. Istoria, societatea, colectivitatea, omul și natura sînt pentru artist temele opțiunii sale intelectuale și creatoare, pe care le transcrie în limitele posibile ale limbajului său artistic autonom, ca o necesitate a participării și exprimării individuale și a comunicării sociale. Opera de artă devine astfel un act cultural de solidaritate umană, raportul emoțional dintre creator și societate.

gabriela manole adoc

Comentariul unui artist, în jurul unei probleme care, pentru un răspuns convenabil, solicită competența politologului și a sociologului deopotrivă, a istoricului și criticului de artă, nu poate fi decît expresia subiectivă a unor impresii extrase din propria sa experiență pe care a adunat-o într-o activitate practică cu năzuința de a se face exponent al idealurilor de viață și de muncă ale societății pe care o reprezintă prin opera sa.

Știm că arta, fiind expresia spirituală a unei societăți a cărei ideologie se manifestă prin legile ei de organizare pe plan economic, social, politic și cultural, societatea o recunoaște ca reprezentativă, izvorînd din acel spațiu cultural și trăiește aparținînd acelui spațiu. Desigur că în acest sens creația artistică este legată de tradiție, de tot ce dă o notă specifică unei culturi cu adînci rădăcini în trecutul unui popor. Legende, balade, faptele de vitejie ce-au fost cîntate, așa precum poporul nostru știe, s-au transmis, peste timp, în acte de cultură. Artiștii dintotdeauna au fost cei ce-au investit cu sensuri mitice și au tradus, prin grafismul semnului, concepția de viață a comunității căreia îi aparțineau, opere ce ne vorbesc astăzi, urmînd firul unei continuități în spațiul carpato-dunărean din cele mai vechi timpuri, de aportul la un fond spiritual comun al diferitelor epoci, formînd pentru noi, cei de azi, moștenirea culturală a trecutului nostru.

Ca artiști români contemporani ne aplecăm cu dragoste spre cunoașterea și îmbogățirea pe coordonatele specificului național al acestor valori culturale cu noi elemente, cu noi creații care să rămîna și să contribuie la împlinirea acestui tezaur, mărturie a dragostei noastre pentru ce făurim în această epocă nouă, modernă, a României socialiste, pentru elanul constructiv caracteristic marilor prefaceri sociale pe care le trăim pentru binele țării, pentru prosperitatea ei.

Voința de a munci, voința de a impune pacea în lume, de a ne simți liberi într-o țară frumoasă și independentă, sînt cîteva dintre imperatiile politicii statului nostru. Ceea ce adăugăm sau vom adăuga patrimoniului cultural național, opere ce se înscriu pe linia tradiției îmbogățite cu elemente ce înnoiesc și care sînt ale timpului nostru, în ceea ce spunem prin arta noastră, și cum spunem despre viață și faptele oamenilor zilelor noastre cu patosul și romantismul revoluționar pe drumul împlinirii sociale, acestea sînt problemele ce trebuie să ne preocupe. Ca artiști plastici, animați de ideile mari ce ne conduc, ne simțim datori, ne simțim răspunzători de mersul firesc al creației plastice, de buna ei desfășurare și dezvoltare, continuînd specificul transmis prin moștenirea culturală, aport ce dă o formă proprie artei românești, verigă strălucitoare în lanțul comorilor lumii, verigă de neconfundat. Brîncuși e socotit părintele sculpturii moderne. El a dus și a impus prin creația sa pe plan internațional elemente din cultura noastră populară, din mitologia poporului nostru. Ce este o pasăre măiastră? Brîncuși a transpus această pasăre în forme, volume pe care le-a investit cu valențele mitului în care noi tîlmăcim sensurile originare, ideea cutezanței, a zborului, a dinamicii, idei pornite din basmul popular românesc. Meritul artistului este acela de a găsi cu mijloacele artei cele mai adecvate forme de exprimare plastică. Avem posibilitatea de a exprima prin limbajul artei concep-

ția noastră de viață, a societății noastre, în creația pe care o facem, fără a fi excluși față de adevăratele valori de pretutindeni, dar nici a deveni acestor valori tributari. Important e ca rezultatul muncii noastre să răspundă exigențelor, să fim conștienți de unde venim și încotro mergem și în această perspectivă căutările noastre vor avea un sens și o morală. Am dovedit și vom dovedi în continuare devotamentul față de societatea care ne recunoaște ca artiști atât timp cât ea însăși se recunoaște în opera noastră, o reflectare cu sensuri majore a idealurilor și aspirațiilor sociale. Ne simțim utili societății și participăm cu afecțiune la dezvoltarea și progresul ei în măsura în care operele noastre contribuie la educarea și formarea sufletelor, la transmiterea sentimentelor tonice de bucurie și frumos, dorind ca operele noastre să străbată timpul, mărturie pentru viitor.

Conducerea de partid și de stat a inițiat concursuri republicane în vederea selecționării celor mai reprezentative proiecte care să răspundă comenzii sociale, pentru cinstirea marilor fapte și figuri ale istoriei noastre. Patriotismul nu ne permite demitizări ale eroilor pe care societatea din care facem parte îi cinstește cu venerație. Nu putem să nu fim atenți la personalitatea eroului, la epocă în care a trăit, la imaginea lui existentă în conștiința socială și la semnificația pe care o reprezintă. Important e ca artistul și, adaug, și critica să dea dovadă de putere de apreciere pe linia criteriilor valorice: a măiestriei artistice, a forței de expresie, a sentimentului, a viziunii plastice a mesajului. Toate acestea sînt probleme grele cînd vii cu ele în fața publicului spre apreciere. Artistul român contemporan format în spiritul ideologiei socialiste este un artist cetățean, el participă activ la viața social-culturală a cetății, iar prin arta pe care o creează se străduie să răspundă exigenței impuse de criteriul valoric. Opera de artă riscă să nu-și găsească justificarea dacă ea nu răspunde cerințelor spirituale, mediului cultural, iar artistul să rămînă un izolat. Critica de artă vine în întîmpinarea creației cu criteriile specifice epocii pe care o străbatem.

Prin grija conducerii de stat s-au realizat pe tot cuprinsul țării numeroase lucrări de artă monumentală, lucrări izvorîte din dragostea pentru pămîntul pe care trăim și pe care-l dorim mereu mai frumos și mai bogat. În fața noastră, a creatorilor, stau în continuare sarcini majore de a da țării noi opere care să mobilizeze și să înfrumusețeze prin idei și rezolvări care să militeze pentru o Romînie liberă și independentă, pentru prosperitatea și afirmarea ei în lume.

paul petrescu

Cea de a treia Expoziție republicană a laureaților festivalului național «Cîntarea Romîniei» a oglindit marea diversificare a creației plastice de amatori și a oferit, în același timp, prilejul unor constatări și meditații asupra aspectelor actuale ale artei populare precum și a unor tendințe ce se pot observa în domeniul complex a ceea ce am numi cultura populară plastică din țara noastră — problemă care implică, așadar, deopotrivă arta, ideologia și societatea.

Spre deosebire de trecut cînd «arta populară», în înțelesul ei tradițional, acoperea aproape în întregime preocupările legate de producerea, înțelegerea și receptarea valorilor artistice, așa cum erau ele încorporate în obiecte destinate a satisface trebuințe practice dar și necesități de ordin decorativ la nivelul maselor populare, astăzi această artă populară tradițională reprezintă doar un fragment sau un sector din largul spectru de preocupări artistice ale maselor populare. Și dacă în trecut arta populară era produsă în mod oarecum spontan, principalul regulator fiind tradiția puternică a unor comunități predominant rurale guvernate de reguli economice, sociale și artistice bine statornicite, creația plastică populară de astăzi este produsul, în bună măsură, a urii proces de instruire desfășurat în diverse modalități și pe diverse planuri. De aceea socotim că s-ar putea vorbi azi mai cu îndreptățire despre existența unei «culturi populare plastice», putînd fi însoțită într-un mod mai mult sau mai puțin sistematic pe diferite căi și în diverse medii, acoperind o realitate artistică din ce în ce mai complexă.

Între «arta populară» tradițională și creația plastică din cadrul culturii populare contemporane pot fi sesizate diferențe notabile, permițînd degajarea direcțiilor de dezvoltare ale acestora din urmă în ce privește producția, circulația și consumul sau destinația.

Creația populară plastică de azi se produce tot mai puțin în mediul tradițional spontan al satului sau al orașului, «arta populară» pierzînd evident teren atît ca repartiție teritorială (dispariția centrelor producătoare de ceramică, lemn, broderie pe piele etc.) cît și ca respectare a modelelor tradiționale. Pe de altă parte, obiecte de «arta populară» sînt produse azi de creatori și artiști sau meșteșugari încadrați în sistemul cooperăției (UCECOM, UNCAP, CENTRO-COOP), precum și de elevi și maeștri lucrînd în sistemul școlilor populare de artă, de artiști amatori activînd sub supravegherea centrelor de îndrumare județeană. Pe plan național se mai pot adăuga și alte organisme și organizații care produc, la diverse eșaloane, obiecte de «arta populară»: Ministerul Turismului, organizațiile de femei, organizațiile de pionieri și tîneret, școlile de diferite grade și profile, sindicatele etc. Este evident că o astfel de «arta populară» produsă de atît de diverse organizații nu mai poate păstra caracterul artei populare tradiționale și se transformă fie în obiecte de «artizanat», fie în obiecte de «artă decorativă și aplicată». Să nu uităm însă că în cultura populară plastică de azi este cuprins un alt mare domeniu, inexistent aproape în cadrul artei populare tradiționale: este vorba de ceea ce se numește «artă plastică de amatori», adică pictură, sculptură, grafică, arte decorative. Iar în cadrul acestei arte a amatorilor poate fi delimitat și teritoriul în plină expansiune al așa zisei «arte naive». Dar pictura, sculptura, grafica, artele decorative, practicate cu intenții mai mult sau mai puțin «amatoriste», nu pot fi despărțite de ideea unei instruirii și educări artistice, producția acestui domeniu fiind direct legată de școlile populare de artă și de Centrele de îndrumare județene. Iată de ce înclinăm să denumim întreg acest domeniu, inclusiv «arta populară», «cultură populară plastică».

Răspîndirea ideilor și bunurilor artistice, cu alte cuvinte *circulația* lor, în sfera creației populare, are, la rîndul ei, o altă deschidere și o altă aplicare decît în trecut. Arta populară tradițională circula în cercuri restrînse, de obicei zonale, uneori la nivelul provinciilor istorice sau la cel al întregii țări, într-un anume ritm impus de dezvoltarea social-economică a epocii. Există, firește, și o circulație în dublu sens între sat și oraș, după cum există și o circulație inter-provincială, favorizată de tîrguri, needei etc. Toate acestea, însă, nu se pot compara cu circulația de cîteva zeci de ori mai intensă de astăzi, cînd organisme specializate în comerț de obiecte de artă populară și artizanat vehiculează produsele respective nu numai în întreaga țară, ci și în numeroase țări străine, contribuind la amalgamarea, într-un fel, sau la «unificarea» stilurilor zonale și regionale, ceea ce de fapt duce la fireasca estompare a trăsăturilor locale, a celor, deci, care făceau nu numai farmecul dar și valoarea vechii arte populare. Un puternic mijloc de circulație îl constituie și expozițiile, inclusiv cele din cadrul Cîntării Romîniei, care formează un lanț continuu de prezentare a obiectelor, nu numai de artă populară ci și a celor de artă plastică de amatori. În sfîrșit, cinematograful și televiziunea duc această circulație la cel mai înalt grad posibil, creația plastică populară fiind oferită în imagini vizuale, zilnic și concomitent, unui public de 22 milioane de spectatori. Este natural ca acest contact, am spune direct, să favorizeze prelevările de forme, motive decorative și «idei» artistice, să ducă la o anume uniformizare, creînd, este drept, în același timp, noi sarcini pentru centrele de îndrumare județene și școlile populare de artă, de astă dată în sensul luptei pentru asigurarea unei dezvoltări locale a creației plastice populare împotriva deformărilor și a uniformizării.

Consumul sau destinația obiectelor de artă populară a luat de asemenea un alt curs. Leșite din circuitul firesc, utilitar, pentru care lungă vreme au fost create, obiectele de artă populară tradițională au astăzi un alt statut, funcționalitatea lor fiind una preponderent decorativă și reprezentativă. Nu mai vorbim de ceramică și țesături, care, în parte, continuă vechiul lor rol decorativ, dar pînă și unelele tradiționale au ajuns azi să fie folosite în registrul artelor decorative, mulți din cei ce le utilizează ca atare în interioare moderne necunoscînd funcția lor «tehnică» sau utilitară originară. Furca de tors de Sibiu sau de Apuseni, tiparul de ceașcă din Vrancea, măștile de Maramureș sau Moldova, vîlnicul de Mehedinț sau Vilcea, obielele de Caras Severin, biciul de Covasna, șaua de lemn din Fundu Moldovei, obiecte ce și-au trăit traiul în cadrul unei civilizații agrare străvechi, împlinind precise nevoi ale vieții materiale sau și spirituale (măștile) din trecut, s-au preschimbă în obiecte de decor contemporan. Această permutare a funcției la nivelul «consumului», altfel spus al receptării, nu este posibilă fără o anume «cultură» artistică, aici, în această sferă a consumului artistic avîndu-se poate cea mai limpede și eficientă aplicare și justificare conceptuală de «cultură populară plastică». Transpunerea dintr-un registru într-altul nu se poate face fără cunoașterea valențelor estetice încorporate într-un obiect, la urma urmei, prozaic, mai ales pentru cei ce l-au creat și l-au folosit (utilitar) la vremea lui și a lor. Cultura artistică la nivelul maselor populare contemporane nu se limitează numai la știința întrebunătăirii vechilor obiecte de artă populară, ci ea are un rol cu mult mai important, așa spune «formativ» pentru o vastă categorie de oameni «moderni» ce încearcă să-și exerseze aptitudinile și înclinațiile către arta plastică, fără să fie profesioniști, practicînd pictura, sculptura, grafica sau artele decorative. Aici problemele devin foarte delicate, producătorii amatori de artă plastică fiind, într-un fel ca și în vechea artă populară, și consumatori de artă plastică, calitatea ambelor momente (producție și receptare) depinzînd, firește, de zestrea nativă, dar și de «echipamentul» cultural pe care pictorul sau sculptorul sau graficianul «amator» îl posedă. Cei categorisiți «naivi» pot să se rezume la talentul lor înnăscut, producția lor păstrînd prospețimea și farmecul artei populare pe care ei o continuă, într-un fel, și o reprezintă în domenii inexistente în aceasta din urmă (cu excepția picturii pe sticlă și, uneori, pe lemn). Dar «amatorii» propriu-ziși nu vor produce artă plastică de calitate decît în baza unei culturi artistice care trebuie însoțită sistematic, altfel produsele lor vor intra inevitabil în zona deprimantă a kitschului, fenomen de amploare, așa spune de masă, datorită tocmai inculturii artistice, manifestîndu-se atît la nivelul producerii, cît și, aproape mai grav, la cel al receptării. Publicul contemporan este expus azi unui bombardament continuu de produse kitsch, colportate printr-o circulație servind interesele kitschului, în vederea unui consum kitsch care se dovedește a fi economicște rentabil. Problema nu este una de ordin estetic și artistic, ci, referindu-ne la condițiile concrete, de azi și la noi, una de ordin social și economic. Nu studiile de istoria și critica artei populare, artei naive și de amatori, privind «originalitatea», «autenticitatea» sau «puritatea» artei populare și de amatori vor rezolva problemele legate de producția și circulația lucrărilor kitsch, ci cele de sociologie și orientare a gustului artistic și, în ultimă analiză, de marketing pe piața artistică. Pentru că trebuie să știi ce și cui oferi și vinzi. Publicul nu este un bloc, o masă nediferențiată, ci este alcătuit din numeroase cercuri, sau segmente, dispuse la diferite nivele, și unele și altele definite prin potențialul lor de cultură artistică. Poate că cea mai eficientă politică de combatere a kitschului este aceea a oferirii unei producții de artă diferențiată, potrivit cu nivelul de înțelegere și cu necesitățile de ordin emoțional ale diferitelor categorii ale publicului grupat sau structurat pe cercuri de preocupări și afinități, și pe nivele de capacitate emoțională și instruire. De unde nevoia și a unei sociologii a publicului artistic, lucrul fiind de altfel valabil atît pentru publicul consumator de artă plastică, cît și pentru cel consumator de muzică și literatură, kitschul fiind un fenomen curent în domeniul artei în general.

Iată pentru ce, în acest context, în care noțiunile de «tradiție» și «inovatie» rămîn de o valabilitate teoretică generală dar își pierd din operativitate în cîmpul acțiunii practice de îndrumare a unor interese artistice deseori divergente, socotim mai potrivit a vorbi, în loc de artă populară și de artă de amatori, de cultură populară plastică, înglobîndu-le pe amîndouă într-un sistem mai cuprinzător în care se pot surprinde și trecerile gradate de la o categorie la alta, în ambele sensuri și într-un ritm înalt, într-o lume cu caracteristici artistice mult mai nuanțate și mai sensibile la schimbările ce se succed la intervale tot mai scurte.

eficiența patronajului artistic

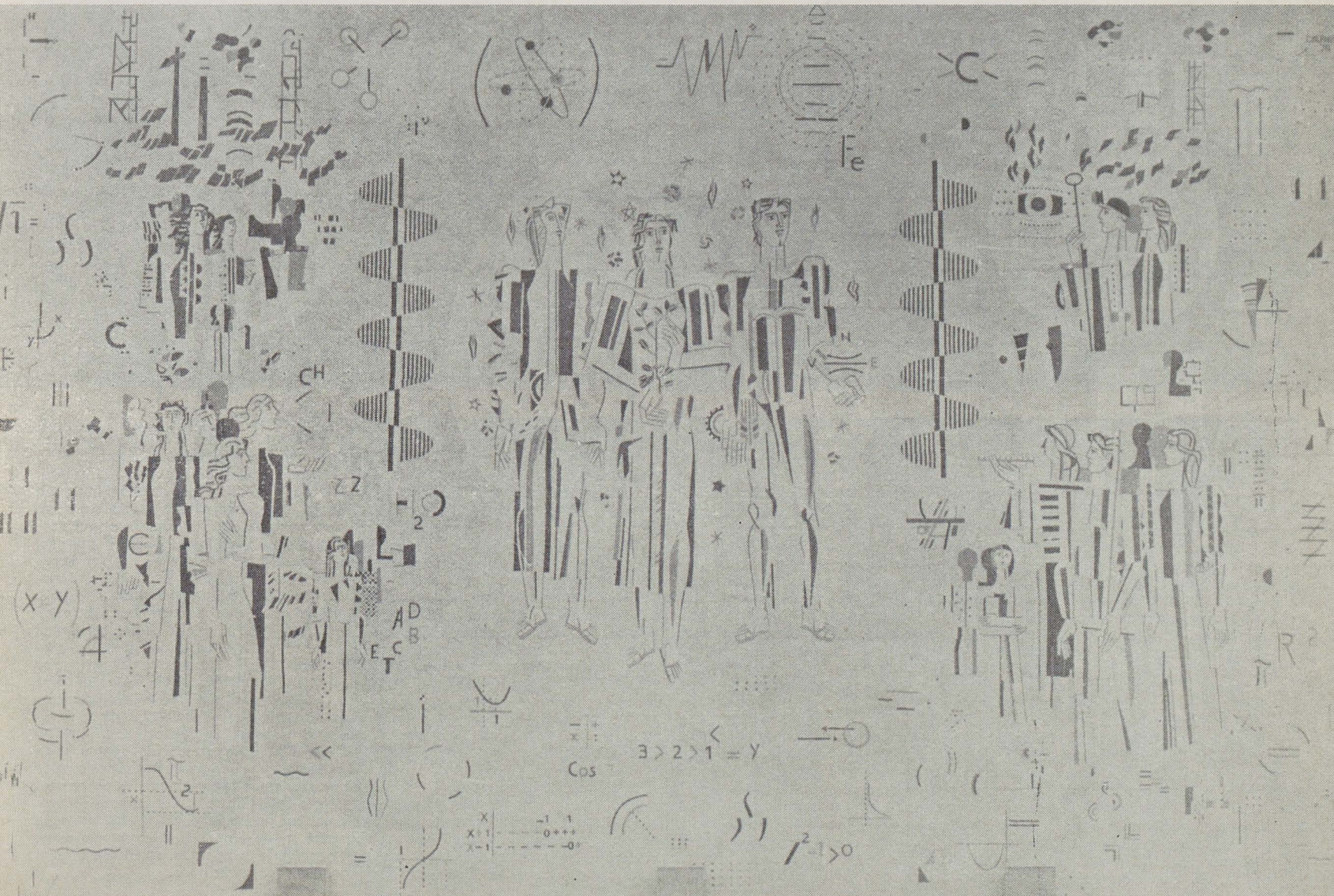
cornel radu constantinescu

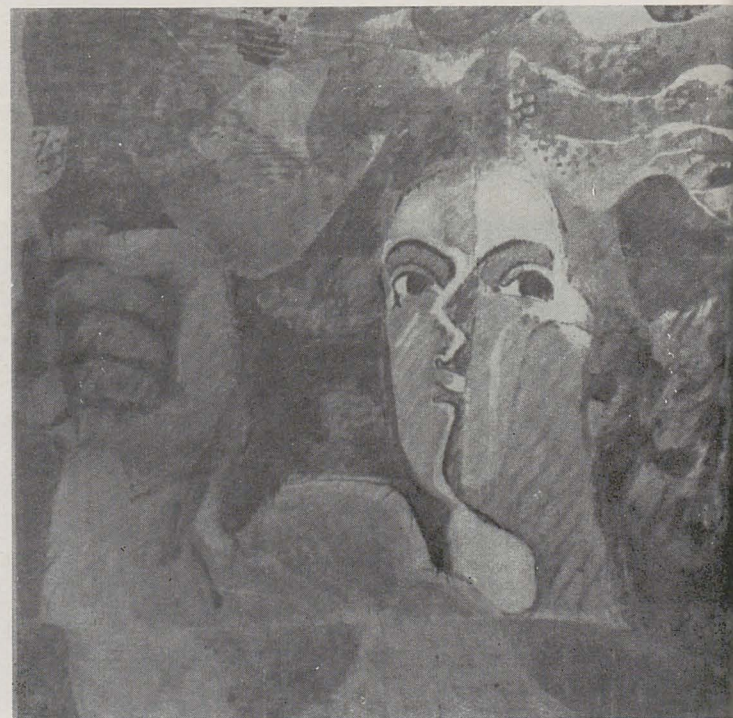
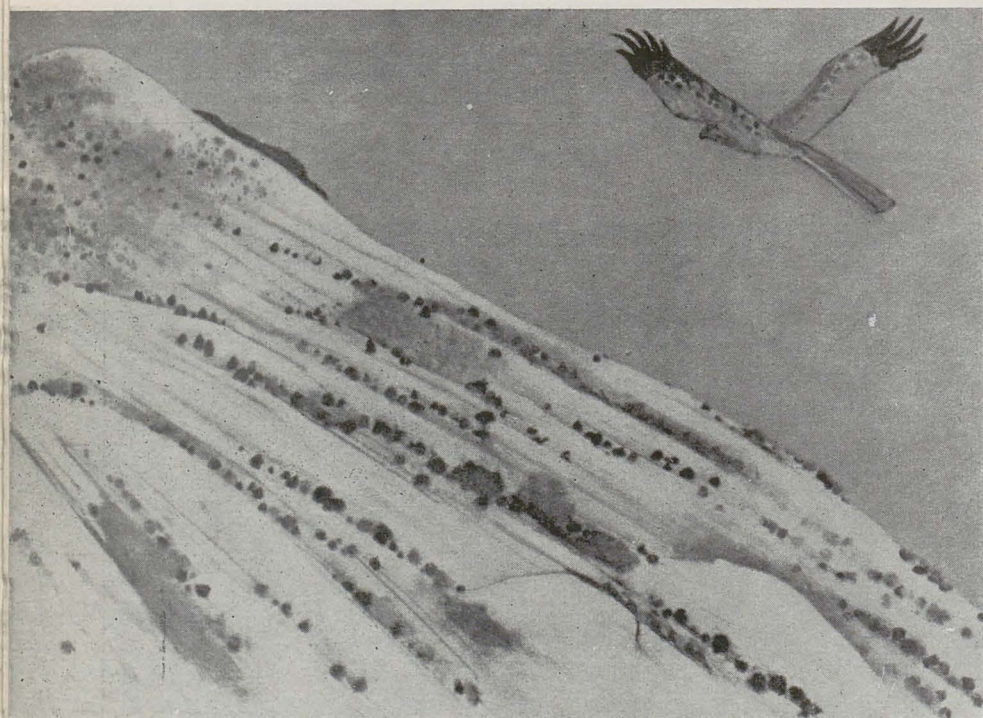
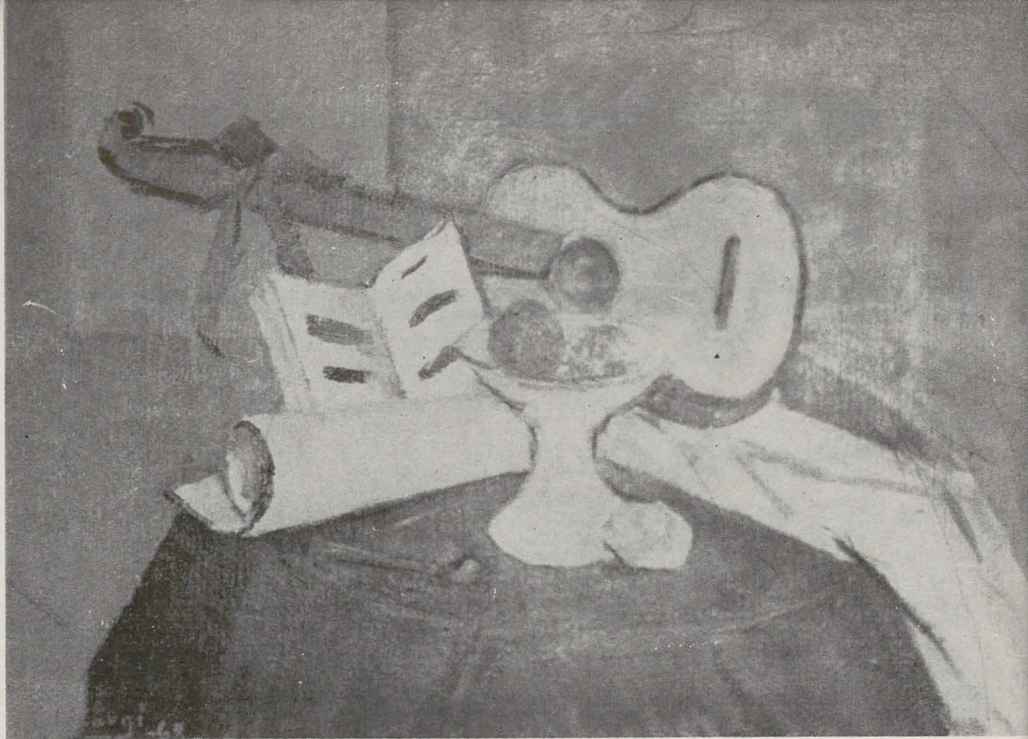
Dacă nu cea mai mare, deși numără peste 3000 de lucrări, colecția de artă plastică a Uniunii Tineretului Comunist, inițiată în urmă cu patrusprezece ani (1968), este una dintre cele mai importante pe plan național. Desigur, valoarea ei e determinată de valorile artistice conținute. Dar mai e determinată de felul în care s-a operat selecția (implicit achizițiile), orientate în general către opere cu o complexă substanță ideatică, generoase sub aspectul amplitudinii afective, opere cu adânci rezonanțe umaniste. La care se poate adăuga faptul că în bună parte lucrările acestei colecții sînt un bun public, o reală școală a modelării înțelegerii artistice pentru tinerele generații, prin amplasarea lor în cluburi și case de cultură de pe întreg cuprinsul țării. Iată un fapt și nu un deziderat, un răspuns eficace, realist față de îngerințe spirituale, la care se cuvine poate a medita și alți beneficiari (ne referim la instituții de stat), ale căror « muzee de artă » sînt deocamdată anonimele lor depozite de artă.

Natural, în colecția Uniunii Tineretului Comunist se pot face diferențieri calitative, atît în ceea ce privește un nume sau altul, cît și în ceea ce privește importanța unei lucrări sau alta. Va trebui să luăm în considerație, însă, două aspecte esențiale: unul referitor la fizionomia oricărei colecții, iar altul la fizionomia particulară a colecției pe care o prezentăm. Rareori o colecție de artă de o mai mare întindere, încheată fără criterii estetice speciale, a putut dobîndi o perfectă omogenitate valorică. Chiar și atunci cînd a existat, momentan, conștiința acestei performanțe, timpul, evoluția artei, a ideilor noastre despre artă și a gustului au creat inevitabile « fisuri ». Nu există, nu se poate alcătui o colecție fără un coeficient oarecare de risc (acceptat), fără înțeleapta convingere că, la permanenta ei sporire, se prețuiesc deopotrivă certitudinii și imponderabile. Poate că s-au mai făcut și achiziții pripite. Oricum, nu ele se impun atenției viitorului cercetător al colecției. Pe de altă parte, ar mai trebui luată în

considerație atitudinea față de artă ce a activat o asemenea colecție, și anume, stimularea spiritului novator, a gândirii îndrăznețe și nu a confortului intelectual, stimularea creației tinere, situată nolens-volens sub semnul experimentării. Pînă și din acest punct de vedere « istoria » articulării colecției e prețioasă. Ea luminează acum, după patrusprezece ani, ceea ce a fost experiment fertil și ceea ce a rămas enunț superficial, traseele spirituale ce se cuvin încurajate, dezvoltate ori nu. Fiindcă o asemenea întreprindere are structura unui organism viu, rezonînd cu pulsul vieții artistice, determinîndu-l și lăsîndu-se pînă la un punct determinat de ea, și nicidecum o simplă acumulare de obiecte. Colecția de artă a Uniunii Tineretului Comunist cuprinde, fără îngrădiri de domeniu, pictură, sculptură, grafică, arte decorative (tapiserie, ceramică, ambient decorativ etc.). În perimetrul ei se asociază numele unor stimați meșteri (Ion Jalea, Ion Irimescu, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Henri Catargi, Ion Musceleanu), numele unor personalități artistice din generația mijlocie (Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Viorel Mărginean, Traian Brădean, Ion Gheorghiu, Marius Cîlîevici, Octav Grigorescu, Mihai Rusu, Vasile Grigore, Iacob Lăzăr, Constantin Piliuță, Aurel Nedel, Mihai Bandac, Ion Bitzan, Virgil Almășanu, Ion Grigore, Nicolae Groza, Spiru Chintilă, Dimitrie Grigoraș, Vasile Celmare, Ștefan Câlția, Sorin Ilfoveanu, George Apostu, Paul Vasilescu, Wanda Mihuleac, George Leolea, Mircea Dumitrescu, Costel Badea, Mimi Podeanu, Ileana Balotă, Cornelia Ionescu), numele unor creatori tineri sau foarte tineri (Constantin Ritivoiu, Lucian Mașek, Titu Drăguțescu, Ion Ressu, Bucur

CONSTANTIN BLENDEA, LIVIU LĂZĂRESCU: Activitatea tineretului în știință și tehnică, mozaic gresie colorată în masă, Casa științei și tehnicii pentru tineret, Tîrgoviște, 1978

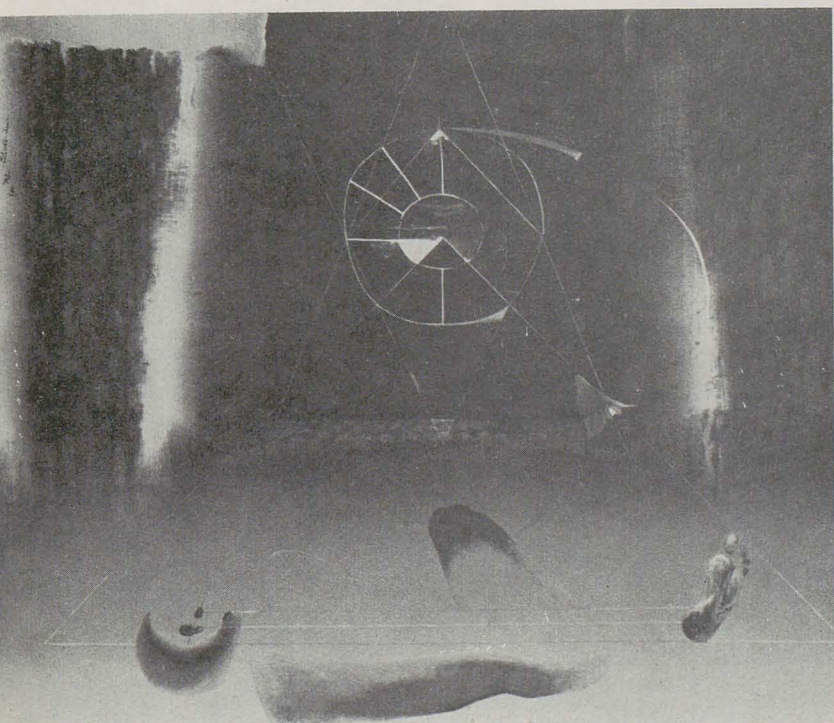
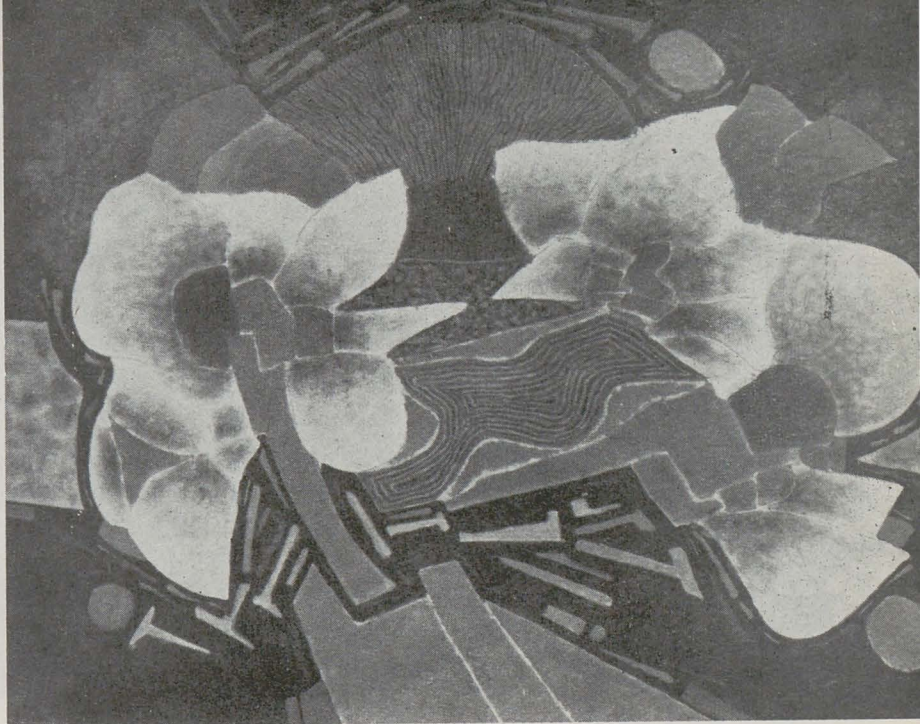
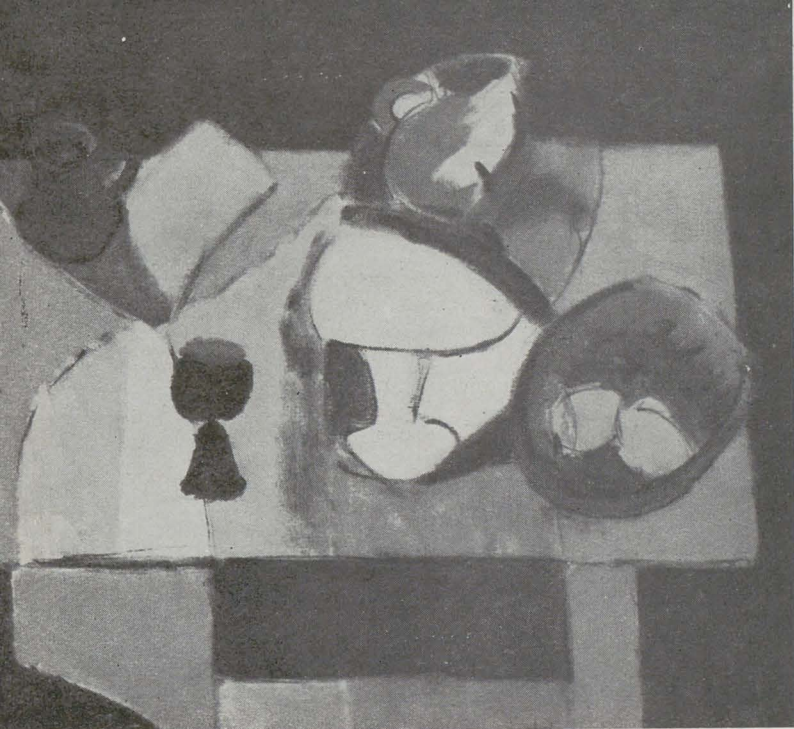




Pavel, Nicolae Fleisig, Dan Erceanu, Maria Dimulescu, Carmen Groza, Maria Mancaș, Șerbană Drăgoescu, Constantina Dumitru, Florica Pacea). Ne oprim cu citările aici, și așa prea lungi, incomplete, și neîndoios obositoare. Practic, colecția acoperă aria autorilor importanți — sau cu șansa de a deveni — din arta contemporană românească. O evaluare exactă, obiectivă, pe temeinice baze științifice, nu se poate face decât odată cu editarea unui catalog exhaustiv al colecției. Sperăm că nu va întârzia să apară. Cu atât mai mult, cu cât, fără a tulbura în chip simțitor repartitia lucrărilor în țară, va lua ființă în București o *Pinacotecă a Uniunii Tineretului Comunist*, cu lucrări reprezentative ale colecției. Acest prilej de cuprindere analitică a unui vast material artistic poate furniza, fără un efort suplimentar, toate datele necesare întocmirii catalogului. Și poate — de ce să nu visăm? — întocmirii unor albume tematice sau unor albume consacrate artiștilor cu adevărat remarcabili, din opera cărora beneficiarul deține lucrări numeroase (de ordinul zecilor), cu siguranță antologice, susceptibile de a configura o veritabilă retrospectivă a creației lor. Evident, pe temeiul dimensiunii cantitative extrem de variate a colecției ar interesa, estetic vorbind, în mai mare măsură un album Henri Catargi, de pildă, decât un album Zamfir Dumitrescu, să zicem.

Colecția ilustrează, numai parțial, activitățile de stimulare a creației plastice, de formare a tinerelor talente pe care și le-a asumat Uniunea Tineretului Comunist. Au fost alocate, astfel, fonduri serioase pentru realizarea unor lucrări de artă monumentală, unor vaste ansambluri monumentale în stațiuni turistice pentru tineret (Costinești, Pîrîul Rece, Bușteni, Cîmpulung). Rezultatele sînt notabile iar între ele o reală izbîndă poate fi considerată experiența de la Costinești, unde există astăzi unul dintre cele mai expresive ansambluri de artă monumentală de pe litoral, poate unul dintre cele mai moderne, ca viziune și tratare, din întreaga țară. Acțiuni similare (decorare cu fresce, mozaicuri, amenajări ambientale), de anvergură și de mari proporții se pot consemna la casele de cultură ale științei și tehnicii pentru tineret de la Pitești, Cîmpina, Botoșani, Drobeta-Turnu Severin, Buzău, la Clubul tineretului de la Mediaș. O trecere în revistă fie și succintă a acestor inițiative nu este cu puțință în spațiul restrîns al unei prezentări. Rămîn nu numai de « inventariat », ci și de discutat roadele acestei activități în domeniul artei monumentale, exemplaritatea unor lucrări datorate artiștilor cu experiență, efectele integrării tinerilor creatori în colective de elaborare și transpunere a proiectelor. Nu putem încheia considerațiile noastre asupra

colecției Uniunii Tineretului Comunist fără a aminti rolul taberelor de documentare și creație organizate de către același for, în mai toate județele țării, a căror recoltă intră în același patrimoniu. Se înțelege, menirea lor drept rezervor, drept posibilitate de continuă îmbogățire și împropățare a colecției, se împletește cu cea a facilitării contactelor directe între tinerii artiști și realitățile societății noastre, a unei documentări cuprinzătoare, « pe viu », asupra transformărilor sociale, economice, spirituale înregistrate alert de România zilelor noastre. Taberele inițiate acum opt ani, în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici, oferă celor mai tineri plasticieni condiții optime de lucru și șansa afirmării. Am fi îndreptățiți să spunem chiar a tuturor tinerilor plasticieni. Pentru că anual se organizează patru sau cinci tabere compuse din treizeci de creatori, de cele mai diverse specialități — de la discipline de veche tradiție, ca sculptura, de pildă, la cele mai recente, de real interes pentru viața economică și socială, ca designul. Restul calculelor e simplu de făcut și ele ni se par extrem de elocvente. De aceea, istoria colecției de artă a Uniunii Tineretului Comunist nu ne impune ca simplă istorie a unei teaurizări, ci în primul rînd ca istorie adînc semnificativă a creației unor valori spirituale și unei ambiante propice consacării lor.



salonul municipal

pictură, sculptură, grafică

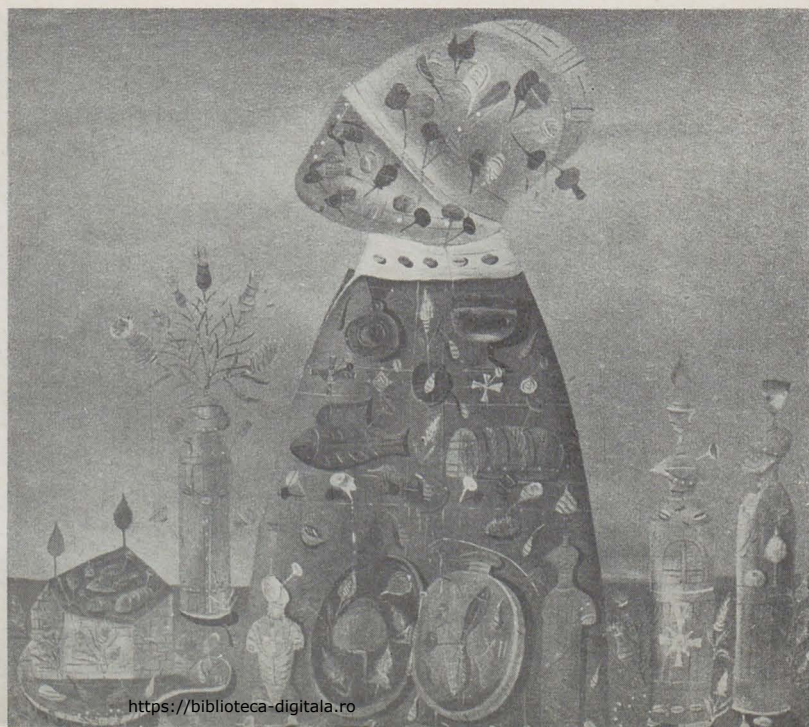
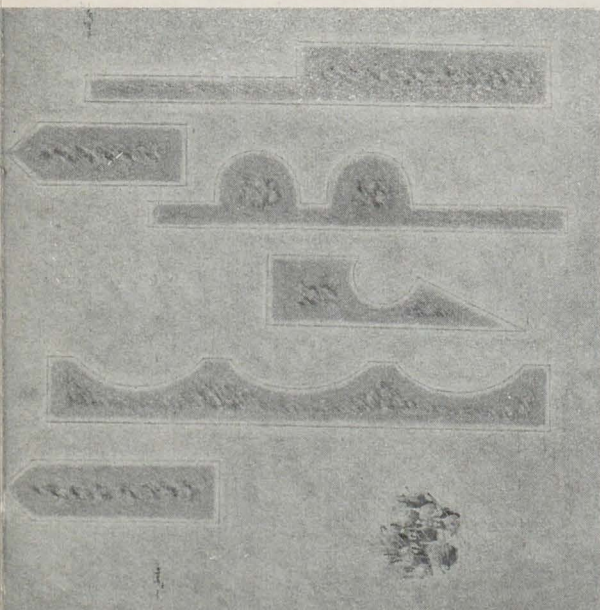
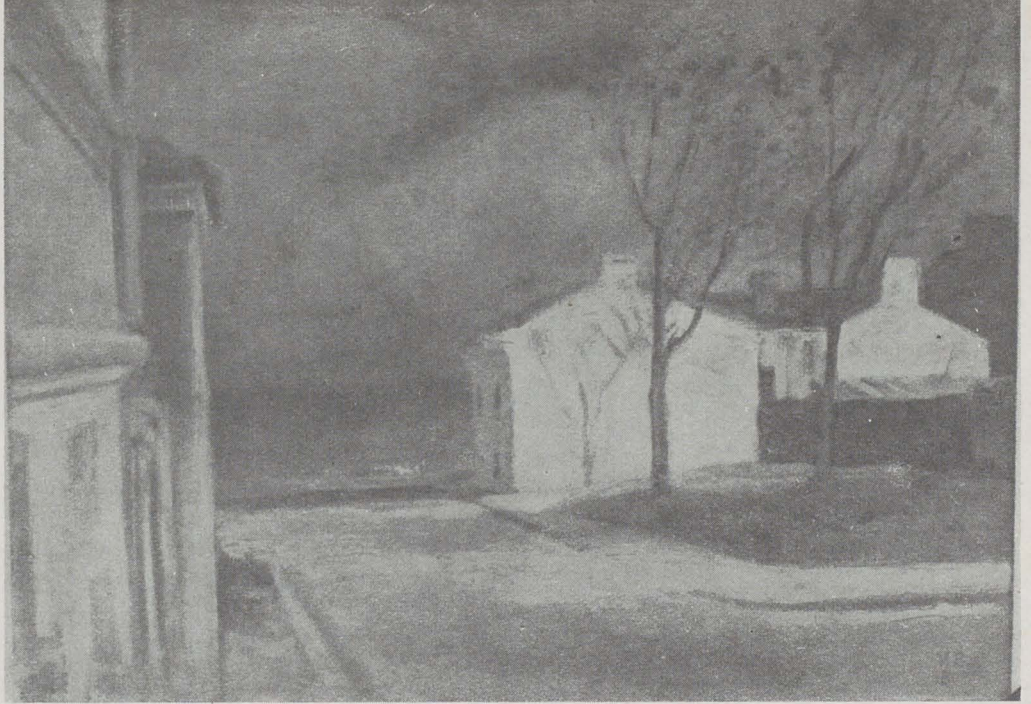
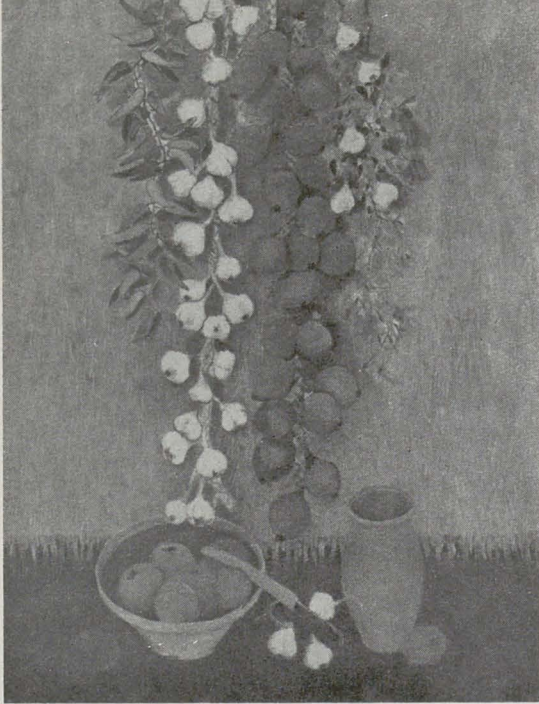
p. 4

1. DUMITRU GHIAȚĂ: *Ulceau verde*, ulei, 1970, U.T.C., sediul central București;
2. H. H. CATARGI: *Natură statică*, ulei, 1968, U.T.C. — Dimbovița; 3. VIOREL MĂRGINEAN: *Muntele*, ulei, 1980, U.T.C., sediul central București; 4. VIRGIL ALMĂȘANU: *Victorie*, ulei, 1975, U.T.C. — Covasna

p. 5

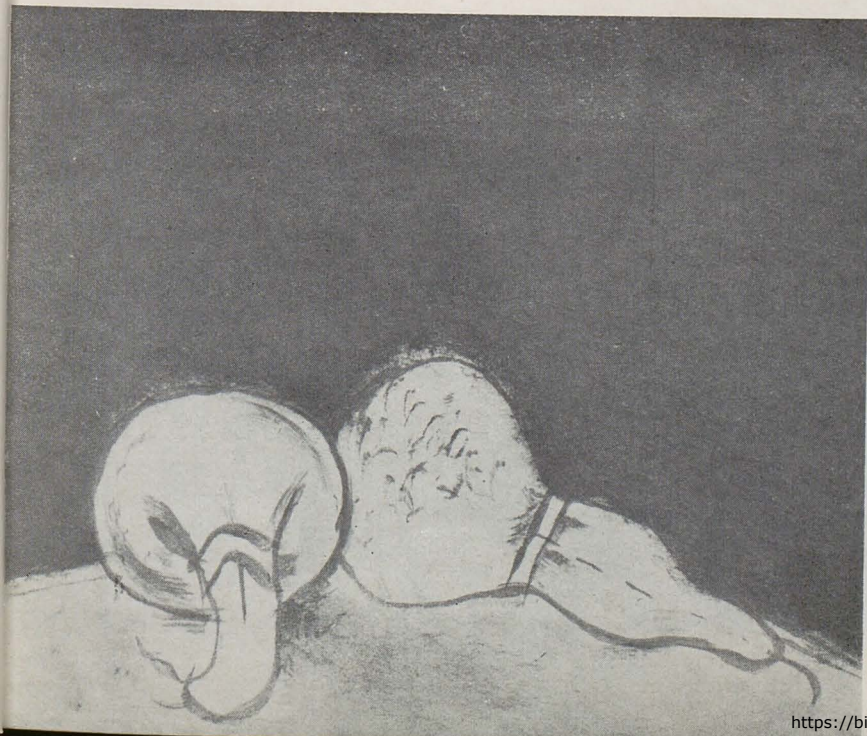
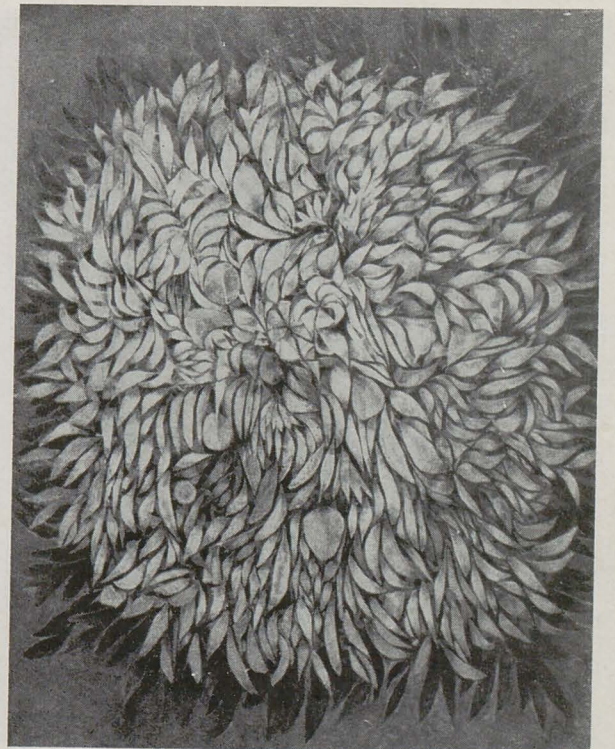
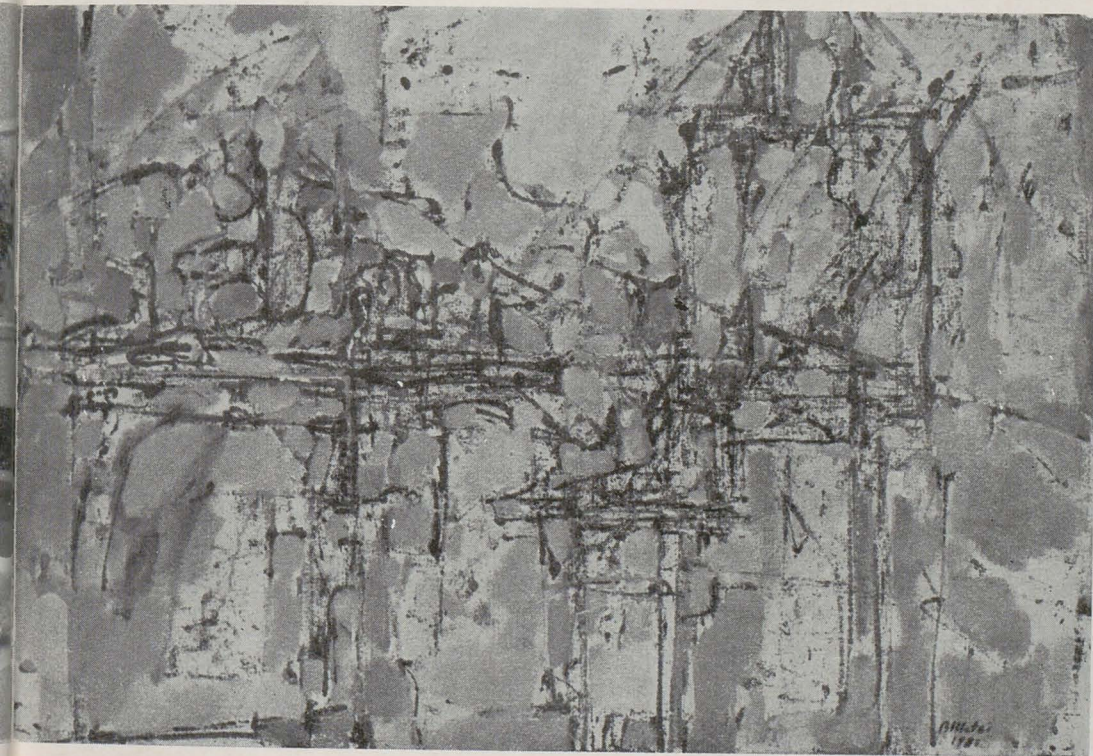
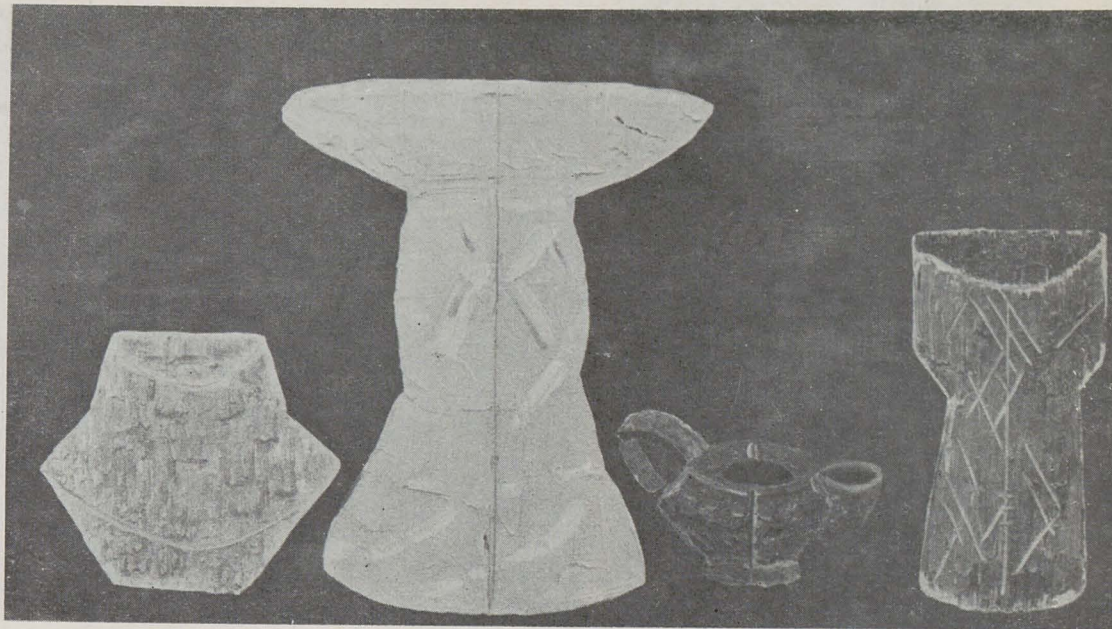
1. ION PACEA: *Compoziție*, ulei; 2. ION GHEORGHIU: *Grădina suspendată*, ulei; 3. PAULA RIBARIU: *Altar (din ciclul Kogaion)*, ulei; 4. ANA EMILIA APOSTOLESCU: *Delta*, ulei; 5. OCTAV GRIGORESCU: *Elegie, în amintirea lui Negru Vodă*, ulei; 6. BRĂDUȚ COVALIU: *Constantin Brâncuși*, ulei

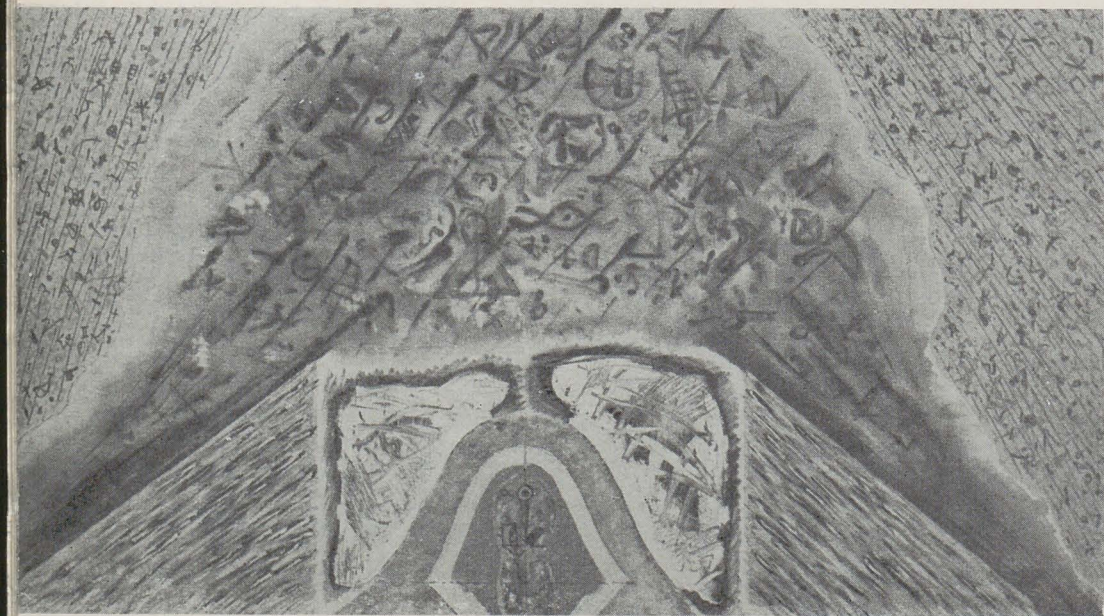
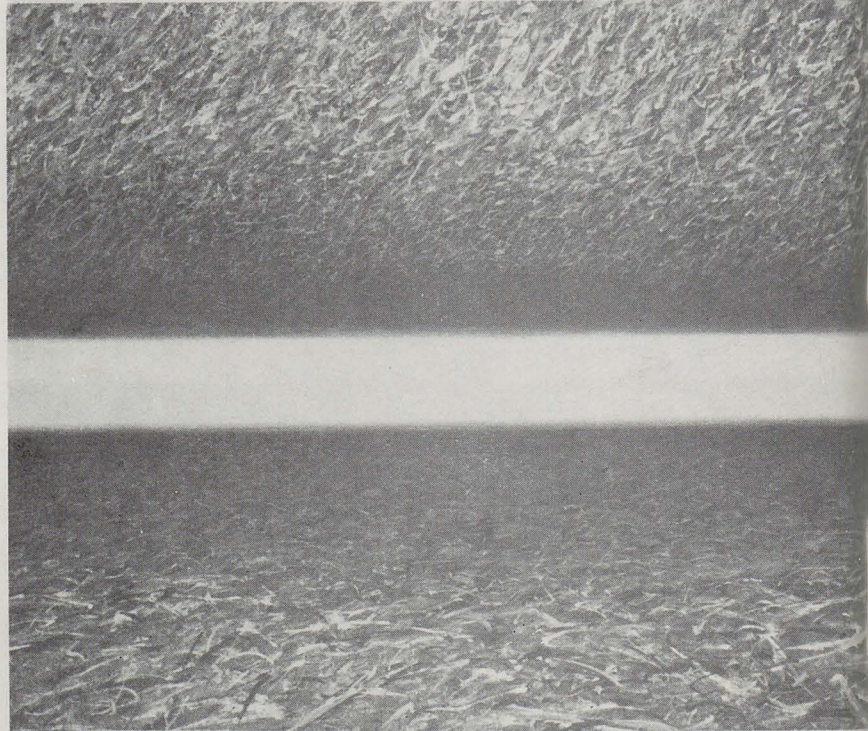
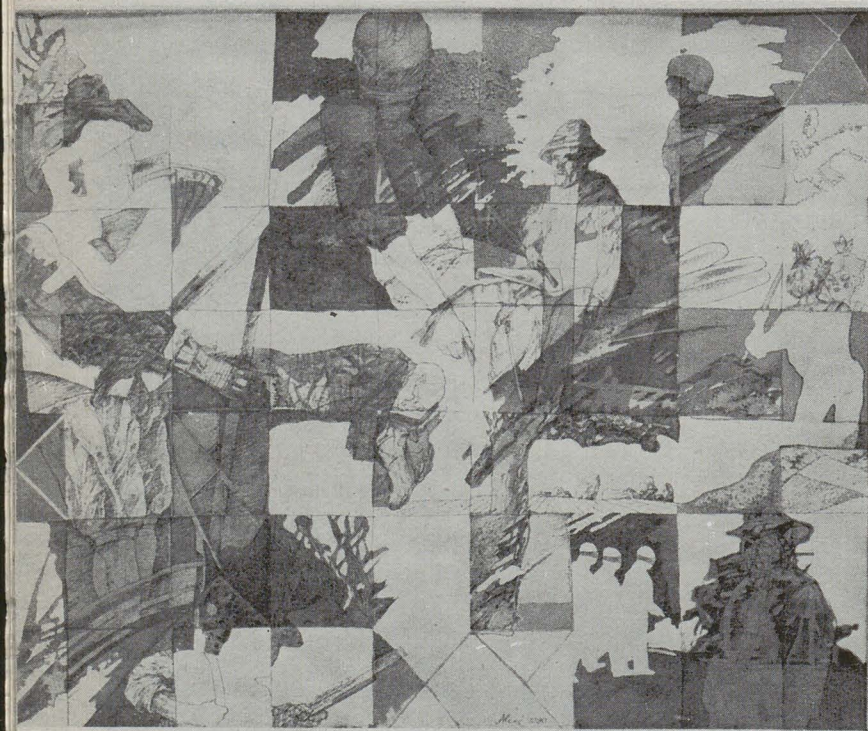
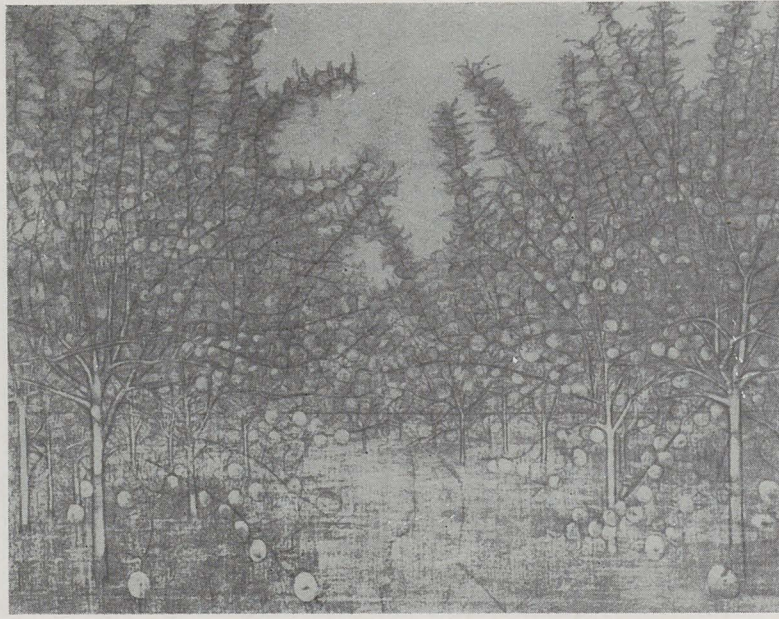




p. 6
 1. VIOREL MĂRGINEAN: Compoziție, ulei
 2. VASILE BRĂTULESCU: Peisaj din Constanța, ulei
 3. LIGIA MACOVEI: Dans, tuș
 4. CORNELIU VASILESCU: Arc festiv XIII, ulei
 5. CRISTIAN BREAZU: Compoziție, marmură
 6. VLAD FLORESCU: Compoziție, ulei
 7. ȘTEFAN PELMUS: Ma-rele condotier, ulei

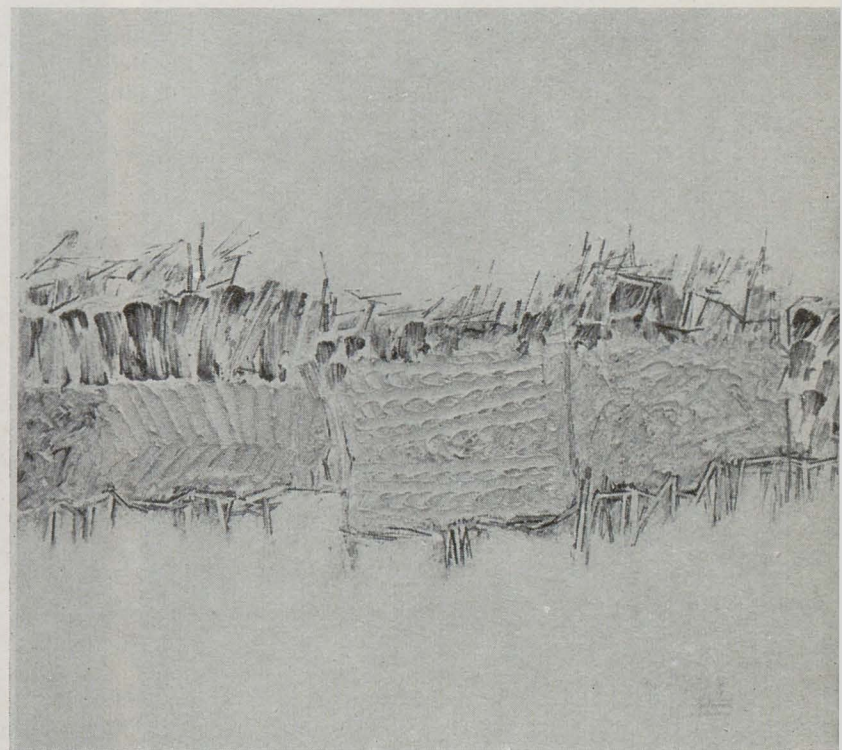
p. 7
 1. ION SĂLIȘTEANU: Compoziție, ulei
 2. MARIN GHERASIM: Vase, ulei
 3. BOGDAN MATEI: Atelierul, ulei
 4. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUT: Ofrandă, ulei
 5. FLORIN MITROI: Natură statică, ulei
 6. NECULAI PĂDURARU: Răpirea Europei, ghips

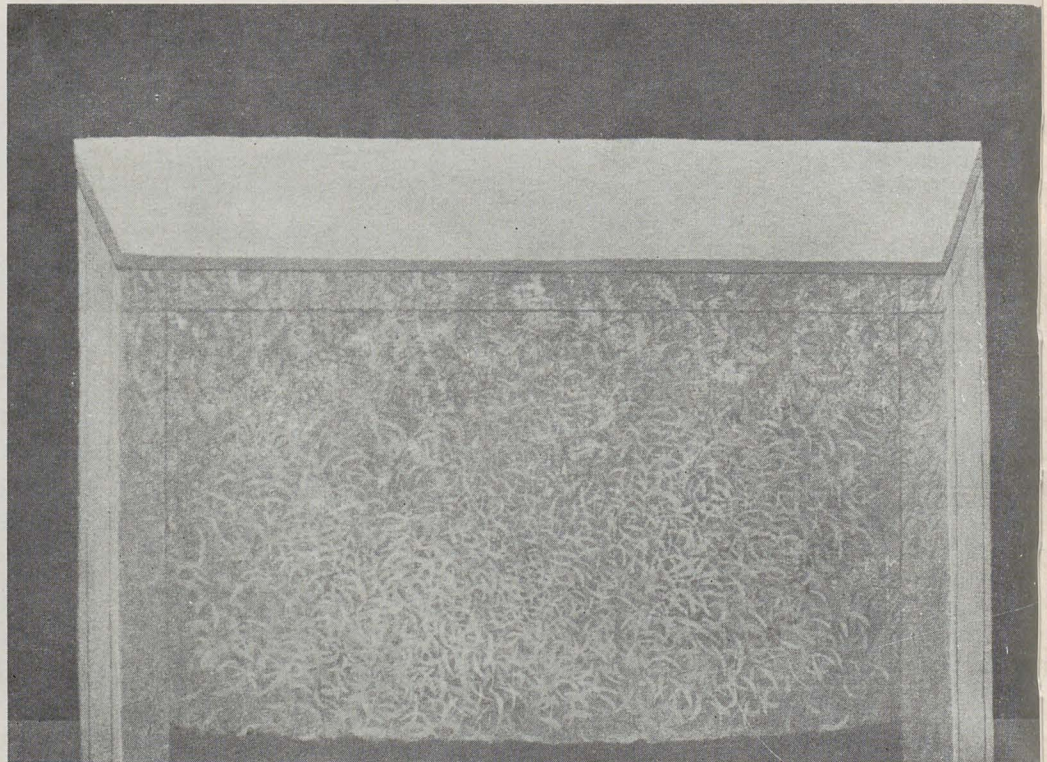
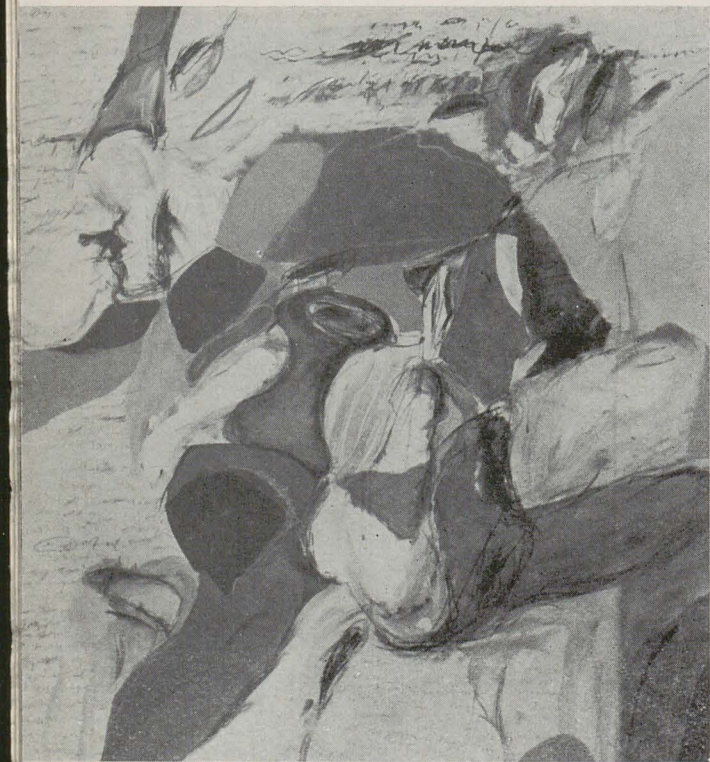
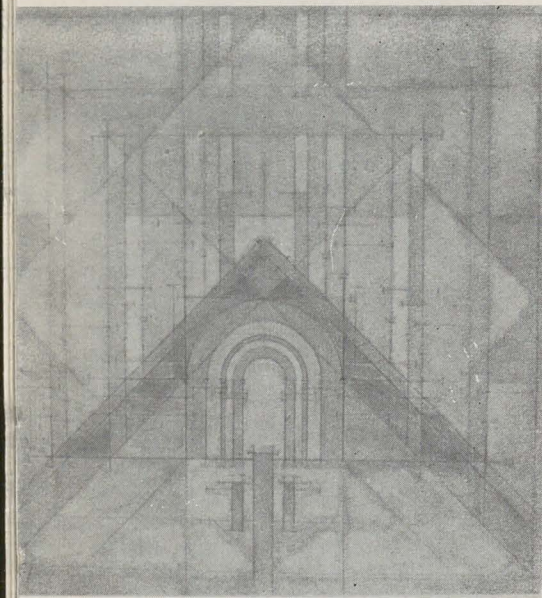




salonul municipal

**pictură,
sculptură,
grafică**





pictură, sculptură, grafică

alexandra titu

Salonul de pictură, sculptură și grafică al municipiului București a reușit să se impună aproape ca o reușită, în orice caz ca un moment cultural de seriozitate, și asta cu toate că a fost deschis publicului un timp atât de scurt, în comparație cu alte expoziții din acest an și cu saloanele din anii trecuți.

După numeroasele manifestări din cadrul diferitelor etape ale Cîntării României și după grupajele cu caracter tematic, ne-am fi putut aștepta în cazul salonului la un aer de rutină și, dacă nu la lucrări « deja văzute », în orice caz la atitudini previzibile. În locul unei expoziții obositoare și lipsită de probleme, ne-am aflat în fața unei selecții pline de surprize, în care artiștii « consacrați » au apărut cu lucrări pline de prospețime și vigoare, în care generația « sintezei » (sau a deceniului opt) face o convingătoare demonstrație de profunzime teoretică și de « angajare » — în sensul cel mai bun al termenului — iar tinerii absolvenți ai ultimilor ani

oferă spectacolul unor îndrăzneții foarte bine susținute profesional (cei mai timizi dintre ei probînd măcar un nivel convingător al cunoașterii mijloacelor, dacă nu și forța unei atitudini personale). Chiar și eșecurile au, în mare parte, un caracter mai curînd incitant decît prostesc, provenind (desigur cu inevitabilele excepții, căci nu se poate chiar fără excepții, și orice pădure își are . . . « excepțiile » sale) mai curînd din tentativa auto-depășirii (și devin astfel mai interesante decît multe reușite de rutină) decît din simplism, îngustime teoretică sau amatorism.

Ceea ce s-ar cere, însă, remarcat, din primul moment, este claritatea articulării expoziției, transparența unei concepții a organizării, care încearcă să depășească simplele rime cromatice, tematice sau împărțirea pe generații (de parcă vîrsta ar constitui realmente un criteriu estetic), în favoarea dezvoltării logice, pe simeze, a evoluției problematicii teoretice din arta noastră contemporană. Deci, faptul că ne aflăm într-o expoziție de calitate, că ea se impune ca un eveniment cultural autentic și complex nu se datorează exclusiv selecției de lucrări ci și acestei concepții a organizării, care este un act critic autentic. Așadar se datorează și muzeografei Ana Maria Covrig, și pictorului Marin Gherasim, și celor care i-au sprijinit și i-au secondat în dificila — dar atât de pasionanta — muncă a panotării expoziției, în acel efort de a înțelege demersul fiecărui artist în parte, semnificația fiecărei lucrări în parte, de a pune cît mai bine în valoare lucrările (aceste universuri încărcate de semnificații, unele mai guralive, altele mai reticente sau mai ermetice) în așa fel încît să evite pleonasmul și conflictele și niciuna să nu piardă. Și, mai cu seamă, toate să se înscrie într-un tot unitar,

într-o demonstrație limpede despre arta noastră contemporană, în care multitudinea de atitudini și variația de stiluri să nu mai fie invocată ca o scuză pentru confuzia ansamblului. Parcurgem la început (după inevitabila trecere prin vestiarul în care, din nefericire, ca foarte des în ultima vreme, sînt exilate o sumă de lucrări, trist sacrificiu pe altarul unui spațiu meschin) o sală în care converg spre o convingătoare pledoarie despre aderența între cotidian și eroic (exprimat prin apoteotic, triumfal, festiv), două tipuri de demersuri artistice în care « subiectul » primează în mod declarat. Două tipuri de demersuri care, fie idealizează realitatea, într-un scop moral — într-o figurație cu veleități monumentale — fie îi conferă prestigiu prin fidelitatea calchierii aspectelor ei, prin transpunerea imediată, necomentată. Două filiere ale realismului — cea de factură academizantă (cu ușoară tendință spre monumental sau spre decorativ) și cea a « noilor realisme », de mare anvergură în arta deceniilor șase și șapte, probează — fără să epuizeze — posibilitățile unei arte reportaj.

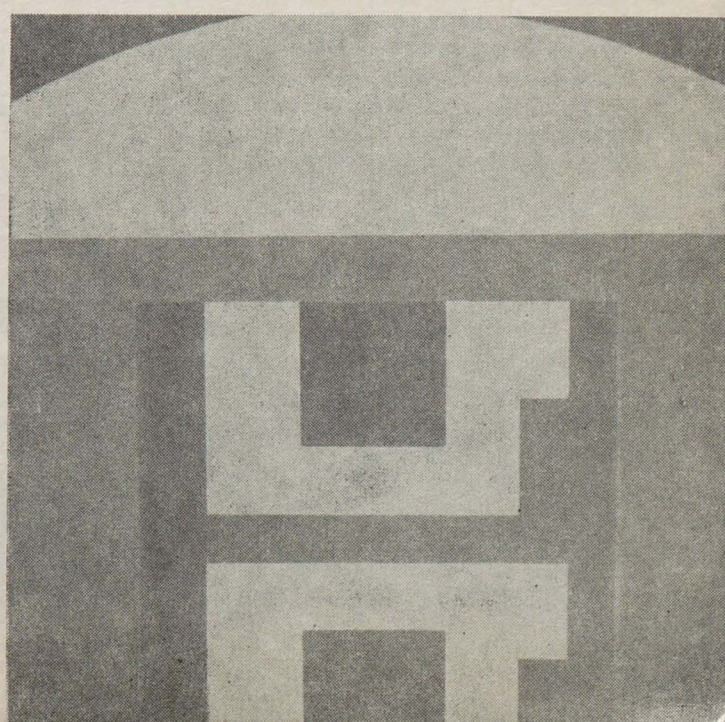
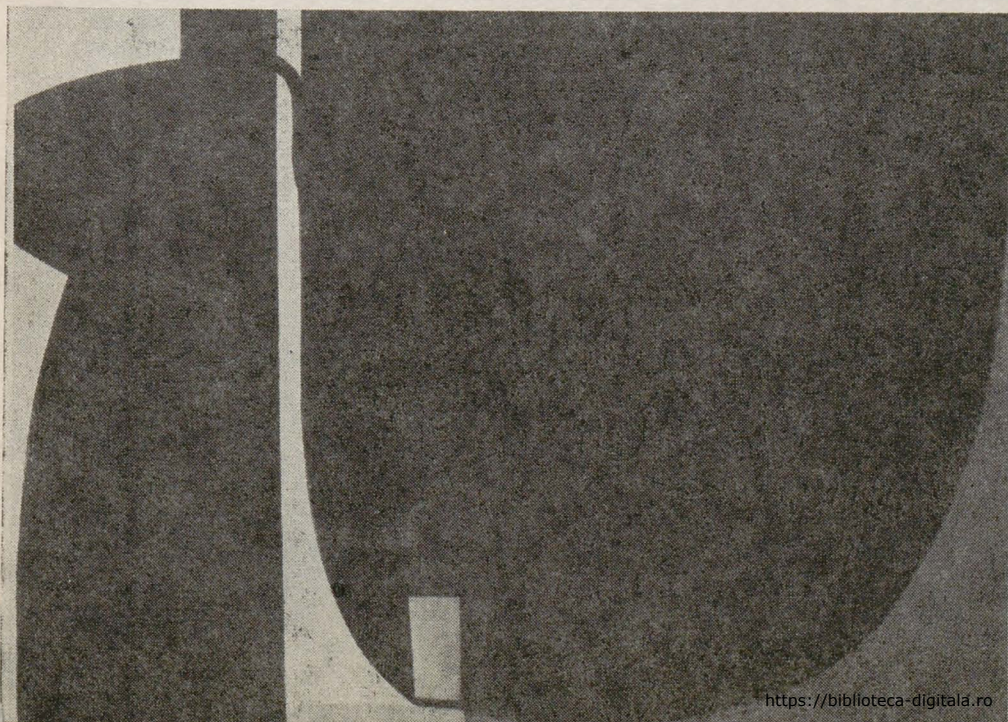
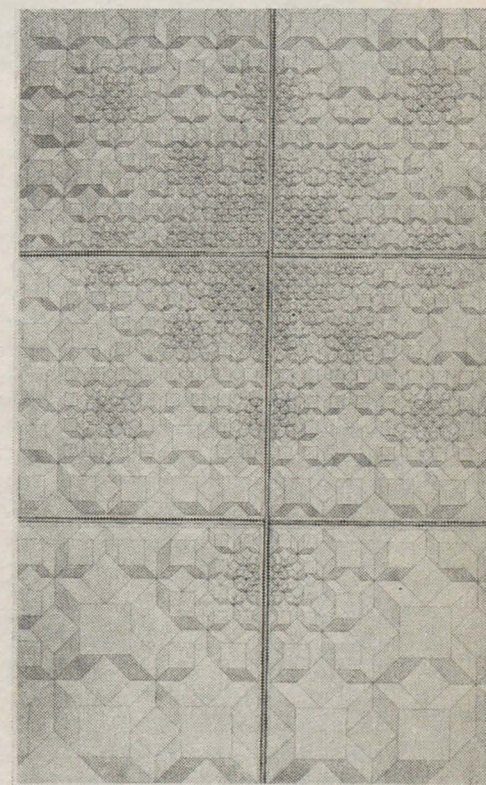
În a doua sală urmărim cu interes evoluția artiștilor care și-au fundamentat creația pe reînnoirea comunicării cu fertila tradiție interbelică, cu acele forme de proiecție subiectivă asupra lumii care implică o deschidere spre mimesis, dar un mimesis în care figura, cum spune Argan, era numai « ocazia unei senzații luminoase sau coloristice ». O proiecție care nu implică expresionismul în direcțiile sale tragice, ci ne face mai curînd să ne amintim de acea binevoitoare și calmă integrare în destin, prin care încearcă să ne definească Bлага. Putem, deci, urmări filiera acestei arte intens lirice, oarecum de la momentul prin care s-a făcut legătura, peste cezura acade-

p. 8
1. STEFANIA DOBREF GRIMALSCHI: Portret, ulei; 2. EMILIA NICULESCU: Livada, ulei; 3. IOAN PĂRVAN: Arlechini, bronz; 4. NICOLAE ALEXI: Compoziție, desen; 5. VLADIMIR ȘETRAN: Crepuscul, ulei; 6. FLORIN CIUBOTARU: Compoziție, ulei; 7. WANDA SACHE-LARIE VLADIMIRESCU: Contraste, ulei

p. 9
1. RĂZVAN PAVEL MIHĂESCU: Vis de pace, desen; 2. ALBERT ZOLTÁN: Neelucidata natură, gravură; 3. MIHAI BANDAC: Dimineața la Porțita, ulei; 4. PAUL VASILESCU: Maternitate, marmură; 5. FLORIN NICULIU: Plaja în zori, ulei

p. 10
1. TIBERIU MARIANOV: Arhitectură piramidală, ulei; 2. VIRGIL ALMĂȘANU: Flori, ulei; 3. SILVIA CAMBIR: Studente, ulei; 4. ANTONIO ALBICI: Notații despre natură, ulei; 5. TEODOR GRAUR: Lada, ulei; 6. ȘTEFAN RĂMNICEANU: Balta I, ulei; 7. OVIDIU BUBĂ: Măști, ulei, colaj

p. 11
1. LIVIU STOICOVICIU: Fereastră, ulei; 2. TEODOR DAN: Frumosele amintiri, ulei; 3. ȘTEFAN SEVASTRE: Spații arheologice, ulei



mismului anilor '50, cu această tradiție — prin intermediul unor veterani ca Micaela Eleutheriade, Ion Popescu Negreni, Ion Musculeanu, care au debutat chiar în epoca interbelică. De aici urmărim dezvoltarea premiselor acestei intimități, lipsite de asperități, cu natura, atât de fertilă pentru exercițiul formal, pentru concentrarea asupra mijloacelor de exprimare, de-a lungul generațiilor ce au ajuns la maturitate după 1950. În cazul unei motivații teoretice atât de laxe, e loc pentru o mare varietate de formule stilistice, cu atât mai mult cu cât principalul ei avantaj este tocmai prestigiul conferit individualității subiective. Este, deci, loc pentru frumoasa peisagistică a lui Virgil Almășanu — deși ea ne creează, ce-i drept, nostalgia seriilor atât de intens picturale, de ziduri, din urmă cu câțiva ani — pentru compozițiile solid structurate ale lui Brăduț Covaliu, pentru narația nostalgică a lui Octav Grigorescu, pentru minuțioasa observație din naturile statice ale Almei Redlinger și ale lui Viorel Mărginean, pentru strălucirile cromatice ale artiștilor din școala lui Ciucurencu, pentru aproape-abstracția (ca să folosim un termen foarte adecvat, și uzitat) transcrisă cu ample gesticulații, a lui Ion Sălișteanu, pentru decorativul lui Pavel Codiță, pentru concepția decorativă a Gabrielei Pătulea sau a Emiliei Niculescu. Dar pentru ce nu e loc aici? Tot din această zonă de lirism dens și deschis unor interpretări nelimitate se revendică (chiar dacă, în esență, tinde spre alte concluzii) creația unor artiști mai tineri, « ai deceniului opt », ca Gheorghe I. Anghel, Nicolae Groza, Sorin Ilfoveanu, A. M. Agripa, Ștefan Câlția (într-o pînză decantată de povara narației suprarealiste). Aceasta este o secțiune a expoziției în care primează « pictura », în care programul teoretic e subsumat fără ostentație exercițiului pictural. O secțiune de colorisți, chiar dacă fac dovada virtuozității compoziției și desenului sau cochetează cu narația.

A treia sală ne introduce direct în câmpul dezbaterilor celor mai « fierbinți », în zona aceea unde, riscînd uneori eșecul, alteori conflictul cu opacitatea publicului, dar concentrați mereu cu seriozitate asupra

sensului creației, artiștii foarte interesanților generații tinere încearcă să opereze o sinteză între ceea ce înseamnă cu adevărat și temeinic tradiția noastră — pe care epoca interbelică nu o epuizează în nici un caz — și « atmosfera », câmpul problematic al artei contemporane mondiale. Florin Mitroi, Marin Gherasim, Teodor Moraru, Matei Bogdan, Alexandru Chira, Corneliu Vasilescu, Florin Ciubotaru, Lucian Georgescu, Viorel Grimalschi, Antonio Albici — angajează fiecare o direcție a dezbaterii, în care cu unele lunecări spre extremele tradiționalismului sau avangardei, primează, oricum, o stare de echilibru. Meditația acestor artiști vizează deopotrivă sensul operei de artă, statutul său de obiect și statutul său de mediator spiritual, activitatea creatoare în câmpul societății contemporane și, desigur, prin ea, sensul existenței umane în această societate. Fiecare dintre acești artiști propune un univers specific de probleme și ar merita probabil o cronică separată. Comună le este implicarea unor mari câmpuri culturale, raportarea la realitatea culturală (secundă, dar de fapt proprie umanului) instaurată ca sursă a comentariului și ca pol al unei posibile axe verticale. Căutarea aceasta a unui pol spiritual spre care realitatea opacă a cotidianului poate tinde spre a deveni transparentă și a dobîndi un sens, generează și tensiunile și reușitele creațiilor lor, care pot să ne placă sau nu — ele nu sînt destinate decît secundar plăcerii — dar care ne impun indiscutabil să meditam. O serie de tineri absolvenți (ai ultimilor ani) — Cristian Eugen Paraschiv, Andrei Romoceanu, Liviu Călinescu, Ștefan Pelmuș, Cătălin Guguianu, Ghelu Coruț, Teodor Graur, Adrian Suștea — se înscriu în această sferă intens culturală. Nu lipsește, desigur, epigonismul și, dacă cu cîteva saloane în urmă remarcam cum stilul atât de personal al lui Adrian Popovici devenise o manieră pentru mulți tineri sculptori, astăzi vedem alți artiști luați drept modele.

A fi original nu e, deci, o situație lipsită de riscuri!

Tot aici, în această sală cu caracter de « avangardă » întîlnim creațiile

pur abstracte sau mediat abstracte (o formă de artă care, după aproape un secol de existență, încă mai are aerul avangardei). Horia Mihai, cu abstracția sa riguroasă ca premise, lirică în esență, Ion Gheorghiu, cu o pictură abstract decorativă, plecată de la sugestiile lumii vizibile, Ștefan Sevastre cu exercițiile sale de subtilă austeritate, Ana Emilia Apostolescu Liviu Stoicoviciu — și enumerarea s-ar putea extinde — fac o frumoasă demonstrație despre valențele încă neepuizate ale unei arte în care forma primează și se constituie ca mesaj. În cazul sculpturii, din păcate, articularea expoziției e oarecum mai confuză, dar poate că aici, în această zonă mai legată de concret, prin însăși condiția sa, și amplitudinea divergențelor pare mai restrînsă — sau numai granițele sînt mai puțin tranșante între diversele atitudini. Firește, și în acest caz distingem cel puțin trei direcții. Prima evoluează între atenția la realitate și preponderanța exercițiului formal, o sculptură de o factură tradițională și de înaltă ținută, caracteristici permanente ale artei maestrului Ion Irimescu. Deosebit de interesantă — ca de obicei — ni se pare creația sculptorilor ce se înscriu într-o direcție intens narativă (dar o narație cu valențe simbolice), de o bogată expresivitate a formei, evoluînd uneori spre pictural, fără a-și pierde monumentalitatea, și în care meditația despre condiția umană se traduce printr-un dialog dramatic elocvent, între figură și spațiu. Paul Vasilescu e prezent cu una dintre inconfundabilele sale *Maternități*; Silvia Radu cu una dintre statuetele acelea grațios și malițios baroce; Horia Flămîndu cu un basorelief delicat-figurativ; Cristian Breazu cu o compoziție în care figura e comprimată în blocul de piatră; Neculai Păduraru cu una dintre acele compoziții pe care am putea-o numi, parafrazînd pe avangardiștii interbelici, « sculpto-poezie »; Liana Axinte cu două portrete simbolice foarte elocvente; Adrian Popovici, cel din totdeauna, sobru și dramatic, Ion Pârvan (un tînăr înzestrat care nu-și dezmente debutul), Manuela Siclodi, Bela Crișan — iată cîteva nume concludente. În fine, prin creațiile lui Doru Covrig (cu sculpturile sale semn), Horia Flămîndu, Gheorghe

Iliescu-Călinești, Leonard Răchită, Tiberiu Bențe, se conturează direcția unei formulări lapidare, tinzînd spre morfologii simple dar intens aluzive, de mare penetrație în conștiința privitorului.

Sculptura prezintă în acest salon, bogată în conținut și seducătoare ca formă, ne face să ne gîndim la spațiile publice, acele spații rigide și anonime ale noilor cartiere și ale unor orașe ce încep tot mai mult să-și piardă identitatea spirituală și în care arta nu a prea fost solicitată să-și spună cuvîntul. Ca să-l parafrazăm pe Panait Istrati — iată « tunetul închis într-o căldare », atîta forță expresivă închisă în ateliere, atîtea virtuale monumente înghesuite într-o sală, și aceea destul de neîncăpătoare, dacă observăm cum, de la an la an, obiectele de artă invadează spațiile secunde, dependențele, garderoba. Măcar de ar ajunge să iasă și în stradă, unde, cel puțin pentru sculptură, spațiul ar fi cel firesc!

Expediată în rotondă, îngrămădită pe mai multe rînduri suprapuse, grafica e aproape de nelecturat. Reținem, mai mult pentru că ne așteptam să le găsim acolo, cîteva nume — Ligia Macovei, Mariana Petrașcu, Ala Jalea Popa, Puia Maschievici, Ileana Micodîn, Ion Murariu, Constantin Baci, Silvia Cambir, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba... Dar de fapt sîntem conștienți de a fi nedreptățit prea multă lume pentru ca enumerarea numelor să fie cu adevărat concludentă. Ne gîndim cu nostalgie la epoca în care, defalcată pe două-trei săli, expoziția municipiului București se desfășura cu toată amploarea pe care creația plină de probleme, gravă și atât de necesară unui public însetat de evenimente culturale, o merită.

Dincolo de toate dificultățile, micile erori și insatisfacții, de ceea ce a rămas neacoperit într-o manifestare ce nu poate fi exhaustivă, salonul artiștilor din municipiul București are calități reale și, în primul rînd, calitatea de a deschide o dezbateră pertinentă asupra artei românești contemporane, evitînd a fi o simplă enumerare amorfă. Cei care au parcurs acest salon cu dorința reală de a înțelege arta noastră contemporană, cu acea bună credință care e obligația minimă a celor cărora arta li se oferă, nu au plecat, desigur, dezamăgiți.



VIRGIL MANCĂȘ: Anotimpuri, ulei

omagiul lui virgil vătășianu

vasile drăguț



La 1 martie 1982, Virgil Vătășianu împlinește optzeci de ani. Decan de vîrstă al criticilor și istoricilor de artă din țara noastră, el se numără printre cele mai prestigioase personalități pe care le-a produs vreodată istoriografia de artă românească, opera sa, de impresionante proporții, constituindu-se într-un solid termen de referință pentru cercetătorii de specialitate.

Născut la Sibiu, oraș în care a făcut și studiile liceale, Virgil Vătășianu a studiat dreptul la Universitatea din București (1920—1924), devenind apoi doctor în litere și filosofie al Universității din Viena (1927). Atras de timpuriu de problemele artei vechi românești, el a debutat cu două substanțiale articole: *Pentru originea arhitecturii moldovenești* (Junimea literară, 1927), *Bolțile moldovenești; originea și evoluția lor* (Anuarul Institutului de istorie națională, Cluj, 1928). Chiar dacă au stîrnit reacția violentă a savanților contemporani (în primul rînd Gh. Balș), contribuțiile tînărului cercetător se impuneau atenției prin originalitatea modului de gîndire și totodată prin relevarea posibilității ca bogata experiență a arhitecturii populare de lemn să fi avut utile ecouri în rezolvările arhitecturii culte.

În anul 1929, Virgil Vătășianu publica volumul *Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara* (Cluj), lucrare prin care, pentru prima oară, se aducea în prim-planul atenției una dintre cele mai vechi și mai consistente zone de cultură și artă autohtonă, demonstrîndu-se vigoarea și fecunditatea spiritualității românești nord-carpatică. Dacă, pînă atunci, cei mai mulți istorici de artă de la noi rămîneau îndatorați unei scheme unilaterale de cercetare teritorială, considerînd, chiar și în anii de după Unirea cea mare a tuturor românilor, doar aria administrativă a vechiului regat, prin investigațiile lui Virgil Vătășianu orizontul se lărgea, integrînd în mod firesc tot ceea ce privea creația artistică din țara noastră. Mai trebuie reținut faptul că prin studiul consacrat vechilor ctitorii hunedorene se realiza prima cercetare monografică a unei vetre de artă românească, exemplul acestui tip de cercetare științifică avînd să devină stimulator în deceniile care au urmat.

Cu mici întreruperi, în anii 1930—1946, Virgil Vătășianu a funcționat ca secretar al Academiei

Române din Roma, instituție culturală și științifică de prestigiu în cadrul căreia s-au format nu puțini savanți români contemporani. Dintre studiile publicate în acea vreme, în mod deosebit se cuvine a fi remarcată monografia *Pictorul Octavian Smigelschi* (Sibiu, 1936), lucrare de scrupuloasă documentare biografică și riguroasă evaluare estetică. Primită cu mult interes de oamenii de artă din țara noastră, despre această monografie s-a spus că este un model al genului. Aprecierea nu trebuie să surprindă, pentru că — spre deosebire de lucrările de tip impresionist-sentimental care circulau pe atunci la noi — studiul despre Octavian Smigelschi se individualiza prin exigența criteriilor de informare și prin metoda demonstrativă a interpretărilor. În anul 1948, Virgil Vătășianu a fost numit profesor de istoria artei la Universitatea din Cluj, calitate pe care a deținut-o pînă în 1972. De-a lungul unui sfert de veac, prestigiul savantului, eleganța și farmecul personal al omului, claritatea și largul orizont al expunerilor au fost calități care i-au asigurat lui Virgil Vătășianu un loc de excepție în corpul didactic al universității clujene, devenind pentru mulții săi studenți, ca și pentru aceia care l-au cunoscut, profesorul prin excelență. Rod al activității profesionale, aveau să fie publicate volumele *Istoria artei europene. I. Epoca medie* (București, 1967) și *Istoria artei europene. II. Arta în perioada renașterii* (București, 1972), lucrări de substanțială informație care pot satisface atît curiozitatea studenților și a publicului în formare cît și exigențele cunoscătorilor.

În viața savantului, anul 1959 a fost marcat de un eveniment care avea să ocupe un loc de cinste în istoriografia de artă românească: apariția volumului *Istoria artei feudale în țările române* (București). Cumulînd munca a trei decenii de migăloasă cercetare, această monumentală lucrare a năzuit să cuprindă într-o singură privire întregul tezaur de artă din țara noastră, fără ierarhii zonale și fără discriminări naționale. Fructificînd însușirile sale de poliglot, prof. Vătășianu a străbătut, în vederea atingerii scopului propus, o uriașă bibliografie în diferite limbi, cu permanenta preocupare de a compensa accesul direct la materialul faptic prin rigoarea analizelor formale. Conștient de riscurile

unui asemenea tip de cercetare — inevitabil însă în cazul unei sinteze de o atît de largă cuprindere — savantul își avertizează cu onestitate cititorul, prin acest act de exigență autocenzură științifică introducerea lucrării dobîndind valoarea unui stimulator exemplu. Și, într-adevăr, apariția *Istoriei artei feudale* a declanșat o adevărată explozie în cercetarea creației artistice din evul mediu românesc a cărui bogăție fusese adusă la lumină de monumentală sinteză.

Devenit membru corespondent (1963) și apoi titular (1974) al Academiei R. S. România, laureat cu Premiul de Stat și cu premiul internațional Herder, prof. Virgil Vătășianu a înzestrat profesiunea de critic și istoric de artă cu o particulară strălucire, prestigiul său răsfrîngîndu-se benign asupra întregii noastre obști. Binevoitor cu conștații mai tineri, el i-a încurajat și îndrumat cu cordialitate dar și cu exigență, fără să încerce a-i inhiba în cercetările lor — chiar și atunci cînd acestea se puteau întoarce împotriva propriilor sale păreri. Recunoaștem în această calitate a savantului profesor (de care a beneficiat și semnatul prezentelor rînduri) o dovadă de etică și exigență profesională, de asemenea un însemn ales de generozitate și putere spirituală. Căci numai un om puternic, deplin conștient de rosturile și valoarea lucrărilor sale se poate manifesta față de cei mai tineri cu generozitatea care l-a caracterizat în permanență pe profesorul Virgil Vătășianu.

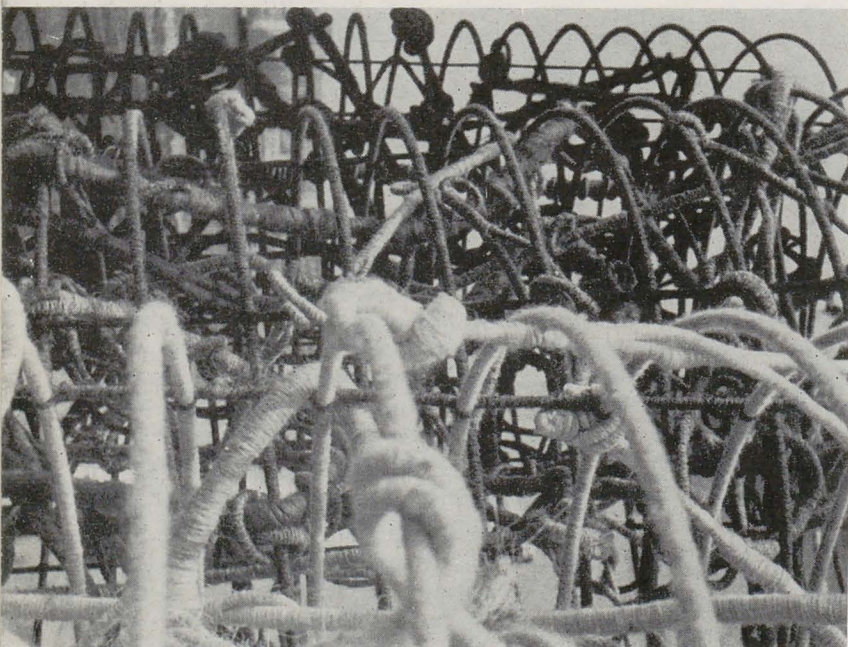
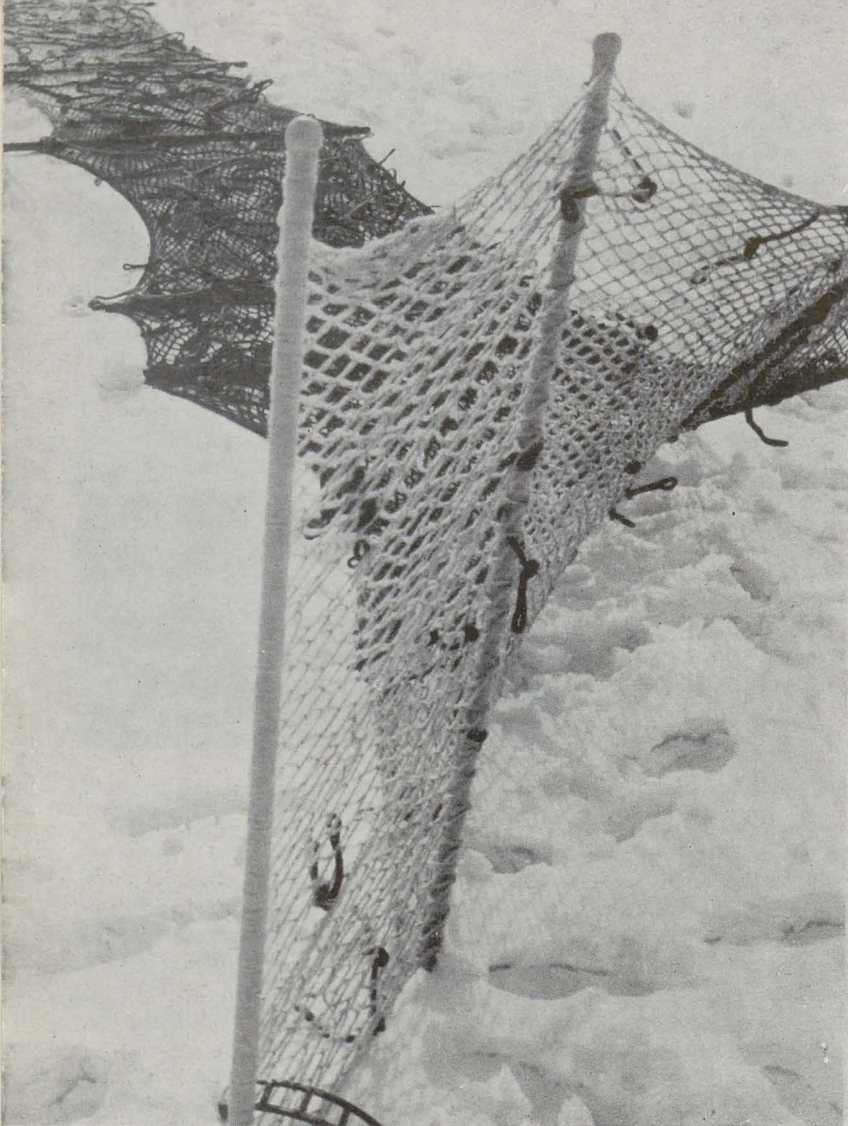
Nu ne propunem să întocmim aici o fișă bibliografică a numeroaselor lucrări publicate de venerabilul savant. Vom aminti totuși contribuțiile sale pentru cunoașterea stilului romanic în general și a celui din Panonia în special, propunerile pentru o metodică a cercetării în istoria artelor, studiile privind monumentele din Moldova, Transilvania, sau contribuțiile cu caracter lexicografic din Enciclopedia Italiana și Propyläen Kunstgeschichte. Acum cînd ni se oferă sărbătoreșcul prilej aniversar, ne bucurăm să omagiem în persoana și în opera profesorului Virgil Vătășianu un admirabil exemplu de devotament pentru știință, pentru istoria artei românești și universale, de la care generațiile de critici și istorici de artă vor avea neîncetat a învăța.

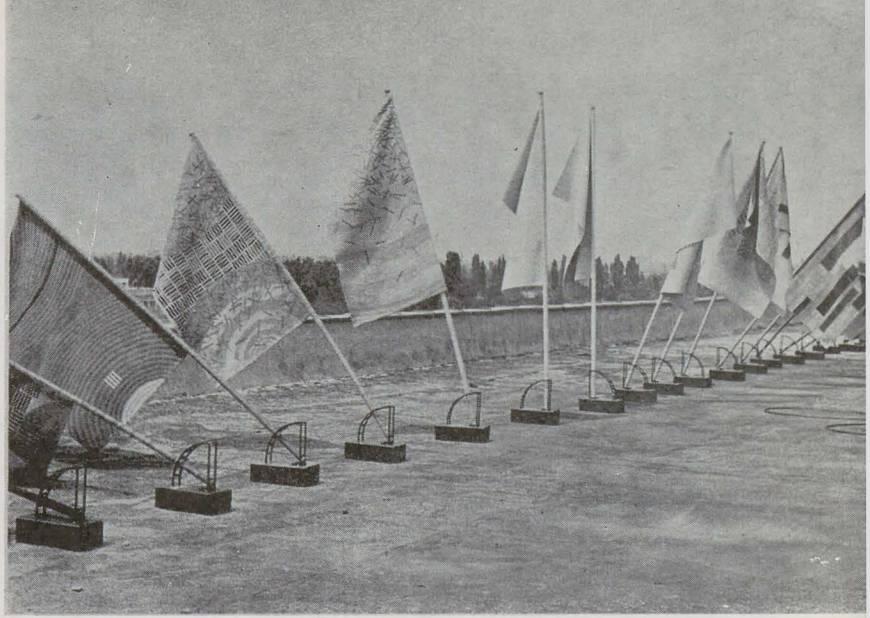
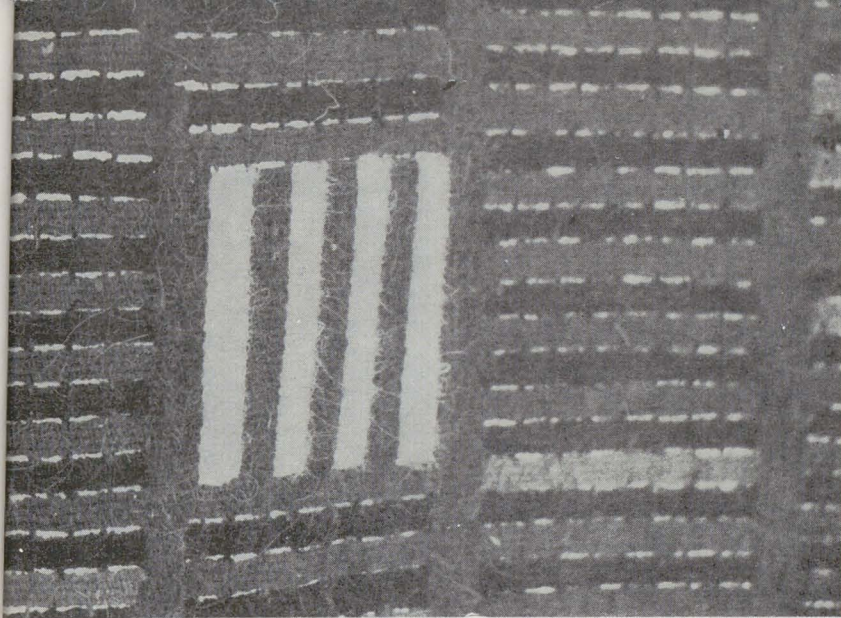
șerbana drăgoescu

marius tătaru

Privită sub aspectul unui « caz » de comportament intelectual, creația din ultima epocă a Șerbanei Drăgoescu impune imaginea unei rezultante firești, aflate la capătul — evident, provizoriu — al unei ascensiuni cu etape programate, îndreptată în sensul elaborării unui edificiu artistic solid, coerent și corect legitimat ca logică a expresiei. Opțiunea ei actuală nu survine ca fortuită urmare a unei norocoase explozii de fantezie, suscitată de manevrarea neconținută și dublată de har a fibrei textile și nici nu-și dispută locul unei cuviincioase și grăbite încolonări pe făgașul unor experiențe a căror valoare să fi fost demult validată pe planul dezvoltării universale a tapiseriei contemporane. În drumul ei spre autodefinire Șerbana Drăgoescu a ales un traseu ce evită sinuozitățile neașteptate, divagațiile spectaculoase și adesea riscante spre domeniul unor zone « extra-teritoriale » — ne referim aici la teritoriul considerat « clasic » al unei arte — zone în care așteaptă, uneori, șansa ineditului, dar în care alteori (mai adesea) înstrăinarea este atât de pregnantă încât căutarea se dizolvă pînă la diluția totală și definitivă. Pornită irevocabil din interiorul unei vocații sigure pentru arta textilă, evoluția acestei artiste a căutat să se sprijine pe cercetarea și demistificarea fiecărui reper tradițional al acestei arte, să descopere punctul nevralgic în care certitudinea uzanțelor își dezvăluie reversul tradus printr-o contradicție ce trebuie depășită, pentru a evita stagnarea. Efectul acestui proces nu s-a tradus, pentru Șerbana Drăgoescu, printr-o negare a etapelor parcurse ci, dimpotrivă, prin precizarea și teaurizarea constantă a câștigurilor aduse de fiecare dintre aceste stadii de evoluție, prin practica artei de a clădi pe un suport sigur și verificat, în vederea obținerii

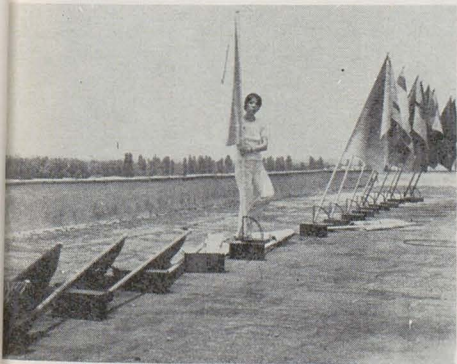
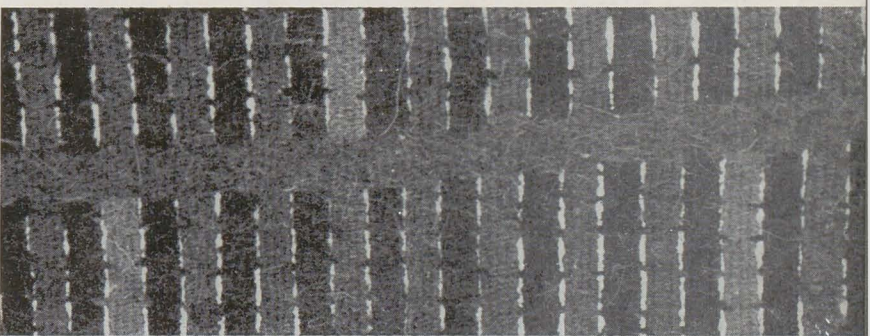
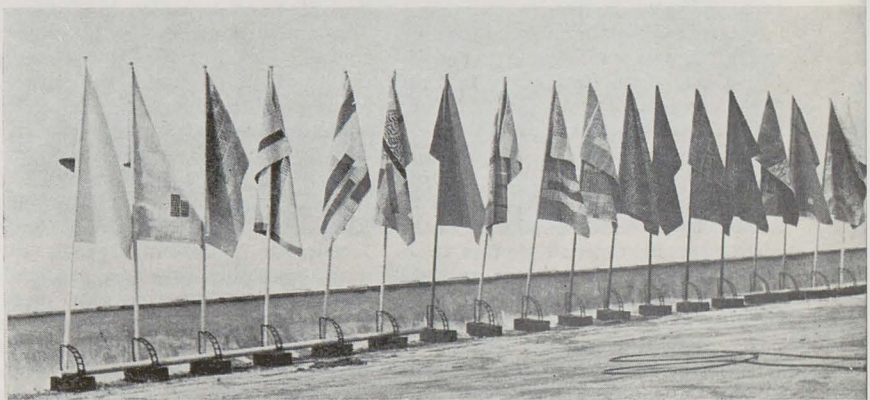
unui rezultat care, la rîndul lui, să demonstreze aceeași marcă de validitate. Ca urmare a acestei succesiuni cumulative, rezultatul prin care se traduce astăzi actuala etapă de evoluție a artei sale apare ca o urmare firească a unor preocupări anterioare, ce nu-și dezvăluie influența aici și acum ca o consecință a unui efect de însumare matematică, ci sînt *implicate* intenționat, prin inserarea într-o structură nouă. Primul dintre elementele structurative pe care Șerbana Drăgoescu l-a păstrat și l-a perpetuat, într-o variantă reinnoită ca formă, dar neschimbată ca intenție de bază este, evident, elementul decorativ. Desigur, tapiseria — începînd, în primul rînd, cu cea « clasică » — s-a născut dintr-o necesitate cu substrat decorativ-ambiental, caracter pe care nu l-a pierdut decît arareori în formele actuale de existență ale acestei arte, și atunci doar pentru că el s-a dizolvat pînă la identificare în alte caractere, de « împrumut », ale noilor arte textile. În ceea ce-o privește pe Șerbana Drăgoescu însă, elementul decorativ, organic implicat în desfășurarea coordonată a efectului optic-tactil al materialului textil, este nu numai o reminiscență involuntară rezultată din inerția experienței anterioare a artei, ci un constituent inclus cu voință programatică în însuși sensul și mesajul lucrărilor ei. Printr-o generoasă absorbție a spațiului vital — a aceluia spațiu-anelopă aparținînd operei de artă și în care ea trăiește prin iradiere, fără a permite prezența nestingherită a unui artefact cu structură disonantă — aceste tapi-serii tridimensionale devin, într-un anume sens, sculpturi textile, și aceasta în măsura în care, întocmai ca și sculptura în materiale dure, intervin asupra unui volum de spațiu preexistent, producînd o deviere, o resistemizare, o multiplicare a linii-





lor de forță ce definesc structura subiectivă a unui ambient mai larg chiar decît cel dislocat prin prezența operei. Regăsim în această aspirație spre statutul « major » al sculpturalității o evidentă demonstrație — dacă acest lucru mai trebuie demonstrat — a faptului că pentru un artist cu adevărat modern, al cărui spirit se alimentează din variate surse cu rezonanță concret-formativă, pentru un astfel de artist, deci, o adevărată vocație de a se exprima plenar prin intermediul unui limbaj specific unei anumite forme de expresie nu poate fi constrînsă în limitele stricte ale aceluși unic mod de exprimare, ci simte necesitatea de a se extinde și în teritorii adiacente de manifestare ale voinței artistice, căutînd cu obstinație o formulă de auto-reprezentare cît mai completă a propriei personalități. Din fericire, pentru Șerbana Drăgoescu această căutare « expansionistă » se desfășoară în limitele unui inspirat echilibru, ce exclude excesele unui proteism hibrid. Echilibrul vine, de data aceasta, oarecum de la sine, din interior: artista inventează în formă și în decor, eliberează obiectul textil de o sumedenie de prejudecăți, caută cu îndrăzneală să capteze inte-

resul pentru insolit, chiar dacă nu hipertrofia fanteziei se află în centrul creației sale. Dar dincolo de acest cumul de intenții și pe treaptă de egalitate cu el se află un respect funciar, simplu și aproape sever față de specificitatea lucrului cu materialul țesut, o dorință de consonanță cu lipsa de emfază, cu căldura și inserția calină în mediul ambiant, caracteristică obiectului lucrat din asemenea materiale. Eenzile acoperite de hieroglife benefice au posibilitatea de a se desfășura liber în toate direcțiile spațiului, steaguri moi de lînă refac cu răbdare, și fără duritatea flamurilor heraldice, istoria drumului de la alb la negru și, de aici, din nou spre lumină, o plasă uriașă se întinde ca un familiar năvod în ale cărui ochiuri s-au rătăcit ramuri de coral și alte vietăți ciudate. Iar pe deasupra, mai e ceva: căci dacă simțul decorativ, netrădat nici acum, la capătul unei evoluții ce l-a avut la temelie, se leagă de un nou simț, poate mai puțin pregnant încă, al celei de a treia dimensiuni, atunci ambele aceste constante se leagă, la Șerbana Drăgoescu, de o a treia formă de comunicare și identificare tipic umană, și anume aceea a mobilității ludice în manevrarea multora dintre datele și dimensiunile operei de artă. Această operă nu este oferită într-o hieratică și definitivă (« muzeistică ») înțepenire, ci ne dă senzația netă a posibilității implicării artistului și a oricui altcuiva în varierea fără limită a relațiilor dintre piesele ce-i compun angrenajul. Este o fantezie destinsă cea ce se joacă cu sobrietatea unor module rectilinii, transformîndu-le în chibrituri cu contururi moi, de lînă, și cu dimensiuni cînd ciclopice, ca o armată bizară ce debordează dintr-o uriașă cutie, cînd capabile de a se organiza, aparent hazardat, dar cu umor, în surprinzătoare miniaturi textile. Ba, socotesc că e chiar foarte stenică senzația că după ce am văzut tot ce era de văzut în această expoziție, cînd socotim că am încheiat, pentru moment, dialogul cu formele textile ale Șerbanei Drăgoescu, mai rămînem încă o vreme cu senzația că am putea reacheza totul altfel, că am putea reîncepe prin a reprivi un nou chip al obiectelor deja cunoscute, fără teama de a ne obosi prea repede resursele imaginației.



1, 4. Detaliu de contextură; 2, 3, 5, 6. Steaguri;



1, 3. Calea; 2. Detaliu de structură

tiberiu nicorescu

theodor redlow

Exemplară prin coerență, dar cu o prezență mai degrabă discretă, datorită atât tehnicilor gravurii în metal cât și dimensiunilor de cabinet ale lucrărilor, expoziția personală, de la Galeria Simeza, a lui Tiberiu Nicorescu (a patra în cincisprezece ani) îmi stăruie în memoria văzului lăuntric mai cu seamă ca fulguranță imagistică a unei feminități puțin teatrale și puțin enigmatice, asociind fantasmă, sfîncși, sau «păsări ale nopții» în compoziții sentimentale și ceremonioase. Un anume romantism se rostește cu decență, sotto voce, în aceste fantasmă neliniștite și neliniștitoare, în care se deslușește o nostalgie — poate autoironic asumată — pentru acei «années folles» ai Parisului din epoca «fin de siècle», cu fluturări de penaje, evantaie și frou-frou (cf. Larousse, «zgomot ușor produs de atingerea frunzelor sau de șifonarea veșmintelor») și, uneori, pentru exotismul unor spații mediteraneene și sud-mediteraneene care i-au atras pe un Delacroix, pe un Matisse sau pe un Klee. De altfel,

Nicorescu se apleacă reverențios spre tipurile de vitalitate venusiană înrupate pictural de Matisse, de Picasso sau de Vameșul Rousseau, tipuri pe care și le asumă în cheie proprie, cu deplasări de accent și cu inserții deviante, ca într-un fel de divagație. Prin replici și comentarii figurale, el conferă pînă și modelelor muzeale evanescența proprie personajelor care-i populează imaginația: duhuri de femei insesizabile, drapate vaporos și coafate amplu. Aceste coafuri, mai ales, desenate dintr-un hățîș de curbe repezi, împăienjenite, pun personajele sub semnul unor forțe nocturne, lunare, ce le aspiră diagonal, spre nu-știu-unde, ca niște aripi. Frivolele din gravuri, configurate prin modalități grafice de bună tradiție și cu totul decrispate, nu exclud (cum nota, cu justete, Virgil Mocanu) «tenația plurivocității», «convingerea că evanescența mesajului și nu unicitatea imaginii condiționează statutul fiecărei situații». E de prisos să mai vorbim despre tușa fugară dar precisă a acuarelistului, despre

nuanțările de care e în stare un desenator redutabil, căci imaginile, cu ropotul lor de trăsături și pete întretesute, stau ele însele mărturie.

Nu e însă de prisos să vorbim despre devenirea și despre motivațiile lui Tiberiu Nicorescu. Dacă primul paragraf al acestor însemnări a fost scris în mod impresiv și fără investigații dincolo de actualitatea strictă a ultimei serii de gravuri și desene, un examen ulterior, întreprins cu obstinație și cu indiscreție de reporter, a confirmat adecvarea receptării unui mesaj care, oricît de plurivoc ar fi, se situează totuși într-o «zonă» destul de hotărît delimitată. «Singura sursă de inspirație este forul meu interior» — declara cîndva Victor Brauner, și se pare că această mărturisire lapidară a devenit pentru Nicorescu un motto interior: «Trăim în afară, într-un mediu și sintem atinși, ciupiți de tot ce se întîmplă în jur, dar totul trece prin noi — măcinat, macerat, întors pe toate fețele». Un grafician exersat în formulele publicitare și ilustrative



și-a reorientat radical concepția și chiar tehnica în urma unui vis pe care l-a avut prin 1962 — un vis foarte frumos, pe care l-a declanșat (poate) o mare iubire: «Am luat penița în mîină, penița pe care o duc pînă astăzi. Am schimbat-o apoi cu acul de gravură. A fost momentul crucial din activitatea mea, căci înainte



1. Personaj de basm, gravură pe metal
2. Portrete, acvaforte

3. În natură, tehnică mixtă
4. Ceainicul, gravură pe metal
5. Doamna în fotoliu, gravură pe metal

mi-era frică de peniță — un instrument foarte antipatic și care nu iartă. Unde știi, bine; unde nu știi, acolo se vede, în vreme ce cu pensula și culoarea, mă rog, se mai poate escamota. La peniță nu, căci are vârful acela foarte subțire și foarte ascuțit...». Și, de atunci, Tiberiu Nicorescu fantazează, privind și înfățișând lucrurile «ca într-o carte de povești». Nimeni nu l-a întrebat, la ultima expoziție, «ce-ai vrut dumneata să spui aici», deși întrebarea îi fusese adresată — și încă de către unii critici care îl bănuiau de cine știe ce obsesii — în expoziția pe care a avut-o în 1966. El n-a știut și nici astăzi nu știe să-și explice lucrările («au ieșit de pe undeva dinăuntru, la prima mână, fără elaborare»), dar pe atunci Eugen Schileru a încercat să-i deslușească nebulozitățile kafkiene, vrînd să le justifice prin luciditate critică și prin «acea distanțare care condiționează umorul». În ciclul desenelor de atunci Schileru vedea (de unde și pînă unde?) «apariții de vis rău și de bolgie dantescă», reduse însă în «ascensiunea necon-

tenită a ființei umane spre lumina rațiunii și generozității... împotriva tuturor forțelor care caută să zăgăzuiască sau să întîrzie această ascensiune solară a umanității...». E drept că grafica lui Nicorescu s-a înșeninat cu anii, ascunzînd «marasmul» și «încrețenările», dar (și, aș spune, din fericire) rațiunea nu i-a domolit instinctele și nici, așa cum se spera, reveriile crepusculare. Distanțarea doar — autoironică — a mai tocit din asperități, atenuînd crispările și integrînd imaginile compozite unei atmosfere inconfundabile. În nici un caz înșeninarea nu a însemnat și aplatizare. S-au menținut însă — și aici ilustrul critic nu și-a dezmințit darul decelării — «puterea de plămuiere neistovită și neconținut sesizantă, forța unui desen cînd violent în vigoarea ductului său, cînd aproape impalpabil ca un fum...». Constantă este însușirea de a spune cu penița și cu acul de gravură ceea ce n-ar putea spune cu vorbele și de a da acestei rostiri o tot mai pronunțată imediatete față de niște chipuri sau forme pe



care le-a văzut, le-a visat sau, mai degrabă, le-a asistat la naștere, căci ele se plămuiuau în tainițele aceluia for interior. De unde și nebulozitatea, luminile și umbrele incomplet decise ce apar și dispar din jocul capricios de trăsături și hașuri, tușe și tente, delineeeri discontinue și pasaje indistincte. Figurînd fără să reproducă, preluînd fără să păstreze întocmai, Tiberiu Nicorescu aduce din penumbra femeii făcătoare de minuni,

benign nefaste și insinuant seducătoare. Din mustăcioșii jucători de football ai Vameșului Rousseau nu rămîn decît atitudinile și tricourile — și acestea însă dezlegate din hieratismul unei redări conștiințioase. Sînt niște jucătoare care se joacă într-un fel șăgalnic și totuși alarmant cu visele autorului! Nu mustăți, ci pletefrunzișuri spulberate de curenți neștiuți.



hundertwasser

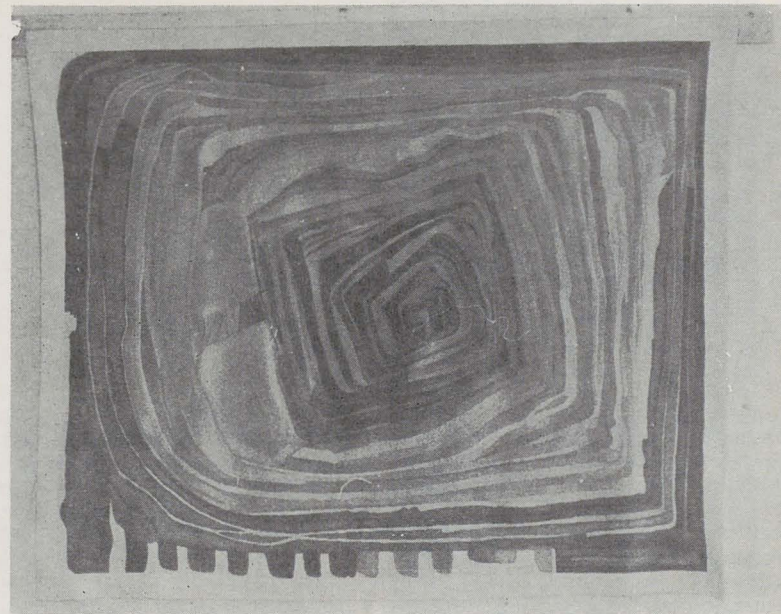
adrian guță

Inițiativă creatoare neobosită, răspîndită cu dărnicie în varii cîmpuri de acțiune ale artelor vizuale: pictură, grafică, tapiserie, mărci poștale, machete de arhitectură, chiar lucrul metalului (medalii), happeninguri șocante, manifeste, formulări teoretice, propunerea interesantelor noțiuni: «transautomatismul» și «filmul individual», propagandă activă pentru salvarea mediului natural și pentru pace, evidențiere în cadrul mișcării ecologice, atît de prezentă în viața artistică încă din anii '70. Sînt paragrafe mai degrabă alternative decît succesive ale unei opere legate de o viață pe măsură ca bogăția a evenimentelor și popasurilor, o viață în continuă mișcare. Împreună, compun personajul Hundertwasser. Dincolo de oscilația între artă cu program și happening, el afirmă: «Numai creativitatea ne aduce aproape de paradis». Element de coeziune spirituală esențial, leitmotiv formal, este și spirala—cum să consideri altfel factorul pe care Hundertwasser îl numește (în filmul realizat despre pictorul austriac de Peter Schamoni) «linia vieții, a mișcării, a devenirii», și care, din 1953, se lasă descoperit, în marea majoritate a lucrărilor autorului, ca semn plastic ce denumește fie soarele, fie chipul ori individul uman, picătura de ploaie sau intersecția unor drumuri, semn prezent în opera pictată, desenată, proiectată, rostită ori scrisă a lui Hundertwasser, operă cu finalitate umanistă și în descifrarea căreia spirala pare să fie un fir al Ariadnei, ghidîndu-ne prin Labirint.

Retrospectiva «Austria îl prezintă pe Hundertwasser lumii întregi» traversează mai toate meridianele începînd din 1975, și, posedînd interesanta particularitate de a se îmbogăți, «din mers», cu cele mai importante noi creații, are, la București (Dalles, decembrie-ianuarie), caracterul unei complexe reeditări. Punctul de plecare a fost Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris.

În receptarea artelor vizuale, senzația «Prima impresie contează» sună, credem, mai degrabă a vorbă de haz. Înțelegerea (mai ales în cazul artei moderne), dincolo de bucurarea privirii și a sufletului, vine după o analiză mai profundă, după eliminarea straturilor superficiale oferite percepției. Împlinirea acestui catharsis mental fracționat în etape ca un fel de inițiere este, în bună parte, miezul conceptului de «film individual transautomat» elaborat de Hundertwasser. Totuși, după un prim tur de orizont al picturii artistului austriac, așa cum este grupată, pe etape, în retrospectivă, nu lipsesc din păreri termeni ca «eclectism», «repetiție», «vocabular formal restrîns». Sînt desigur formulări individuale, observatorul impersonal și factorul emitent

al premiselor pentru adevărate judecări de valoare fiind doar Timpul. Dacă extindem, însă, cum e și firesc, conul de lumină asupra altor compartimente de creație asupra formației autorului, apar unele răspunsuri te-meinice. Graficianul Hundertwasser, cu neobositele lui investigații în cele mai variate tehnici, este, poate, pentru un ochi atras de plăcerea analizei pe detaliu, mai interesant decît pictorul, și mai divers, aceasta lăsînd de o parte posibilitatea studiului comparat al unor teme sau chiar compoziții tratate în ambele discipline. Creatorul de afiș este un colaborator prețios al graficianului de șevalet și «tiraj». Aproape de aceste preocupări se află și cea pentru realizarea machetelor de mărci poștale. Hundertwasser a abordat și artele spațiului, și, în egală măsură mînat de dorința de a-și pune în aplicare inițiativele ecologice, a făcut machete (există unele concretizări ale acestora) de arhitectură constituite ca protest la adresa arhitecturii raționaliste. Începuturile au fost cuminți și timpurii. Primul desen după natură—18 aprilie 1943 (pictorul e născut în 1928) furnizează creatorului său cea dintîi revelație: «A fi reușit să pictez ceva vizibil a fost un eveniment foarte important în viața mea» (v. catalog Paris, 1975); comen-tîndu-și o altă lucrare din aceeași perioadă, adaugă însă: «Încă nu știam că cele mai bune imagini se aflau în sufletul omului». Erau desene (peisaje) corecte, atente la perspectivă și mai ales la detaliu (arhitectura austriacă barocă, clasicizantă ori eclectică le oferea din plin); această din urmă tendință s-a asociat celei spre decorativ și împreună au dus, credem, la constituirea «stilului» Hundertwasser. Modificările, adăugirile intervenite în timp, s-au înscris între cele două jaloane de limbaj plastic menționate. Culoarea, la început simplu accesoriu, se va emancipa treptat și la sfîrșitul deceniului cinci devine mijloc de exprimare esențial. Mai tîrziu, artistul va declara: «...Nu se poate face o idee [asupra picturii mele] fără a fi văzut culorile» (text la a doua expoziție de la studioul Paul Fachetti, Paris, 13 aprilie 1956, cf. catalog Paris, 1975). În același timp, forma se eliberează și ea de rigori, de convenții. Desenul nu mai reproduce realitatea, ci reprezintă imaginea construită de artist în urma impactului sensibilității și rațiunii sale cu această realitate. Astfel el va parcurge drumul etapelor artei moderne, asimilînd vizibil ecouri expresioniste (v. «Ștrengar din Veneția», 1949), cubiste—picassiene în unele portrete, fauviste, abstracționiste, chiar suprarealiste (metamorfoze formale—«Irlanland peste Balcani»). Am enumerat doar «ismele», dar există cîteva nume la care opera lui Hundert-



wasser se raportează mai precis. Des, se vorbește de Klimt și Schiele în ce privește originile (menționați chiar de compatriotul lor alături de Kampmann), pentru apartenența la secesiionismul vienez și dialogul ornamental abstract-figurativ al primului (v. «Fetiță slovacă dormind», 1955, de Hundertwasser), pentru imaginile expresioniste, încărcate de tragismul existenței, ale celui de-al doilea, elemente prezente în creația urmașului lor. Am adăuga în acest context

eventualitatea unor influențe mai largi, de concepție, din sfera Art Nouveau, detectabile în preocupările ecologice ale artistului—decorul pictat din jurul ferestrelor unor locuințe tip de bloc, «tratamentul» similar al ambarcațiunii «Regentag», ori mascarea edificiilor în mediul natural sau într-unul ușor modificat cores-punzînd unor modele umane («Casă în formă de ochi») — toate fiind inițiative menite umanizării habitatului, prea tipizat și tehnicizat, eli-

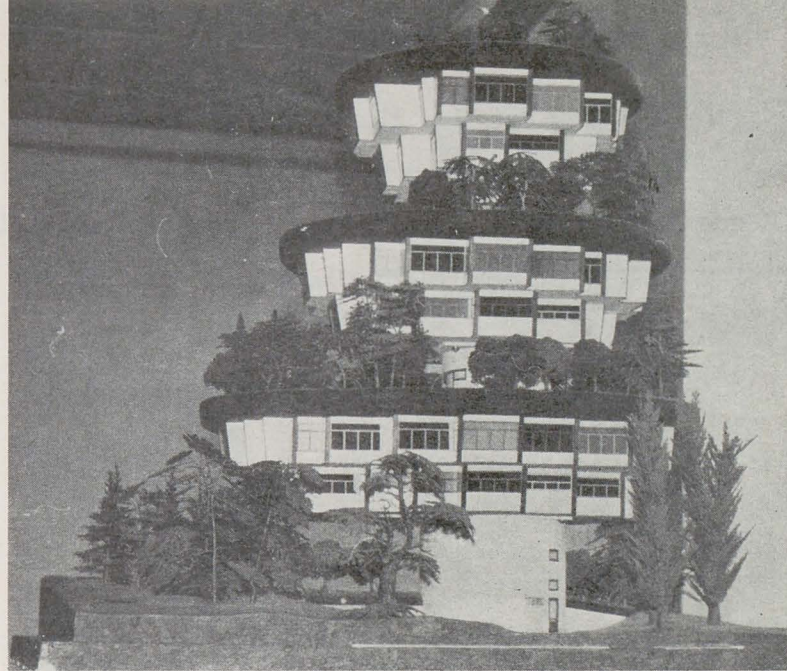
minării monotoniei structurilor identice prin inovații de fond sau de formă, ornamentale, inițiative ce seamănă cu cele ale arhitecturii 1900, care îneca structurile sub decorație, modificându-le finalmente; desigur, ecologia merge mai departe, cerînd reintegrarea naturii în mediul uman. Raporturile artistului austriac cu opera lui Klee (o spune mai răspicat americanul Sam Hunter — cf. catalog Paris, 1975) constituie o problemă complexă: preocuparea similară la cei doi pentru arta copiilor și a alienaților mental, continuitate de căutări în elaborarea limbajului plastic: Klee în ultimele faze ale evoluției sale își crează o vastă lume de simboluri fertilizate prin imagini-semn simple (fructe, șarpe, mască, săgeată...); asemenea adevărat alfabet hieroglific întîlnim și în realizări recente, mai ales de grafică în tehnici mixte, ale lui Hundertwasser. Credem că influența lui Klee este mai des prezentă în opera autorului austriac decît se spune — să ne mai gîndim doar la acele lucrări, numeroase, în care arhitectura apare ca desenul viu colorat (preferințele cromatice sînt nu o dată de intensitate fauvă) al unui joc de cuburi; asemenea mozaicuri savant structurate și armonizate cromatic apar des la Klee, ele organizînd întreaga lucrare. Am mai invoca un nume, pare-se încă necitat: Dubuffet. E doar o ipoteză, poate prea speculativă; o legăm de ecurile în creația ambilor pictori ale artei infantile și ale celei aparținînd bolnavilor psihic, și chiar de « graffiti » (desenele de stradă contemporane), invocate de obicei în sfera de inspirație a lui Dubuffet. Apropierea ne-a fost sugerată de reprezentările umane din unele dintre lucrările lui Hundertwasser din anii '40—50.

La eventuala legitimă întrebare: cît este Hundertwasser din toate aceste interferențe? răspunsul e banal, fiind

valabil și în alte cazuri, dar aici intervin note specifice: individualitatea și forța imaginației lui Hundertwasser au fost destul de puternice pentru ca, suferind multiple influențe, opera lui să se constituie într-o entitate anume; călătoria prin labirintul expoziției oferă, s-ar putea spune, și posibilitatea vizionării unui caleidoscop al etapelor artei secolului XX, dar în primul rînd prezintă o personalitate ce își coordonează evoluția și limbajul plastic în funcție de o gîndire proprie.

Există, din 1955 încoace, obsesia spiralei, căreia autorul îi enumeră mai multe « stări »: labirintică, galactică, inorganică, organică, mitologică, geometrică, decorativă, botanică. Spirala, simbol al vieții și al evoluției acesteia, se regăsește formal în galaxie dar și în picătura de apă, ori în așezarea circumvoluțiunilor creierului uman (forma superior organizată, am spune); soarele apare în multe lucrări tot ca o spirală. Acest semn domină pictura, grafica, dar și tapiseria sau mărcile poștale, ca element ornamental emblematic, pentru a nu mai vorbi de proiectele arhitectonice spiralice. Spirala este arma favorită a lui Hundertwasser împotriva liniei drepte care semnifică pentru el pierderea umanității și ostilitatea arhitecturii raționaliste contemporane.

În filmul lui Peter Schamoni (« Jour de pluie »), Hundertwasser numea apa un element vital pentru el, mai ales în curgerea ei, de la ploaie la fructele plînsului. În fine, un scurt popas în miezul gîndirii plastice a artistului. « Cînd pictez, parcă visez », sună laconic o mărturisire în filmul amintit, «... și îmi exclud intelectul ». Patronarea, să zicem « daimonică » a impulsului pictural, e afirmată și cu alte ocazii. Hundertwasser militează pentru finalitatea umanistă a artei. El vede în actul artistic un gest eliberator, iar arta e concepută

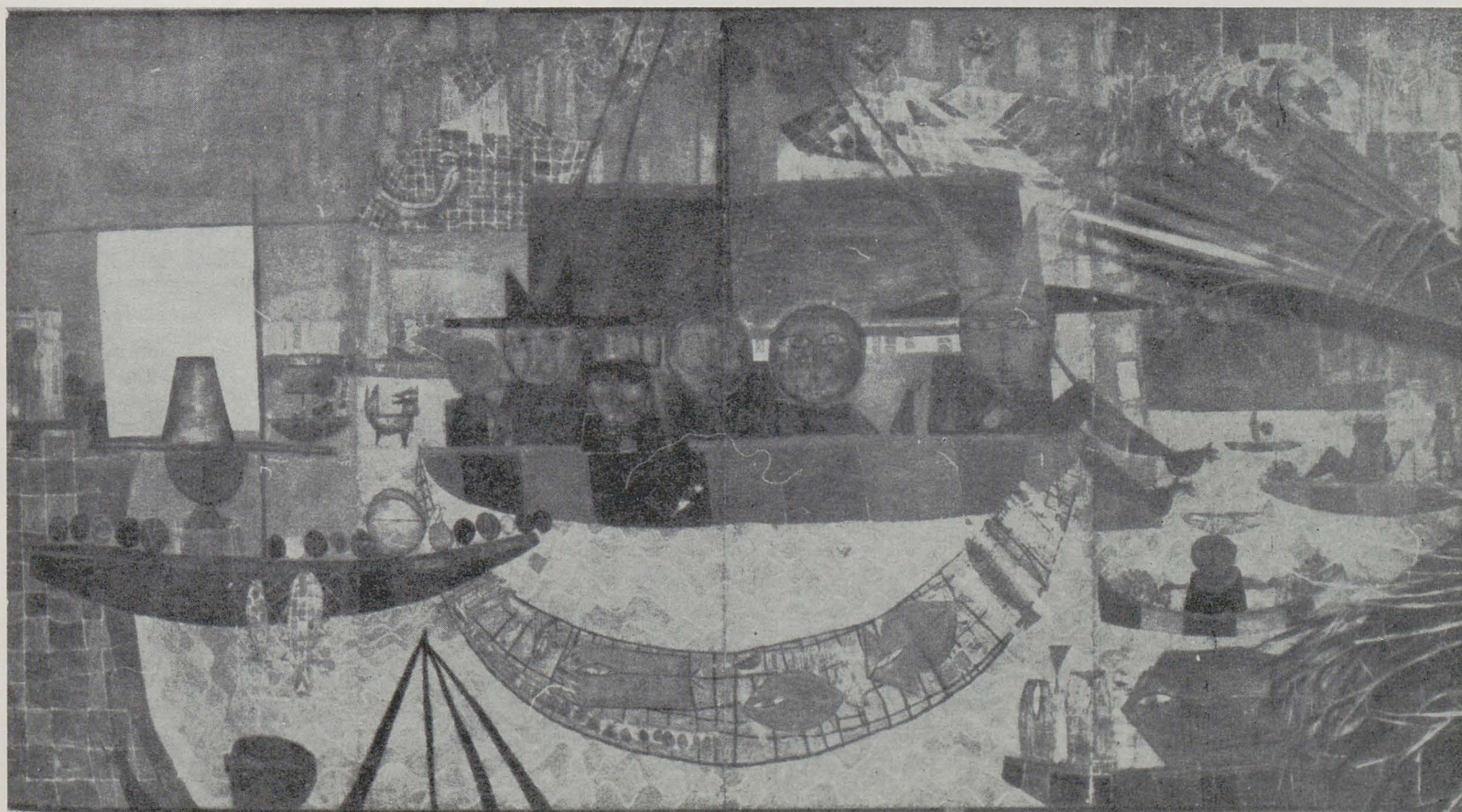


ca un paradis ale cărui porți stă în puterea noastră să le deschidem ori să rămînă ferecate. Pe la jumătatea anilor '50 elaborează teoria sa cea mai interesantă: « transautomatismul » și legat de el « filmul individual » (cf. catalog Paris, 1975). Secvențele filmului individual sînt un fel de « membrane » (trepte) ale înțelegerii (« vizibilității » creației transautomatice) gradate a operei de artă, de la recunoașterea în aceasta a unor obiecte sau acțiuni conforme realului, pînă la compunerea mentală a unor imagini nonfigurative ireproductibile în cuvinte. « Vizibilitatea » aceasta are și o evoluție istorică, perfecționîndu-se, spune autorul, în secolul nostru, prin parcurgerea « ismelor ». Hundertwasser s-a făcut larg cunoscut prin violente luări de poziție publice (uneori sub forma happening-

ului) împotriva sistemelor actuale din învățămîntul artistic occidental, în sprijinul inițiativelor ecologice, ori pentru concretizarea propriilor proiecte în această direcție; faimos, în context, este și manifestul « Drep-tul tău la fereastră, datorita ta față de arbore ».

Personalitate contradictorie, intens discutată, dar bine conturată în peisajul creației plastice austriece și apreciată ca atare: în 1981 i s-a decernat Marele premiu de stat austriac pentru anul 1980.

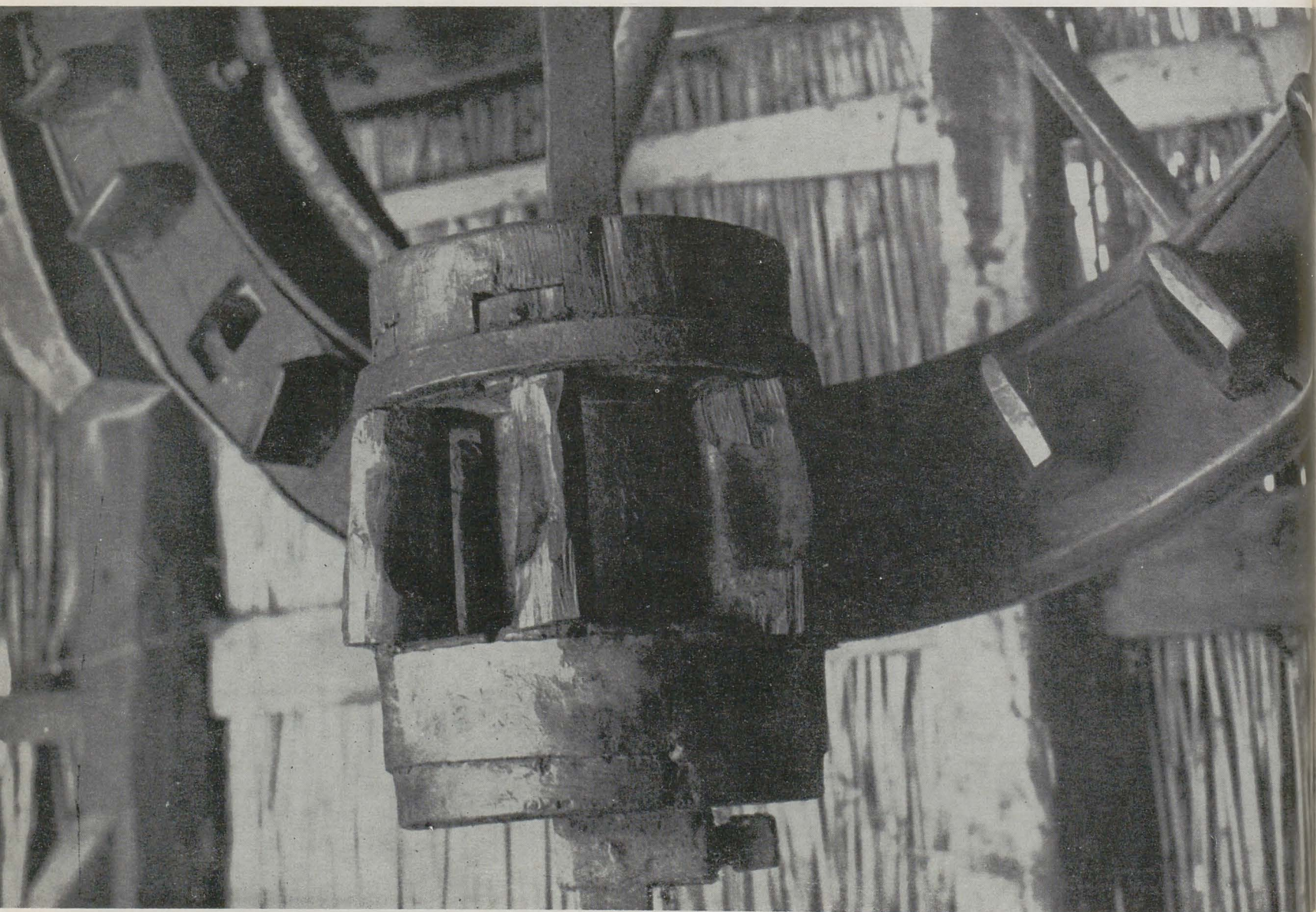
1. Virtej albastru, cu dinți, tapiserie
2. E rău cînd aștepti dragostea, dacă ea este în altă parte, serigrafie în culori
3. Irinaland peste Balcani, serigrafie în culori
4. Casa-spirală, machetă
5. Pescuitul miraculos, tehnică mixtă



«Toate lucrările tehnicii tind să cîştige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie mai perfecte. Dacă apoi unora din plăsmuirile tehnicii le recunoaştem o anumită valoare artistică, faptul decurge din apropierea lor de tipul autonom al artei. Din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar în acelaşi timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecţiunea naturii».

TUDOR VIANU

«Felinar» la angrenajul de lemn al unei mori de vînt din Enisala-Tulcea, Muzeul Satului



a trăi la distanță sau despre frumusețea obiectului tehnic

anton dâmboianu

Pentru a ne apropia de frumusețea obiectelor produse ale tehnicilor proprii, trebuie să le privim, iar pentru aceasta sîntem obligați să ne situăm într-o perspectivă dezvoltătoare. Prin rîndurile de mai jos încerc să construiesc o astfel de perspectivă. Să ne precizăm deci poziția.

În ambient

Este firesc ca în prima mișcare să ne conștientizăm peristaza (starea înconjurătoare), sau, mai simplu spus, să ne cunoaștem spațiul trăit. Așa cum rezultă din comportamentul nostru, acest spațiu îl sesizăm ca fiind dispus în jurul persoanei în trei zone inelar-concentrice.

În imediata apropiere, trupul ne este înfășurat de *spațiul intim*. Prin el se asigură libera mișcare corporală și este trăit ca extensie epidermică în care sînt tolerate numai anumite obiecte concepute special pentru această apropiere (vestimentul, acte importante, podoabe etc.). Tot ce pătrunde din afară ne atinge direct, provocînd reacția repulsiei sau a plăcerii, dar niciodată indiferență. Îndrăgostiți și rivali tind reciproc să pătrundă în această zonă fierbinte pentru a deveni cuplu de dansatori sau luptători. Deși această carapace spațială este subțire, densitatea ei este maximă.

va delimita pe geometria arhitecturală a apartamentului, fiind în lecție elevul va simți acest spațiu cuprinzînd întreaga clasă, iar fiind pieton, spațiul personal se va extinde cuprinzînd pista trotuarului. Dacă evenimentele ce se petrec în spațiul intim le putem considera de gradul unu, cu un total caracter individual, evenimentele de gradul doi, din spațiul personal, reprezintă deschiderea și implicarea noastră în mediul social-reistic.

Al treilea și ultimul înveliș, ce le include pe celelalte două, este *spațiul situațional*. Prezintă o rarefiere mai accentuată, compensată de un grad și mai mare de elasticitate și versatilitate. Pentru un conducător auto, care și-a cuplat spațiul intim la terminalele motorului și ale caroseriei (volan, pedale, butoane, manete, scaun etc.), spațiul personal se identifică cu corpul vehicolului (lovirea caroseriei doare!), spațiul situațional este șoseaua pe care rulează. De asemenea, pentru un spectator de teatru spațiul intim înglobează fotoliul său, spațiul personal va lua forma relativă a unei piramide culcate ce are drept vîrf persoana spectatorului și drept zonă bazală ansamblul scenei, spațiul situațional va cuprinde întregul edificiu teatral. Pe scurt, starea se cheamă «a fi la teatru». Pentru conducătorul auto, evenimentele de

nostru, această pseudo-legitate sistemică se confirmă. Într-adevăr, prin spațiul personal, condiția individualității singulare și izolate își găsește sensul existențial prin corelarea cu exterioritatea naturală, aderența la pluralitatea socială și logica conducerii în lumea obiectelor construite.

Structura egocentrică, avînd configurația circular-concentrică, prezintă două elemente caracteristice: perimetralitatea și radialitatea. Despre perimetru și dinamica lui s-a vorbit mai sus. În direcția corelației cu fluctuațiile limitelor, este sesizabilă «raza» circularității care în cazul spațiului ambiental o trăim ca fiind relație exterioară, ecart, deschidere, punte, sau mai direct «distanță».

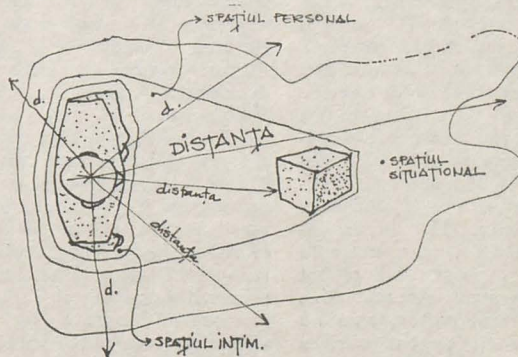
Distanța

Întotdeauna ne situăm în raport cu ceva, în primul rînd prin distanță. Identificarea este distanța zero, iar absența este distanța maximă. Această distanță nu este dimensiunea dintre

șarea producînd permanent distanțare. Să urmărim, pe scurt, evoluția acestui proces, așa cum s-a consumat istoric.

Distanțarea prin tehnică

În comportamentul operatoriu uman se disting trei registre funcționale: la nivelul profund al primului registru se manifestă *comportamentul automat*, direct legat de natura biologică. Atitudinile corporale, conduita alimentară și sexuală se desfășoară prin acest fond genetic pe care apoi se greșează intervenția educației. Al doilea registru cuprinde *comportamentul mașinal*, care se realizează prin lanțuri operatorii dobîndite prin experiență și educație. Exercițiul corect și repetitiv al comportamentului mașinal dovedește existența unei memorii în care se înscriu programele acestor lanțuri operatorii. Servitul mesei, îmbrăcarea, dezbrăcarea, mersul cu autobuzul etc., sînt astfel de manifestări mașinale prin care se consumă



doă anonime puncte geometrice, nu este nici intervalul dintre două evenimente naturale, este relația dintre «EU» și «TU + EL». Distanța este trăirea implicării și a angajării acceptate, refuzul neutralității și al izolării. Distanța mă definește în mediu, mă situează. Iar prin granițele celor trei spații concentrice «simt», de fapt, la distanță, senzorii pot ocupa poziții înaintate, extensie senzorială, în-corporare.

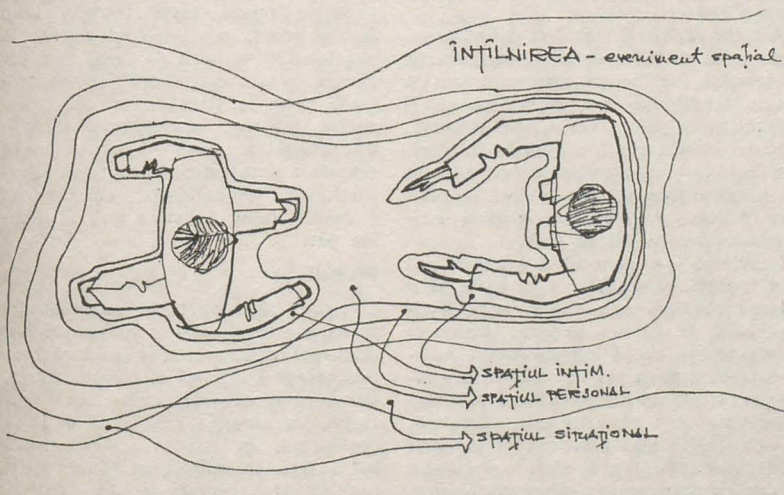
Dar această distanță poate fi înțeleasă și cu alt sens. Pentru această înțelegere trebuie să urmărim, spre interior, traiectoria radialității, în amonte pînă la centrala cerebrală. Aci se manifestă o capacitate deosebit de puternică, constantă și specifică speciei omenești. Profesorul de la Sorbonna, André Leroi-Gourhan (*Le geste et la parole* — pag. 33) o numește «facultatea de simbolizare sau, mai general, acea proprietate a creierului uman care constă în conservarea unei distanțe între trăitul și organismul care i-a servit de suport».

În acest nou sens distanță înseamnă «distanțare» și același autor precizează că «această detașare care se exprimă în separarea obiectului util în raport cu mîna, în separarea cuvîntului în raport cu obiectul, se exprimă de asemenea în distanța pe care o ia societatea în raport cu grupul zoologic. *Întreaga evoluție umană concurează la a plasa în afara omului ceea ce, în restul lumii animale, răspunde la adaptarea specifică*». Fapt capital, care ne face acum să înțelegem că distanța percepută în ambient nu este altceva decît proiecția în mediu a facultății de a menține deta-

cea mai mare parte a existenței cotidiene. Al treilea registru este rezervat *comportamentului lucid*. Acesta are rolul de a restabili integralitatea și continuitatea lanțurilor operaționale în cazul unor rupturi accidentale a desfășurării acestora (acum, cînd scriu, pisica mea a răsturnat vasul cu flori...!) sau creează, sub presiunea necesității adaptative sau inventive, noi lanțuri operatorii (învăț mersul pe bicicletă, conducerea auto, skyul etc.).

Cu acest comportament năunțat în automat, mașinal și lucid, să ne imaginăm acționînd un hominoid sau omul potrivit. Putem considera ca punct de plecare, în evoluția pe care o urmărim, situația în care terminațiile instrumentale ale corpului lucrau în direct. Pentru comportamentul tehnic, mîna eliberată de sarcini în deplasare, prin mersul în poziție verticală, devine acum principalul instrument. Lucrul în direct înseamnă că mîna acționa în motricitate directă, adică tăierea, sfărîmarea, modelarea, răzuirea, săpatul erau o treabă a unghiilor, a degetelor, a palmei și a pumnului. Să observăm însă un fapt: în instrumentul endosomatic, instrumentul corporal, coexistau nediferențiate, confundate, gestul ca impuls energetic și instrumentul util care acționa. Considerăm deci caracteristic, pentru această primă fază, *sinergia operatorie dintre gestul motor și instrumentul util*, situație, de altfel, proprie pentru tot regnul animal.

Aici se produce și prima ruptură, prima distanțare, separarea gestului motor, rezervat mîinii, de instrumentul util. Apar astfel primele instru-



În continuare, înglobînd spațiul intim, dar cu o desfășurare mai largă și o densitate ceva mai rarefiată, este dispus *spațiul personal*. Prin el luăm contact cu obiectele și persoanele angajate în diversele noastre scenarii cotidiene. Limita interioară se pliază pe spațiul intim și se mișcă odată cu el, limita exterioară însă este deosebit de elastică, fiind capabilă de contracții, dilatări și modelări extrem de variate, după cum o cer situațiile în care ne aflăm. Fiind în locuință, spațiul meu personal se

gradul trei sînt evenimente rutiere, pentru spectatorul de teatru evenimentele de gradul trei sînt culturale. Spațiul situațional definește ipostazele persoanei.

Să convenim, acum, să numim în ansamblu această succesiune de trei zone spațiale ca fiind *structura egocentrică* a spațiului ambiental, așa cum o trăiește fiecare din noi. Este util și corect să ne amintim că ori de cîte ori operăm cu o structură triadică, termenul axial poate fi bănuît de o funcție mediatoare. În cazul

mente exosomatică, unele în afara corpului, recoltate brut din mediul natural. Se intră astfel în faza a doua, a minii în motricitate indirectă și se constituie primele «*mașini manuale*». Din paleolitic sînt atestate existența bastonului-pîrghie, a aruncătoarelor, pietrelor de măcinat și mai tîrziu arcul cu săgeată, capcanele, scripetele și corzile de transmisie. În această fază o parte din acțiunile maxilo-dentare sînt preluate de mîna, care se specializează în manevrarea obiectului amovibil. Fața omenească începe să fie umană. Evident, comportamentul lucid este cel ce a făcut posibilă această primă exterioritate. Exercițiul mașinii manuale, în secole de evoluție, atinge performanțe pe care cu greu ni le închipuim. Dar prin acest rodaj se ajunge la etapa majoră în care se inițiază distanțarea chiar a impulsului muscular, a motricității.

Această nouă fază, decisivă pentru evoluția tehnicii, a apărut tîrziu, în antichitate, la unele populații euro-asiatice, ce și-au bazat supremația tehnico-economică, pînă în sec. XVIII, pe tracțiunea animală și mașinile antrenate de apă sau vînt. *Mașina animală*, cu implicarea unei participări musculare deosebite, a adus servicii enorme și totuși eficacitatea ei s-a stabilit pe un palier mediu; numărul cailor nu mărește viteza vehicolului, nici chiar în limitele considerabile ale rezistenței lor la oboseală. *Mașinile automotrice*, chiar în variantele cele mai simple, spre exemplu moara de apă, presupun alt raport față de omul ce o manevrează. Mîna declanșează procesul motor, apoi nu mai intervine decît pentru oprirea mișcării. În aceste mecanisme puterea poate fi mărită și instalațiile multiplicare.

Totuși, caracteristicile tehnice limitează aceste mașini. Căutîndu-se necontenit amplificarea puterii, sec. XIX propune utilizarea presiunii vaporilor. Saltul este considerabil, apar mașinile automate, veritabili monștri mecanici cu o «*musculatură*» însoțită dar cu un sistem nervos extrem de rudimentar. Regulatorul de viteză și presiune asigură debitarea unei forțe constante, dar oarbe. Omul rămîne în continuare cuplat de mașină cu gesturi dirijorale de conducere.

Acum, în posesia acestei puteri fără precedent, evoluția pare să fi atins momentul împlinirii unui vechi deziderat: realizarea mecanică a unei suite de gesturi tehnice, adică un program. Mașini care executau repetitiv un singur gest tehnic existau din antichitate, dar abia după evul mediu, în ceasornicărie, se construiesc, printr-un joc de pinoane, came și biele, primele programări prin procedee pur mecanice. Tot secolului XIX îi revine meritul de a trata și rezolva decisiv această problemă. În domeniul țeserii mecanice, Jacquard imaginează un sistem de cartoane perforate prin comanda cărora mașina execută țeserea oricărui fel de model. Mecanismul are acum o memorie centrală a unei largi serii de programe, distinctă de organele de execuție. A început distanțarea capacităților superioare.

După un secol de familiarizare cu electricitatea și cu valorile de electroni, se pun la punct mașinile cu comandă-program, mașinile actuale. Indiferent care le sînt destinațiile, aceste mașini sînt sinteze ale etapelor parcurse. Organele mecanice de exe-

cuție sînt animate energetic, sînt declanșate de programe imprimate pe bandă. Transformarea esențială constă în existența unui veritabil sistem nervos de transmitere a ordinilor și de control al procesului de producere și a calității produsului. Un arsenal de celule foto-sensibile, de tranzistoare, microprocesoare și circuite integrate, asamblate după exigențe constructiv-productive, asigură sensibilitatea nervoasă a mașinilor, asigură sănătatea lor fizică și deschid o justificată comparație cu asamblarea biologică. Procesul distanțării continuă. În prezent evoluția atacă un nou palier, exteriorizarea creierului. Din punct de vedere strict tehnologic mutația este deja efectuată.

Așa cum am văzut, mîna omenească este umană nu prin ceea ce este sau prin ceea ce face, ci prin ceea ce eliberează în afară, distanțează.

Distanțarea prin limbaj

Desigur «*faptul material cel mai frapant este cu certitudine eliberarea instrumentului util, dar, în realitate, faptul fundamental este eliberarea cuvîntului și această proprietate unică pe care o posedă omul, de a plasa memoria proprie în afara lui însuși, în organismul social*» (op. cit., p. 34). Pasajul istoric al memoriei în obiect exterior util colectivității trebuie să accepte ca primă fază *transferul oral*. Totuși, este tentant să ne imaginăm un enorm ev geologic anterior în care ființele numai se priveau și existau. Erau ca florile. Ochiul care receptează și trimite, este totuși senzorul-instrumental de comunicație primordial. Despre «*conținutul*» privirilor nu vom putea vorbi niciodată, nu suportă transfer pe alt canal, sau poate numai aproximativ pe cel al unor acorduri vocal-muzicale. Privirea-strigă sau mîngiere, privirea pulbere sau fluturi, privirea-curbă sau piezișe, vor continua să rămîină mistere pentru rostire. Întrezărit-ul nu este șoaptă a privirii, după cum clipit-ul nu este murmur și nici bîlbîială. Putem elibera prin privire vaste văzduhuri afective și adînci tensiuni mute. Dar codul privirii se cere tradus numai vizual. Simfonia policromă a sentimentelor emite ocular pe o lungime de undă pe care sunetul nu o poate descoperi. E limpede, la început n-a fost cuvîntul, ci privirea, și astăzi chiar toate începuturile au nevoie de privire.

Gîndirea, însă, mai frivolă, a găsit în cuvînt și vorbire canalul ideal de exteriorizare. Volumul de cunoștințe al grupului social este tezaurul fundamental al personalității și unității sale. Transmiterea acestui capital intelectual este condiția supraviețuirii materiale și sociale. Cu acest sens, transferul oral se referă la ordonări ierarhice de lanțuri operaționale. Cele cu caracter mașinal, privind episoade materiale și morale cotidiene, sînt preluate de memoria familială comună. Practicile excepționale sau cu frecvență mică sînt încredințate memoriei unor adevărați specialiști: capii de familie, vîrstnicii, barzii, preoții și inițiații își asumă astfel rolul de a menține coeziunea grupului social.

Cunoștințele practice, tehnice și științifice se transmiteau, de cele mai multe ori, în secret, printr-un context de gesturi demonstrative și comentarii orale ale maestrului, numai în grupul fiecărei bresle și erau inseparabile de unele conținuturi magice și religioase.

După milenii de comunicare orală, își face apariția *transmisia scrisă*, adică canalizarea gîndirii într-o notație liniară. Fapt excepțional, ce ne amintește de eliberarea și formarea primelor unelte. Vibrația sonoră a cuvîntului devine obiect în-semnat, iar spațiul mental al gîndirii se în-formează în spațiul fizic al liniarității. Salt decisiv în tendința perpetuă de detașare. După ce s-a distanțat în cuvînt, gîndirea trece acum în altă corporalitate. Gîndirea nerostită, vorbirea endostenofonică, gîndirea orientată spre exterior, se transferă direct pe suport material.

Apariția scrisului nu a fost întîmplătoare, ea decurge din schimbarea modului de viață. Sedentarismul agricol a favorizat formarea nucleelor urbane, concomitent cu începutul prelucrării metalelor. Gestiunea în societatea urbanizată are nevoie să înregistreze acte financiare și religioase, recunoașterea înzestrării, serii de dinastii, liste de sancțiuni, calendare etc., precum și alte conținuturi ce se cer în-documentate și pentru care memoria orală nu mai prezintă siguranță. De aceea, la prima vedere, cele mai vechi texte, fie ele sumeriene, egiptene, chineze sau precolumbiene, sînt o sursă constantă de decepție pentru cercetătorul actual. Pare incredibil că această uluitoare invenție a apărut pentru a fi utilizată la contabilizări prozaice și listări nesfîrșite. În realitatea istorică, însă, a acelor timpuri, această informare scrisă forma începutul unui sistem nervos al unei economii de circulație între producători și conducători, fie ei celești sau tereștri.

Pe măsură ce se perfecționează procedeele, noi domenii ale gîndirii și ale vieții trec în memoria scrisă. În Antichitatea clasică sînt dirijate spre memoria colectivă texte religioase, istorice, geografice și filosofice, adică preocuparea pentru alianța dintre divin și uman, precum și tema fundamentală a triplei probleme: timp — spațiu — om.

*A treia fază a distanțării a fost prilejuită de imprimarea mecanică a scrisului. Materia manuscriselor antice sau medievale era destinată a fi însoțită «*par cœur*», pe dinafară, așa cum sînt sau așa cum le înțelegi. Conținutul manuscriselor era păstrat de cei interesați, de notari, savanți și preoți. Problema orientării cititorului nu se punea încă.*

Imprimatul a generat un imens val al trecerii cunoscutei în carte și o largă răspîndire a ei. În sec. XVIII și XIX, în cîteva decenii, memoria colectivă a cărții înghite toată Antichitatea, istoria marilor popoare, geografia și etnografia unei lumi devenită definitiv sferică, filosofia, dreptul, științele, artele, tehnicile și o vastă literatură. Pentru a oferi o expresie concentrată a memoriei preconstituite, apar enciclopediile. Este tentantă comparația cu primele automate mecanice în care mișcarea era subdivizată și încredințată fiecărui subsansamblu, tot astfel enciclopedia, ordonată alfabetic, se prezintă ca o memorie parcellată în care fiecare termen izolat conține o parte animată a memoriei totale.

Dar pasul cel mai semnificativ pentru evoluția pe care o urmărim se constituie în opoziție cu indexarea alfabetică și se referă la orientarea cititorului asupra unei întregi lucrări. Pînă la începutul secolului nostru se practica, pentru această rapidă

sondare a conținutului, două modalități: una consta în a precede fiecare capitol cu un text rezumativ, fiecare dispărută astăzi, iar a doua modalitate consta în plasarea la începutul sau sfîrșitul lucrării a unui tablou concis al conținutului total, adică ceea ce noi numim «*tablă de materii*». Aceasta este o nouă detentă. Conținutul iese în afara lui însuși și printr-o dispunere semnificativă de expresii simbolice se oferă ochiului și spiritului care nu mai este obligat să parcurgă derularea liniară a scrisului din «*interior*». Pentru ca informația conținutală să atingă această nouă stare, a trebuit să renunțe la elementele de sintaxă și să se constituie prin cuvinte libere asupra cărora lectorul țese rețeaua de conexiuni sugerată de autor. Gîndirea liniarizată din text trece acum în rezonanța termenilor flotații.

Memoria colectivă se organizează în continuare. La începutul veacului, volumul imens al bibliotecilor reclamă o amenajare mai eficientă. Cartea continuă să subziste ca celulă de infrastructură, dar ordonarea gîndirii inerte părăsește acest nivel și se constituie într-un țesut suplimentar, cel al *fișelor documentare*. Acesta este al patrulea pas în procesul distanțării. Un sistem de criterii operaționale (autori, domenii, cronologii etc.) permite datelor depozitate să deschidă combinații de valențe pe diverse direcții informaționale. Cartea brută este comparabilă cu unealta manuală, oricît de perfecționată ar fi, presupune participarea tehnică din partea lectorului. Fișele simple corespond mașinii manuale pentru că o parte din operații sînt transferate în ele, iar fișele perforate reprezintă o etapă suplimentară comparabilă cu mașinile automate (Jacquard).

Sub ochii noștri a apărut, se impune și ne fascinează *memoria electronică*. Superioritatea integratorului electronic asupra fișelor constă în densitatea informațiilor pe care le poate trata într-un timp foarte scurt, practic neglijabil, prin acțiunea simultană a mai multor centre selectoare, care se controlează și se corijează reciproc. Structurile interne, organizarea mental-operatorie a memoriei umane, se transferă sistematic în programe informaționale depozitabile, combinabile și reutilizabile. Acesta a fost al cincilea pas.

Fluxul

Desigur, baza portantă a existenței noastre este și va fi asigurată de dispozitivul osteo-muscular și nervos, reminiscentă a ultimele etape animaliere, dar suprastructura, activitatea creatoare, va emerge din jocul care se desfășoară, în expansiune continuă, între față și minii, între limbaj și tehnică. Nu avem de a face cu două clase de fapte tipic umane, din care una este activitatea verbală și cealaltă este activitatea motrice, ele sînt de fapt inseparabile și reprezintă un singur fenomen mental ce se exprimă conjugat prin corp și sunet, este *fenomenul fluxului exteriorizant*.

Sistematică prelungire într-un în afară, incomparabil mai bine și mai puternic organizat. Deși ne vine greu, omul actual trebuie să se obișnuiască cu realitatea că este mai slab decît creierul său artificial, precum dinții săi față de cea mai rudimentară moară, sau aptitudinea lui de zburător în raport cu avionul cu reacție. În

situația actuală omul începe să pară o fosilă vie care pentru a atinge un maxim de libertate a condus progresiv în exterior facultățile sale din ce în ce mai elevate. Unii biologi și antropologi consideră că etapa actuală este ultimul act evolutiv al omului. . . de tip homo sapiens. Un rezumat ludic al vieții lui poate fi urmărit după suita vedetelor din cinematografie (de inspirație americană) în care termenii tranzitează succesiv proprietățile vizate de noi, pe linia brută-gînditoare (gorila, King-Kong), omul-musculatură (cow-boy-ul), omul-creier (sa-

berează o cantă de energie cognitivă care este ideea noastră despre lucrul simțit. Cu acest sens, ideea este produsul fenomenului de discontinuitate înțeles ca producere. Sub statutul de idee-produs exterioritatea este captată de noi și în spațiul mental se concentrează astfel, în jurul unor nuclee preformate prin experiență, constelațiile știutului. Este țara acestor ființe abstracte. Descăleătorul modern al acestei țări se vrea a fi gînditorul britanic de origine austriacă Karl Popper, care o numește în sistemul său «lumea a treia». El

Evenimentul curent însă este matri-moniul. În anumite momente, cîte doi eterali (A și B) migrează în lumea a doua, unde în prezența rituală a unui al treilea eteral (C) se oficiază cununia (judecata) și fără gestație se naște un nou eteral (concluzia), iar apoi cu toții se întorc sărbătorește în lumea lor. Regenerarea e rapidă și populațiile de eterali cresc neîncetat. Eteralii tineri nici nu bănuiesc existența reală a lumii întii, află de ea de la cei vîrstnici care îi și învață cum să se poarte. Cînd tinerii avîntați intră în combinația îndrăzneată a unei noi teorii, se așteaptă avizul favorabil din lumea întii (verificarea în practică), dar ei nu prea înțeleg de ce este nevoie de această dependență, deoarece ceea ce au făcut ei este așa de coerent și frumos. . . și asta e de ajuns (autism ideatic). Sînt și situații cînd eteralii interesanți din constelații diferite se unesc în societăți secrete cu scopul de fuzionare, atunci lumea a doua resimte evenimentul ca acțiune «interdisciplinară» și îi suspectează validitatea cu mare atenție.

Viața eteralilor nu cunoaște ziua și noaptea, acțiune productivă și odihnă regenerativă, veghe și somn. Se agită permanent și cînd obosesc se retrag pe pașiștile netede și liniștite ale uitării, de unde revin uneori surprinzător și turburător de potenți.

b. — Să urmărim acum retragerea abstractizantă a produsului în domeniul obiectelor ambientale prin care se desfășoară scenariile existenței cotidiene. Contrar oricărei geneze naturale, producerea industrială proliferază prin indivizi egali cu ei înșiși, repetiție prelungită, monotonă și anonimă, adică produsul serial. Pe cît este de logică din punct de vedere tehnologic, seria ne apare totuși o stare stranie a produsului. De ce? Pentru că seria nu poate ființa decît în virtutea existenței «prototipului». Iar acesta este o abstracțiune tehnică, un concentrat armonic organizat de proprietăți proiectate și convergente în actul folosinței. Prototipul este, de fapt, rezultatul facerii, el este creatul și în această stare nu poate fi decît unic, cu precizie individualizat și cu o personalitate manifestă. Cine achiziționează un obiect serial, nici o clipă nu se gîndește că posedă o copie, ci o face cu deplina convingere că își apropie virtuțile prototipului. Cu același sens se exprimă și sociologul francez Jean Baudrillard (Le système des objets, p. 200) cînd observă că la nivelul practicii sociale «realitatea serială a obiectului este în continuu negată și dezavuată în profitul modelului», sau al prototipului cum l-am numit noi.

Iradiera aceasta de proprietăți de la distanță, de la abstract și unic către concret și multiplicat ne amintește de anumite procedee magice, în care originarul se face prezent în condițiile totalei lui absențe. Înclinăm să vedem în această modernă stare magică mai puțin un reziduu al primitivității, cît, în special, o modalitate existențială a veritabilului produs care preferă să se retragă în atmosfera eterală a abstracției prototipale, oferindu-ne în schimb o maree resemnată acceptată de substituente. Prototipul nu poate fi posedat de nimeni, s-a eliberat, s-a distanțat. Timpurile în care artizanul nu știa să facă decît un singur lucru și numai o singură dată, celelalte obiecte fiind asemănătoare, dar niciodată identice, țîn de domeniul trecutului. Și aceasta

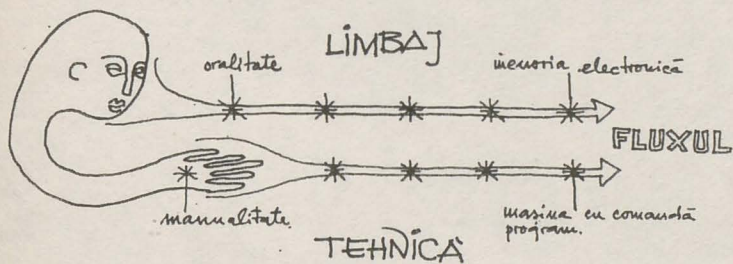
explică puternica nostalgie care a făcut din evoluatul om modern un colecționar setos de autentic și a ridicat artizanul act de întreținere și reparație la rangul de act restaurativ, veritabil sindrom neo-cultural. c. — A treia atitudine a produsului o putem numi «dispariția prin în-oglingare». Fenomenul este reperabil în domeniul obiectului artistic actual. Produsul, făcutul, consimte să devină suprafață reflectantă și, în această nouă stare, facerea nu mai vede altceva decît propria ei manifestare pe care o declară «făcut». Această atitudine plasează evident, solitudinea producerii într-un univers narcisic al unei euforie descărcări prin acțiune. Ființele artei moderne ne apar ca trăind într-o minunată grădini de oglinzi, portrete ale tot atîtor modalități creatoare, cîți artiști declanșează baletul ochilor și al mîinii sau al rostirii și audienței. În termeni estetici, dispariția prin în-oglingare este recunoscută printr-un enunț concis și limpede: «conținutul formei este însăși formativitatea ei». Actul creației, devenit acum esență formală, își caută descifrarea în sine, se simte și se aude singur, lăuntric și poate că cel mai solid sentiment de reazem al artistului actual este o prelungită uimire.

Comentînd poezia lui Valéry, Hofmannsthal și Rilke (L'Espace littéraire, p. 274), subtilul critic francez Maurice Blanchot surprinde fenomenul de care vorbim în următorii termeni: «poezia este teoria melodioasă a actului poetic. În aceste trei cazuri, poemul este profunzimea deschisă asupra experienței care-l face cu puțință, strania mișcare ce merge de la operă către originea ei, opera însăși devenită căutarea neliniștită și infinită a propriei sale obîrșii». «Caligraful» Georges Mathieu (Audele du Tachisme, p. 166), cu stilul său fosforescent, apasă pedala pînă la capăt. Pentru el «informalul este, prin definiție, non-semnificant». . . «fiind, prin excelență, cîmpul aventurii și al tuturor latențelor». Cu alte cuvinte, misiunea pictorului este de a constitui imagini-semne, dar fără conținut, treaba asta revenindu-i timpului, istoriei.

În-oglingare în stare pură.

Izolarea eterală, retragerea prototipală și dispariția prin în-oglingare, sînt de fapt fațetele diferite ale aceluiași fenomen: refluxul, intensificarea interiorității. Apariția artei abstracte relativ concomitent cu producția industrială și cu delimitarea epistemologiei din trupul secular al filosofiei nu sînt fapte nici izolate și nici întîmplătoare. Toate pun în evidență un consens inteligibil prin perspectiva pe care ne-am situat. Fluxul exteriorizant, migrarea capacităților umane, trăirea la distanță, au făcut din omul actual o ființă inedită istoric, avînd ca principală trăsătură nevoia manifestă de reechilibrare prin reflux interiorizant, reflux înnoitor, reflux creator.

Cititorule, am încercat să dilat puțin cercurile de semnificații ce învâluiesc «obiectul tehnic». Dacă accepți perspectiva propusă, atunci să ne uităm cu acești ochi la lucrurile din casa noastră, de pe stradă și de la locul travaliului zilnic. Dacă meditația va ceda locul unei benefice călduri interiorare, a unei emoții, atunci cu certitudine ea a fost degajată, de la distanță, de frumusețea obiectelor tehnice.



vantul), omul-mașină (cosmonautul) și mașina-om (robotul). Cu misiunea încheiată, cu multe promisiuni neîndeplinite, homo sapiens se va retrage probabil în curînd la pensie în paginile istoriei speciei.

Mediul pe care îl lasă, ca fiind «uman prin excelență», implică mari eforturi de adaptare pentru urmași. Să ne amintim de cîteva astfel de probleme: contracția timpului și a spațiului, ritmuri ridicate de acțiune, intoleranța la oxidul de carbon și la toxinele industriale, permeabilitatea radioactivă etc. A trăi în mediul uman riscă să devină o dificultate de a fi. Ce va urma? Evaluarea lucidă a situației poate fi semnul formării noului om. După insistența și sfatul ecologilor, să încercăm să îl imaginăm ca fiind HOMO AMBIENTALIS. Spaimele agonice ce se degajă din rapoartele Clubului de la Roma sau a altor cluburi de științisti eminenți sînt, evident, ale lui Homo sapiens, dar tot din astfel de studii se creează nucleul conștiinței lui Homo ambientalis. Cu certitudine, el s-a născut și își trăiește copilăria «la distanță».

Refluxul

Practica milenară a fluxului exteriorizant a deschis o dialectică subtilă între actul producerii și produsul. În această interferență, la polul pozitivității primare s-a instalat olimpiu producerea, iar la cel al pozitivului secund se situează resemnatul produsul. În formă aforistică, imperativul sună simplu astfel: *Producerea este mai importantă decît lucrul produs, tot astfel cum judecata își impune superioritatea asupra lucrului judecat.* Cu siguranță acesta a fost și este un principiu călăuzitor al lui Homo sapiens. Rezistăm îndemnului de a etala istoria fertilă a acestui principiu, pentru a ne orienta, în schimb, atenția spre atitudinea actuală a produsului. În acest ultim act jucat de Homo sapiens produsul manifestă o reacție inedită care constă într-o *strategică mișcare de retragere, izolare și abstracțizare.* Vom urmări fenomenul în trei domenii diferite: cel al ideii-produs, al obiectului tehnic-produs și al obiectului artistic-produs.

a. — Declicul senzației întrerupte eli-

vede interiorul nostru mental organizat într-o structură triadică. La un prim nivel se consideră a avea loc reflectarea realității obiective, existența fenomenologică, exterioritatea sau «lumea întii». La nivelul următor sînt considerate a fi cantonate dispozițiile operaționale, gîndirea în acțiune sau «lumea a doua», urmînd în continuare amintita «lume a treia» sau ținutul ființelor-idei. În procesul existenței, evident, între aceste trei nivele se produc intense schimburi, explicate pe larg de autor. Pentru ca să se aperse de eventualul zîmbet grec și privire condescendentă a lui Platon, Karl Popper nu face economie de argumente și precizări care să asigure originalitatea propunerii sale. Dar ceea ce ne interesează este recunoașterea relativei autonomii a lumii a treia. Fără permisiunea domnului Popper, sînt tentat să numesc aceste mișcătoare entități mentale «eterali», lăsînd să graviteze în haloul cuvîntului termeni ca eter, eternitate, diafan, eterogen etc. Cu un plăcut efort imaginat putem vizita această lume. Spectacolul e sideral. Ceea ce te izbește neuitător este policromia eteralilor. Sînt eterali riguros conturați, eterali-impresii, eterali figurali, numerici, amintiri și regrete și fiecare categorie are altă culoare. Peisajul e dominat de prezența pe firmament a meandrelor căii lactee (ideologia), diverși eterali răsfrăți sau în nori coagulați după legi proprii fiecărei personalități portante.

În modul de viață al eteralilor se manifestă puternica tendință de grupare în familii, clanuri, societăți (domenii), deși sînt numeroși eterali care evoluează singuratici. În cadrul acestor societăți unele formațiuni de eterali planetari sînt bine organizate în coeziunea lor (concepte), alte formațiuni însă se complac în viscozități rarefiate în care eteralii intră și ies liberi (noțiuni vagi). Asocieri mai ample de organizări eterale formează superbe constelații suspendate (teorii, concepții) din care pornesc fire de lumină spre alte constelații. Uneori, eterali singuratici prind gustul spiritos al coborîrilor frecvente în lumea a doua, unde se implică jucăuș și iresponsabil în fel de fel de operațiuni mentale (idei-fixe).

frumusețea uneltei și nostalgia mișcării

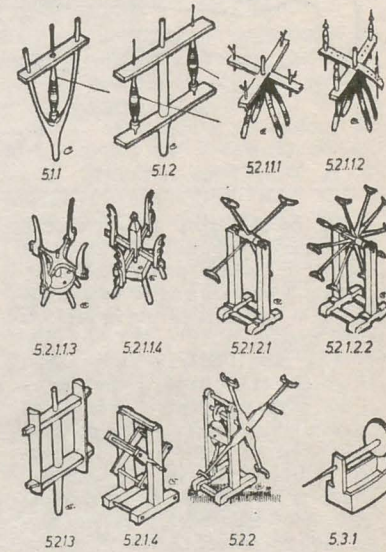
paul petrescu

După unele teorii — părăsind vechea iluzie a «cercurilor culturale» potrivit căreia civilizația a apărut într-un anume ținut al Asiei apusene, considerat ca un fel de «buric tehnic al omenirii» — civilizația s-ar fi dezvoltat pe o uriașă axă euroasiatică ducând din insulele britanice pînă în cele japoneze, climatul temperat favorizând apariția păstoritului, agriculturii și metalurgiei, ocupații ce au format baza dezvoltării tehnice pînă în secolul al douăzecilea, uneltele ținînd de aceste îndeletniciri fiind printre cele mai vechi și, implicit, atingînd cotele cele mai ridicate ale eficienței și ale frumuseții. Dar din aceste trei ramuri fundamentale ale muncii omenestii tradiționale, cu ecouri substanțiale și durabile în cultura spirituală, de la magie la mitologie și religie, și de la muzică, dans și poezie la artele plastice, s-au desprins, cu vremea, în virtutea marelui impuls al specializării, determinat de necesitatea exploatării resurselor variate ale mediului, zeci și zeci de meșteșuguri adiacente, născîndu-se o lume de unelte de o mare diversitate tipologic-funcțională și de o tot atît de mare unitate la scara omenirii pe diferitele-i trepte de dezvoltare social-economică. Oricît de curios ar părea, imensul număr de unelte folosite de-a lungul mileniilor (este destul să ne amintim de colecțiile nesfîrșite de silexuri din depozitele muzeelor arheologice din lumea întreagă ca și de cele din depozitele muzeelor de istorie și etnografie) nu a fost încă cercetat de pe poziții care să ducă la o posibilă tehnologie comparată, nici originea lor și nici sistematizarea lor neprezentîndu-se azi ca un tot unitar. Poate că nici nu este de mirare, originea lor fiind indisolubil legată de antropogeneză, sau, mai clar spus, apariția uneltei fiind proba fundamentală a apariției omului, procesul de hominizare parcurgînd același drum al zecilor de milenii, învăluite în ceața ce probabil niciodată nu se va risipi, odată cu nașterea uneltelor. Sînt foarte multe teoriile ce așează munca la granița dintre animalitate și umanitate și, mai important pentru tema dezvoltată în aceste pagini, care implică în actul muncii primele, oricît de vagi, presimțiri ale frumuseții. Cioplind piatra la nesfîrșit, de-a lungul a circa 600.000 de ani cît apreciază unii antropologi (André Varagnac) că i-au trebuit omului să înțeleagă că silexul din care săreau așchii îi va servi să facă alte silexuri, adică unelte servind la fabricarea altor unelte, cioplind așadar mii și mii de bolovani informi, cel ce începe să devină om tocmai prin cioplire va fi început să pipăie suprafețele lucioase iscate și să le înțeleagă la început utilitatea nemijlocită, apoi, poate,

încetul cu încetul, va fi fost atras de senzația plăcută a atingerii lor și, în sfîrșit, de frumusețea dispunerii simetrice a luviturilor născînd formele ideale a unui silex ce poate fi bine apucat în mînă, fără s-o rănească, și care poate lovi, tăia și modela cu maximă eficiență un lemn, o piatră, un animal sau pe semenul său. Iar armonia între formă și funcție născînd frumusețea este legea de bază prezînd silexurile preistoriei și designul zilelor noastre, așa ce puțin părăsindu-ni-se nouă, țara făcînd parte din specia «om» de pe Terra, rămași la stadiul primitiv (de la silex la design) al folosirii materiilor de oarecare densitate în confecționarea uneltelor, dar nefiind sigur că altor specii inteligente din alte galaxii, renunțînd la densitate, le va fi părăsind la fel. Provincialismul operează și la nivel planetar. Oricum, la acest nivel se situează Herbert Read în demonstrația sa privind lungul șir de unelte, cînd, la un moment dat, una din unelte «a devenit formă de dragul formei, adică o operă de artă», este adevărat însă cu o oarecare îndoială asupra aprecierii acestor forme ca atare de către creatorii ei de acum zeci de mii de ani, întrucît notează că «această căutare a eficienței a dus în mod imperceptibil la forme care pentru sensibilitatea noastră modernă (subl. P.P.) nu erau numai eficiente, ci și frumoase». Dar nu este nevoie să coborîm în straturile profunde ale umanității pentru a ne întreba dacă «forma» era apreciată ca «frumoasă» de creatorii ei, cînd avem la îndemînă mărturia contemporană a zeci de etnografi întîmpinînd nereținută mirare dusă pînă la stupoare a țărănilor din toate zonele etnografice ale țării față de interesul acelor etnografi colecționînd «splendide» unelte aruncate în pod sau în șopru, nemaifiind bune de nimic în aria tehnologiei locale, dar devenind obiecte de admirație pentru directori de muzee de artă modernă din apus, și nu numai, vizitînd colecțiile noastre. Dezacordul între sensibilitatea apreciatoare a amatorului modern de artă gustînd produsele artizanilor rustici și cea a acestora cu privire la arta lor l-am înregistrat eu însumi, de multe ori, cînd, cerînd unui meșter cojocar, olar, lădar sau fierar, să-mi facă un obiect «din cele care ți-ar place dumitale să ții în casă», gîndind eu că îmi va face un obiect din seria celor sînd în muzeu, mi-a răspuns, prevenitor și bănuind cam încotro bat eu (dovedind deci sagacitate și făcînd nete disocieri între cerințele vieții lui cotidiene și cele ale «calofililor» muzeologi) «păi, d-astea nu pun eu în casă», fiind limpede, deci, că ideea «frumuseții uneltei» este o achiziție tardivă necesitînd acumulare de educație emoțională și instruire estetică. Lucrurile ar putea părea contradictorii și cu siguranță că diferențierile ce ar fi necesare sînt mai subtile decît s-ar putea face acum și aici. Unealta a fost definită din diverse unghiuri de vedere de către antropologi, etnologi, istorici ai culturii, filosofi, ergonomi, tehnologi, implicînd în orice caz prezența legilor geometriei sau a mecanicii raționale în stabilirea unui anume echilibru al construcției ei arhitectonice, cum ar spune Leroi-Gourhan, cel care a întreprins, pînă acum, cea mai sistematică privire contemporană asupra uneltelor, completată cu o

teoretizare de clasică rigoare carteziană, pe alocuri părăsind excesivă dar trebuitoare în hățușul interferențelor de tot felul. Considerînd atît «împrumutul» tehnic, cît și «invenția» tehnică, pe același plan de creativitate în dezbateră antitetică a difuziunii și a convergenței tehnice, unealta trebuie privită ca stabilind relația fundamentală între om și materie, întrebarea primordială pe care omul dorînd să acționeze asupra materiei și-o pune fiind aceea a felului de «contact», de fapt a «atacului» asupra materiei, indiferent dacă este vorba de trunchiul unui arbore, de bulgărele de lut sau de arterele deschise mortal ale unui bizon, în exemple alese de Leroi-Gourhan. Contactul cu materia, în aceste cazuri precise, a dus de-a lungul sutelor de mii de ani la acumulări înfinitizmale de experiențe tehnice transmise pînă la făurirea uneltelor clasice capabile să fasoneze lemnul (tesla), să modeleze vasul de pămînt (roata olarului) sau să procure pentru hrană carnea bizonului (săgeata). Intenția tehnică, născătoare a uneltei, în complexa interacțiune dintre mediul extern și cel al tendinței tehnice interne, sădite adică în ființa omului ca urmare a lungii strădăanii antropogenetice, se concretizează într-o operație care din punct de vedere material nu diferă de sculptură doar că lipsește căutarea, conștientă, a frumuseții artistice. Într-o viziune globală, pornind de la mijloacele elementare de acțiune asupra materiei (considerate fiind, firește, doar acele materii intrînd sub incidența cercetării etnologice, adică în primul rînd «solidele» care pot fi «stabile» de mare și mică densitate — rocile, osul, «fibroase» — lemnul, «semi-plastice» — metalele, «plastice» — argilele, «suple» — scoarța, pielea, țesăturile, împletiturile), și anume: apucarea și percuția, focul, apa, aerul, forța musculară, totalitatea uneltelor pot fi clasificate în trei grupe ținînd de cele trei mari tehnici avînd drept scop: fabricarea diverselor unelte și obiecte, procurarea de materii prime (vînătoare, pescuit, creșterea animalelor, agricultură, minerit), consumarea (alimentație, îmbrăcăminte, locuință). Cine ar fi curios să aștepte cum cum arată clasificarea analitică a uneltelor, cu aplicare specială la fenomenul românesc, ar putea parcurge cu interes fie lungile șiruri de unelte figurînd în chestionarele Atlasului Etnografic al României (aflat acum, după mai bine de un deceniu de tatonări, într-o fază apropiată de cea finală a elaborării celor circa 600 hărți etnografice), fie «Taxonomia generală a instalațiilor populare tradiționale» (conținînd 800 variante, fără unelte de vînătoare, pescuit, agricole și mijloace de transport), construită sistematic de Corneliu Bucur în teza sa de doctorat susținută (1981) la Institutul de Istoria Artei, «Introducere la istoria civilizației tehnice populare». Materialul tehnologic tradițional românesc este imens, constituind o impresionantă mărturie a forței creatoare a poporului român ca și a efortului său civilizator și cultural după în spațiul sud-est european într-o lungă perioadă istorică. El este în același timp dovada vie — uneltele și instalațiile tehnice românești fiind încă în «lucrare», ca în puține alte ținuturi europenești — a convergenței perfecte între funcționalitate și formă, atingînd, nu rareori, armonia

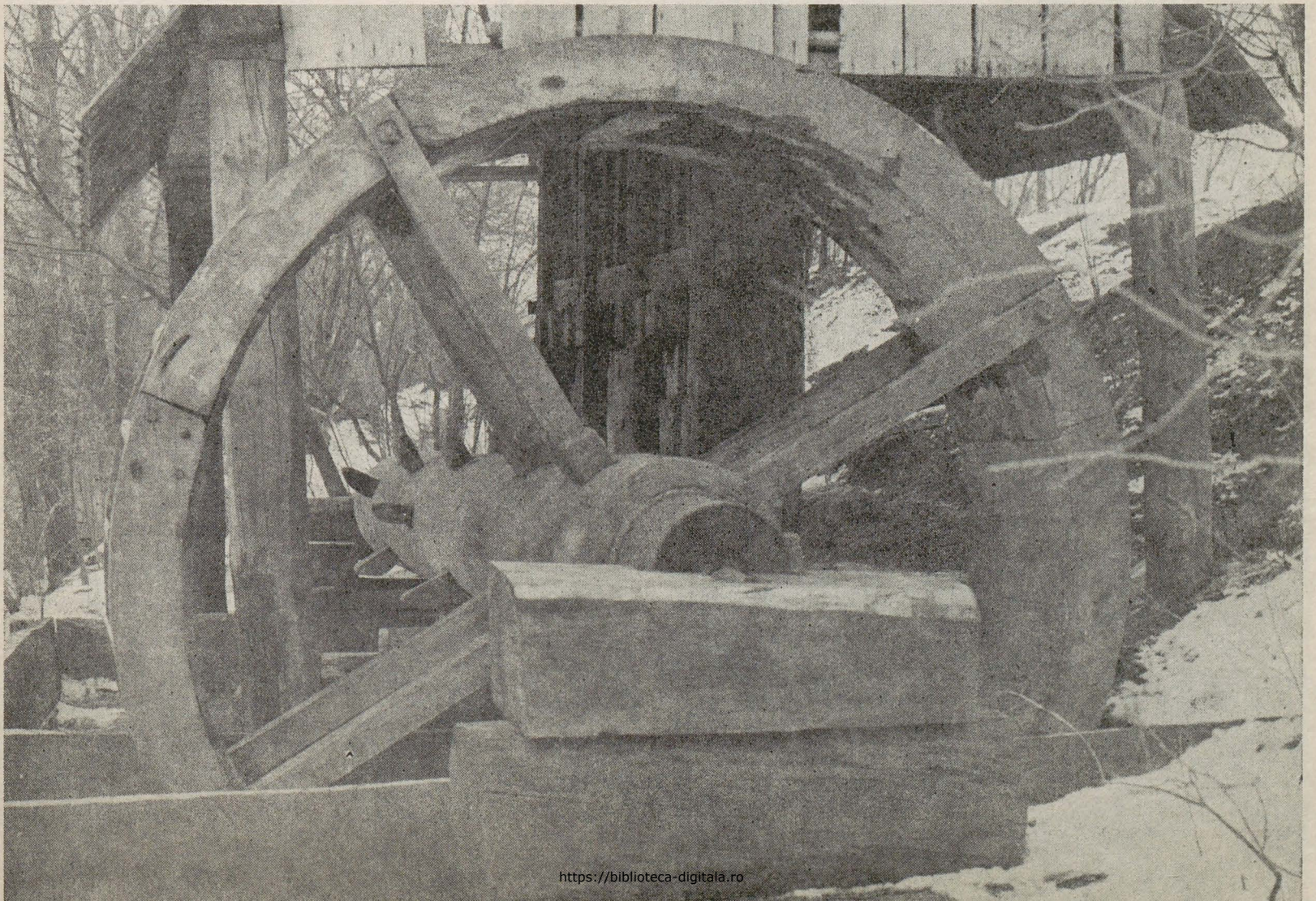
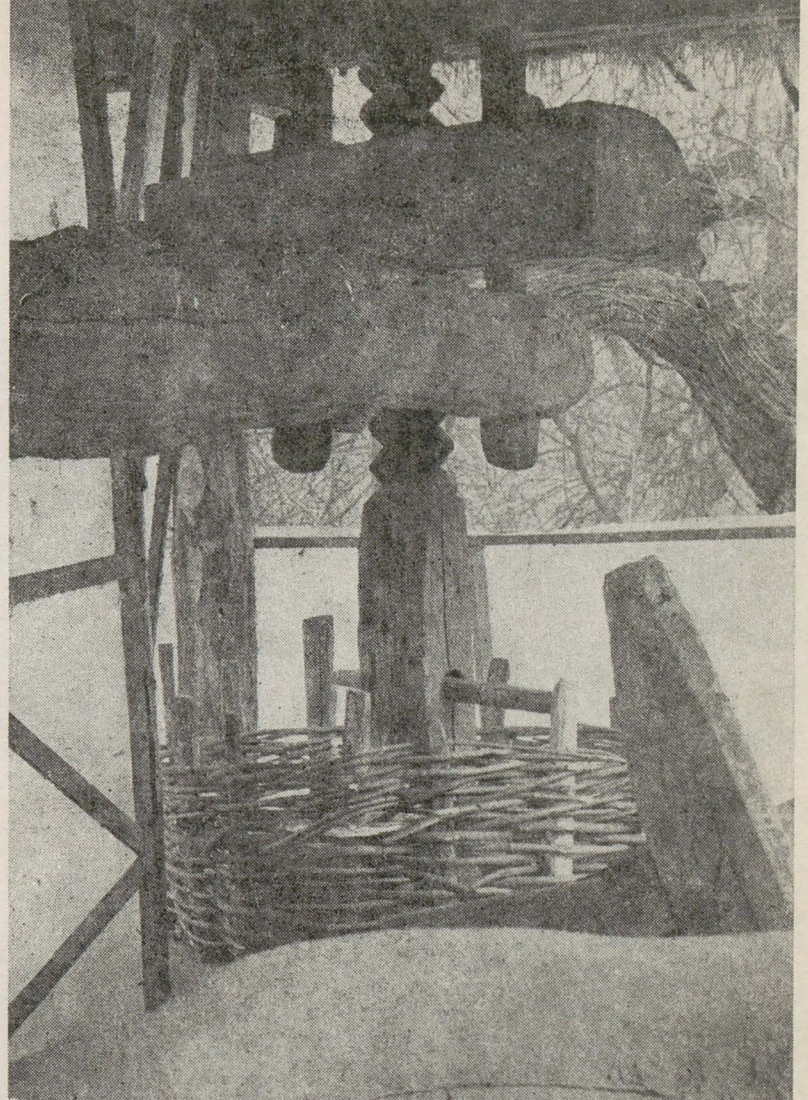
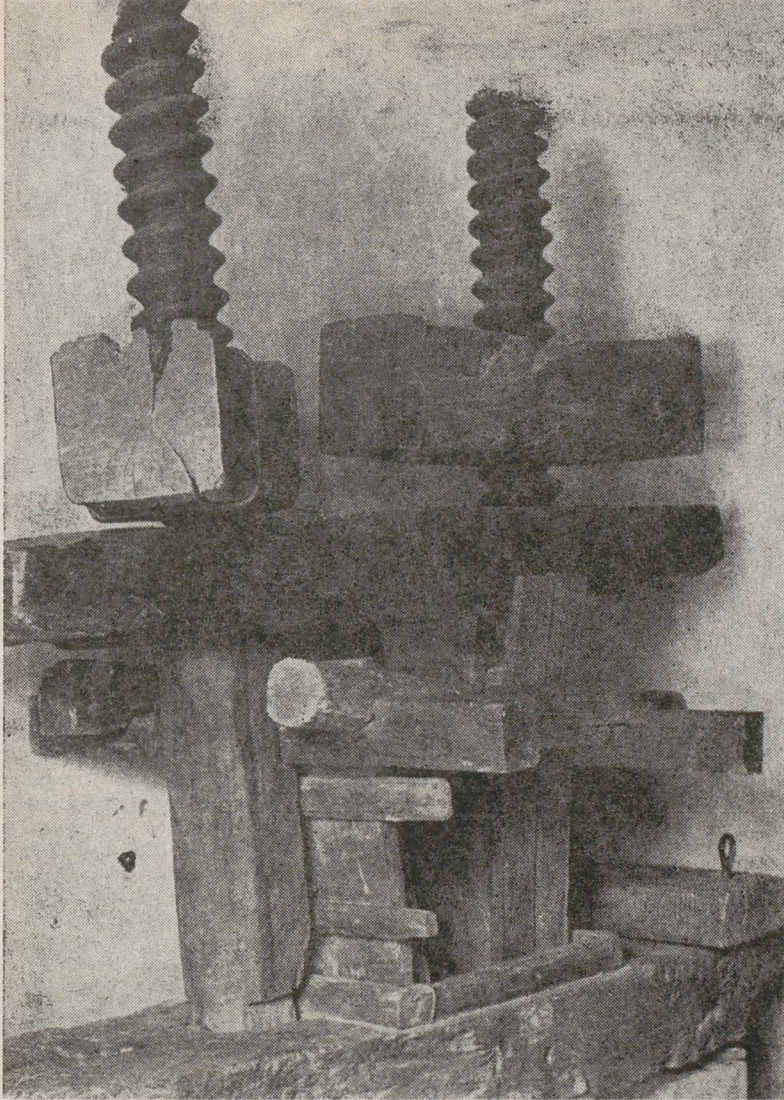
incitantă a sculpturii moderne, forța ei dinamică, aspirația spre esențializare, născută în cazul uneltelor din adaptarea răbduriei, generație după generație, a segmentelor de materie la scopul final al prelucrării sau fabricării obiectelor, al dobîndirii materiilor prime, concurînd, toate, la susținerea vieții. Aceste unelte «frumoase» sînt în același timp «semne» despre oamenii țării și despre alcătuirea societății lor în timpurile trecute, dar și în cele de azi, mesajul lor fiind lesne traductibil tocmai datorită limbajului artistic blînd pe cel tehnic. În universalitatea soluțiilor tehnice, vocea românească este personalizată printr-o anume înțelegere a îngemănării cerințelor materiale cu cele ale spiritului, operînd fuziunea



1. Unelte pentru tors și depănare, desene de C. NEAGU (ilustrații pentru «Schema taxonomică generală a instalațiilor populare tradiționale» de CORNELIU IOAN BUCUR)

în obiecte de mare eficiență tehnică și de remarcabilă expresivitate artistică. Poate că în calitatea lor de obiecte destinate să se «miște» întru atingerea unui țel evident pragmatic ele se apropie, devansîndu-le imens temporal, de «mobilele» sculpturii moderne, mișcarea acestora fiind însă lăsată fie pe seama gravitației sau a imponderabilelor schimbări ale microclimatului locului, fie pe seama impulsurilor mecanice sau electrice. «Sculpturile» utile ale țărănilor și meșteșugarului român sînt purtate de forța vie a musculaturii umane dirijată de complexul creator mîna-ochi-creier. Am urmărit de atîtea ori, în diverse locuri și împrejurări, desfășurarea emoționantă a acestor mișcări perfect coordonate, gesturi de o mare precizie, investite aproape cu delicatețe, cu tandrețe, de mîinătorul uneltei ce săvîrșea un adevărat ritual tehnic pe care îl învățase din tată în fiu, știindu-l ca atare și străduindu-se de aceea — o strădanie însă ce depășise de mult sensul cuvîntului — să nu știrbească nimic din succesiunea armonioasă a gesturilor și a micilor lor fragmente. Din îndelungul

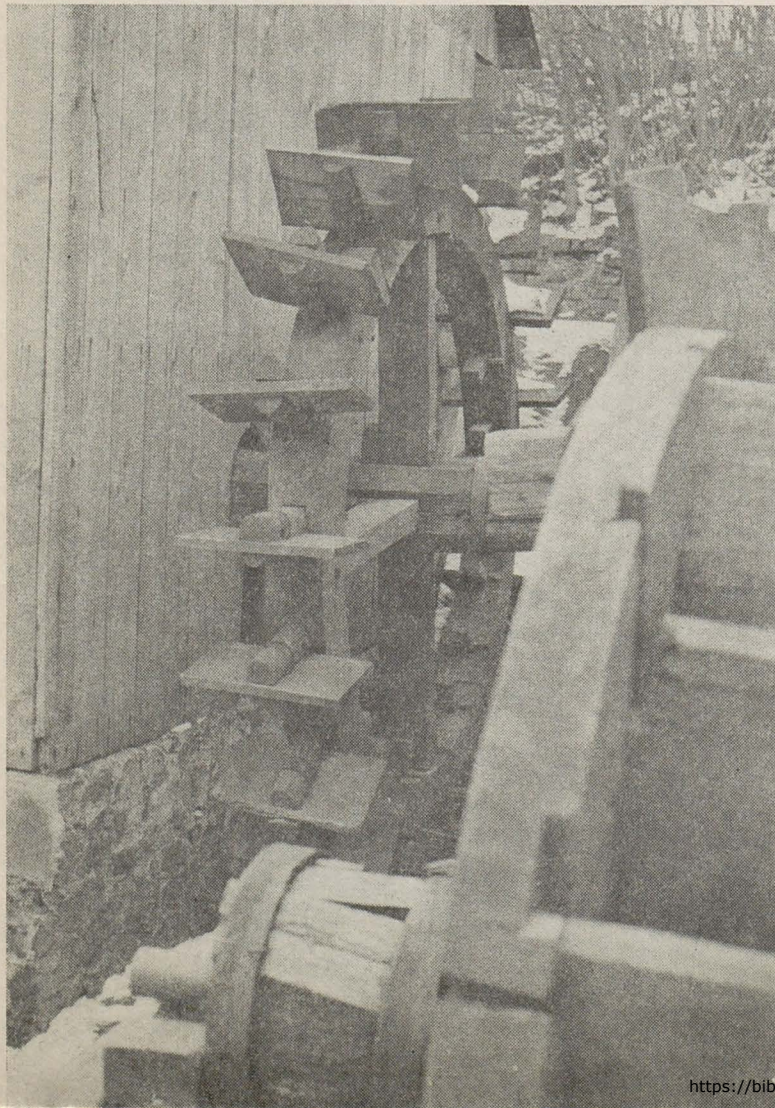
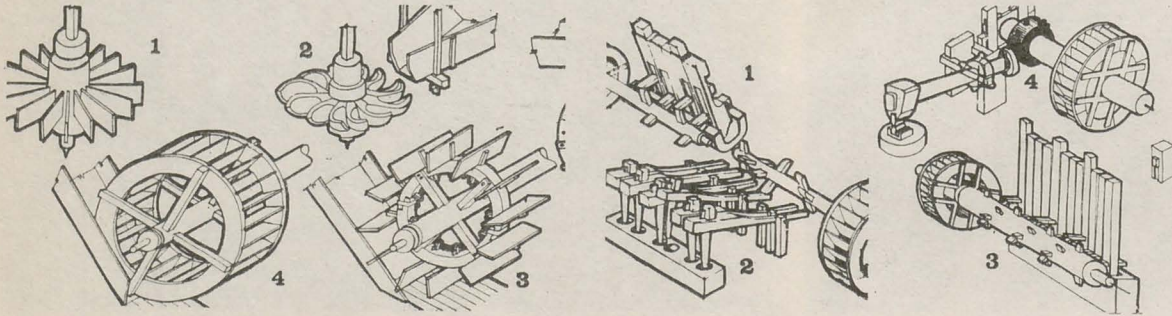
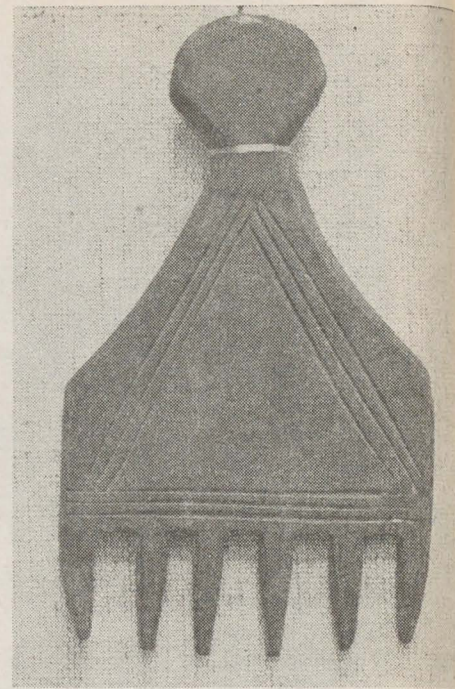
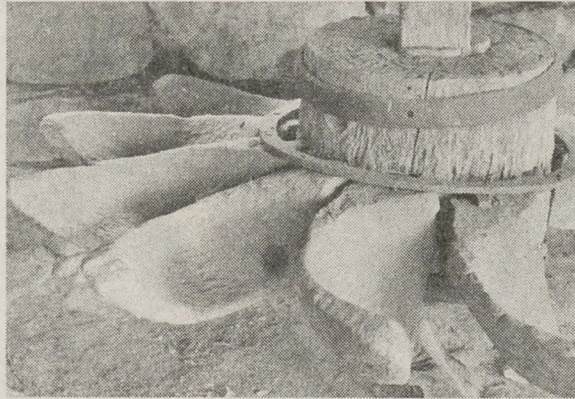
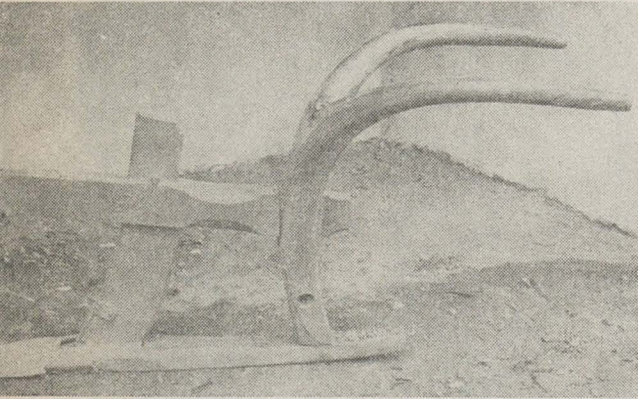
p. 25
1. Teacă de struguri de la Jurilovca—Tulcea, Muzeul Satului
2. Șurubul unui teacă de ulei din Munții Apuseni, Muzeul Satului
3. Roata și fusul cu came al unui șteamp de aur de la Bucium — Munții Apuseni, Muzeul Satului



contact cu mâna omului, trecînd de atîtea ori din mînă în mînă, trăind mai multe vieți de om, unealta are înscrisă pe ea semnele timpului și ale muncii, uneori dramatice prin abrupți lor însemnînd încrîncenarea vreunei clipe grele, alteori topite într-o continuă suprafață lustruită, avînd finețea unui tegument. Uita-voi vreodată barda meșterului bătrîn Condoiu zis Ularu din Arcani, cu silueta

fină a tășului de fier înmănușată într-un unghi perfect ergonomic pe coada de lemn curbată într-un fel pe care numai o ancestrală practică a lucrului lemnului o poate determina? Ca și mișcările meșterului, perfect sincronizate, în timp ce, înaintînd de-a lungul trunchiului rotund de stejar de nouă metri întins pe iarba ogrăzii, mînuia cu uimitoare precizie barda ce îmi părea a fi purtată

ritmic de un neașteptat halebardier, cioplind, fără să măsoare, decît din ochi, ceea ce avea să devină «frunțarul» unei case gorjenești? Sau am să pot uita — trecînd de la enormul trunchi al stejarului culcat la minuscula făptură a unui dinte de spată, de 12 cm (parte importantă a războiului de țesut) — mișcările iuți și agerimea inteligentă cu care mîinile unui spătar din Rîșculița țării Zăran-



zută viteză suveica printre firele ridicate ritmic de ițe, sau cele ale celor doi fierari din Măcin pe care i-am urmărit ore în șir lovind ritmic și alternativ capetele de osii de căruțe, înroșite în foc, loviturile lor, cînd puternice cînd aproape mîngîietoare, pornite într-un ritm de ei știut al fasonării fierului, stîrnind tot atîtea variații sonore, sau ale meșterilor în bătutul trestiei pe casele din Curtenii Hușilor, mînuind cu dexteritate uriașii «piepteni» în trepte cioplîți în lemn masiv.

Multe din aceste mișcări probabil că nu vor mai putea fi văzute multă vreme, în alte părți ale lumii ele dispărînd de decenii. Cît timp vor mai trage șindrița la «cuțitoaie» meșterii stînd călare pe «scaunul» sau «capra» din Nereju din țara Vrancei, acel scaun fiind o alcătuire complexă dar semănînd atît de mult cu vreuna din sculpturile similitudine moderne? Nu mai cioplește nimeni azi șuruburi din lemn de păr sălbatic, înalte pînă la doi metri, pentru teascurile de vin ca cele de la Bocsig de lîngă Ineul Aradului, sau pentru cele, uriașe, de ulei, din Neamț, și care șuruburi, ele, ne amintesc de «fluturii» lui Apostu. Nici un fierar din Dolj sau Romanați nu mai «bate» frigările lungi de peste un metru, aducînd, și fiind la vreme de restriște, cu lăncii de atac, după cum nici coșoare de vii, perpetuînd peste veacuri forma armelor dacice, nu mai fac fierarii; pînă și atelierele lor faimoase din Vărzarii Bihorului, fabricînd securi ce se vindeau în toți munții noștri din vestul țării și pînă departe în pustă, securi ce purtau încifrate semnele meșterilor sub forma unor motive decorative, pînă și aceste ateliere s-au mutat în muzeele în aer liber. Va mai fi știind careva să facă lumînări la roțile mari de fier prevăzute cu zeci de dinți lungi? Cîți meșteri mai sînt care să știe să cioplească angrenajul complicat al «ischidarului cu măsele» și al «fanarului» de la morile de vînt? Sînt puțini aceia ce mai știu să facă acea splendidă piesă de tehnică și de sculptură care este roata cu «ciutură» a morilor de pe apele Olteniei și Banatului, precursor recu-

noscut al turbinei moderne, așa cum este catalogată o asemenea moară oltenescă aflată la marele muzeu al tehnicii din München.

O uriașă zestre de habitudină legate de manipularea unei enorme varietăți de unelte este pe cale să se piardă, evoluția tehnicii fiind azi la un prag comparabil cu cel al marilor « mutații » petrecute odată cu trecerea de la neolitic la bronz și fier, sau de la creșterea animalelor la agricultură. Grupaje de mișcări stabilite în curs de milenii, cum sînt cele ale olarului lucrînd la roată, nu-și vor mai afla utilizare în epoca circuitelor integrate animînd calculatoarele electronice. Evoluția tehnicii va continua, fără îndoială, curgînd paralelă cu evoluția artei, dar va fi altceva, așa cum construcția piramidelor înlesnita de marea descoperire a utilizării planului înclinat este altceva decît arta « plastică » contemporană realizată cu ajutorul laserului. Atașamentul îndelung al omenirii față de acele mișcări încorporate în obiecte fabricate cu ajutorul altor obiecte, îmbunătățite an de an milenii de-a rîndul, de omul iubindu-și unealta, fapt de tehnică și de artă, a trezit în ultima vreme o nostalgică înclinare către acest trecut ce începe să dispară în zarea viitorului. Se redescoperă frumusețea vechilor unelte, perfecțiunea lor născută și din asocierea unor tehnici și idei țînînd de alte domenii ale prelucrării continue a materiilor prime, împrumuturi creatoare de la popor la popor, de la grup etnic la grup etnic, conducînd la o imensă rețea tehnologică unitară pe tot globul, de aceea recognoscibilă, dar purtînd și amprenta particularizantă a comunităților respective. Acestea au început cam de vreo sută de ani, presimțînd sfîrșitul unei ere tehnice, să-și strîngă zestrea în muzee, iar astăzi asistăm la o nouă orientare, aceea de a reda viața vechilor unelte și vechilor habitudină de muncă, prin punerea lor din nou în lucrare și nu numai în cadrul așezămintelor muzeologice a căror atmosferă amintește mereu nostalgic: « acestea au fost », ci într-o încercare de revitalizare activă a vechilor meșteșuguri coroborată cu descoperirea tragică a perisabilității mediului înconjurător. Apărarea naturii, noua atitudine ecologică, se îmbină pretutindeni în lume cu practicarea preventivă și aproape terapeutică a lucrului lemnului, fierului, pietrei, osului, fibrelor textile. Apar cărți, manuale, destinate tinerilor, ca « Reverența lemnului » de Eric Sloane sau ca celebrele volume « The Foxfire Book » (cărțile luminii fosforescente a lemnului putrezit văzută noaptea în adîncurile pădurii), din care poți învăța cum se țese, cum se toarce, cum se face o scară, cum să distingi plantele comestibile sau vindecătoare, cum să muncești, cărți probabil pîrîndu-ne naive, celor care mai putem vedea toate acestea aievea, dar care pot fi și avertismente pentru o vreme ce va veni și care

poate fi prevenită prin stăpînirea acelor mișcări necesare practicării meșteșugurilor. Din acest punct de vedere aș spune că vasta activitate a cooperativelor meșteșugărești de artă populară și de artizanat de la noi ca și încurajarea creatorilor populari de a duce mai departe tradiția lor de muncă artistică, se înscriu în aceeași nobilă năzuință de a feri de uitare uneltele frumoase și mișcările trebuitoare lucrului lor.

Este alternativa sănătoasă, tonică, umană în fond, ce va trebui să prevină halucinantă imagine a aglomerărilor viitoare urbane în care cuburi sau sfere uriașe de sticlă armată vor conține flințe « vii » îngropate în fotolii din care nu se mișcă, urmărind doar cu ochii imagini precomandate pe ecrane, apăsînd butoane, hrînindu-se prin tuburi, delectîndu-se cu un fel de « viață » preanunțată de capsulele cosmonauților de azi legați în chingi, admirînd Terra albastră. Această Terră va trăi atîta vreme cît oamenii vor ști să muncească și implicit să facă artă, nerenunțînd la mișcare, ceea ce, sigur, viața reală va izbuti să împlinească.

biologie și tehnică

dan cristian popescu

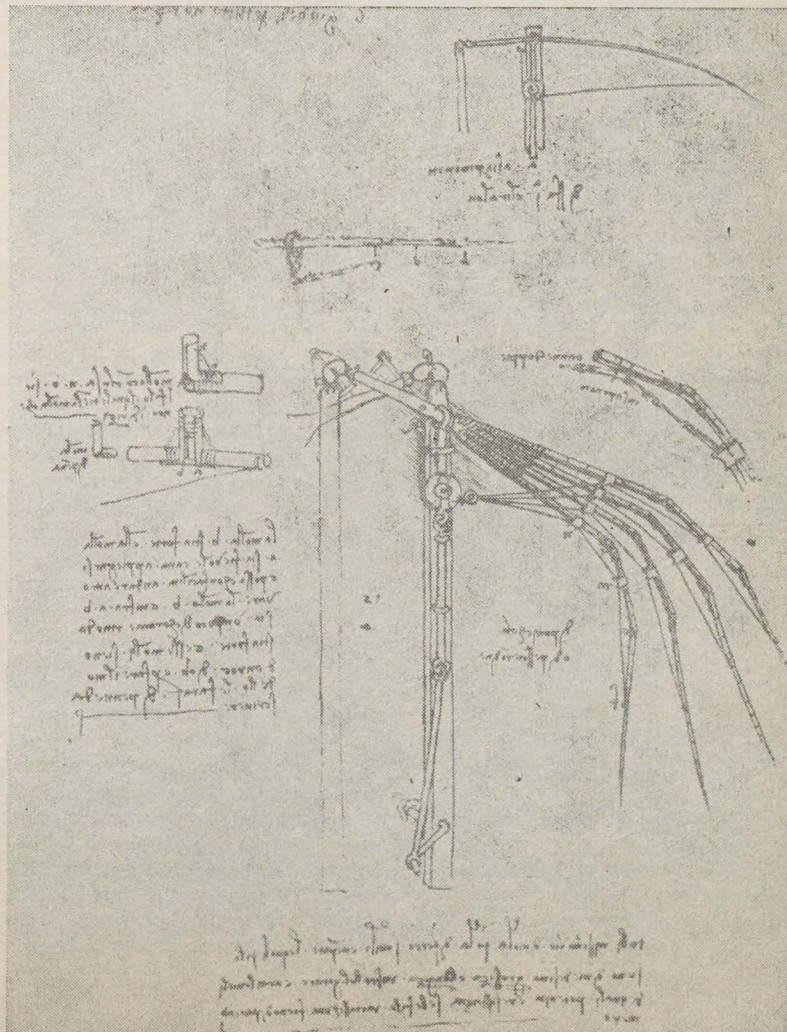
I. Omul este o ființă interogativă și întrebarea constituie voința pentru declanșarea cunoașterii. Răspunsurile devin materialul supus unor noi investigații după o dialectică perpetuă. Curiozitatea științifică este o treaptă necesară a creativității și astfel este marcată observarea formelor și funcțiilor vieții de semnul interogării după măsura capacității de înțelegere, modelare și abstractizare de care dă dovadă omul. Cunoașterea vieții tinde spre esență și prilejuiește întîlnirea cu un așa numit « birou de brevete » al naturii și ale cărui fișe pot fi « împrumutate » în vederea performanțelor tehnice; astfel tehnosfera este informată și prin biosferă. Este legitimă, deci, o privire asupra legăturilor dintre bios și tehne. În sens invers, rafinarea tehnicii pune la îndemîna cercetătorului mijloace de cercetare care permit sondări ce au ajuns acum la nivelul molecular al structurilor și funcțiilor vieții. Omul se confruntă dintotdeauna cu trei probleme fundamentale pe care le examinează fie teoretic, fie aplicativ: forma, energia și informația.

II. Sîntem martorii aplicațiilor ciberneticii și bionicii. Bionica este știința al cărui nume de circulație reprezintă prescurtarea biotehnicii și se ocupă cu cercetarea « tehnicii vieții », a dispozitivelor prin care natura se realizează (mai ales a acelor dispozitive construite după principiul « minim-maxim »: cu minimum de material constructiv este asigurat maximum de randament funcțional-energetic). Bionica oferă tehnicii modelele naturale ale « tehnicilor biologice » investigînd: « construcțiile anatomice »; detectorii și captatorii

informațiilor; senzorii ultraspecializați; formele adaptate locomoției cu mare viteză în apă sau aer, dispozitivele care asigură echilibrul zborului; rezistențele structurilor aripilor la insecte; mecanismele de memorizare ale orientării vieșuitoarelor; rezistențele cochiliilor și carapacelor la moluște și chelonieni; fenomenele bioelectricității etc. Tehnica biologică este o performanță de mare subtilitate și constituie rezultatul a numeroase tentative selecționate în evoluție, care a păstrat și perpetuat prin mecanismele eredității « succesele ». Eșecurile sînt acele « proiecte » care nu au rezistat probei adaptării, iar minunățiile tehnicii vieții, ce stau acum sub ochiul biologului și inginerului, sînt rezultatul experimentelor naturii desfășurate în timp măsurat cu ordinul milionelor de ani. Adaptarea organismelor la condițiile de mediu și înglobarea lor în biocenoze sînt condiționate de construcția genetică și capacitatea de reactivitate la influențele ambiantei. Fiecare ființă vie se găsește într-un mediu de viață, în condiții specifice și individuale, cu anumite nevoi ecologice. În acest mediu intervin nu numai condițiile fizice, ci și alte forme de viață, care constituie mediul biologic, creînd o interdependență între specii cu influențe reciproce. Între organisme și mediul ambiant viu și neviu, vegetal și animal, se instituie un raport de interrelație pe plan egal, cu determinare reciprocă permanentă, retroalimentată. *Tiparul specific al formelor vii*, caracteristic fiecărei specii, dar și rasei, este determinat genetic prin ereditate, dar și condiționat de istoria unei îndelungate evoluții.

Se moștesc formele (structurile) dar corelat cu ele funcțiile și comportamentele. Ceea ce se moștește (se transmite), nu este construcția însăși, ci « tipul de construcție » care se va modela în morfogeneza în raport cu condițiile de mediu (ca și cum viața ar avea o memorie a variabilității mediului), dar și cu funcția a cărei acțiune se interferează cu determinismul codului genetic ce transmite tipul specific de construcție. Acest fapt constituie o expresie a capacității de adaptare morfofuncțională a organismului în cursul desfășurării vieții și a fost numit de W. Roux autoreglare sau autoergazie. Observînd forma vie putem cuprinde expresia sintetică a influenței dintre tipul de construcție și elementele constituente ale mediului de existență, a solicitărilor ori a privațiunilor impuse de mediu individual, putem examina așa numitul fenotip. Omul cercetează formele și funcțiile la nivelul expresiilor, adică în realizarea fenotipică, cu speranța să descopere modele constructive sau principii pe care să le preia. Și cei mai utopici căutători au înțeles că lecția naturii este o invitație la « re-creație » și aceasta pentru că nu au încă la dispoziție materialele de construcție ale naturii și nici motoarele în care se dezvoltă bioenergiile.

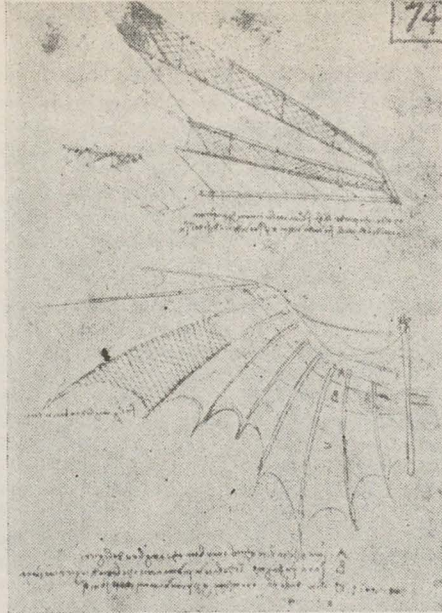
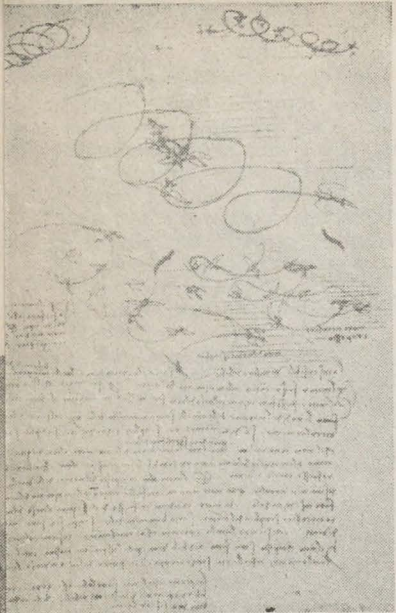
III. Sugestiile naturii și aplicarea modelelor tehnicii biologice pot ilustra sintetic cerințele și aspirațiile tehnice de vîrf al unui anume moment al dezvoltării sociale și totodată stadiul cunoașterii științifice, tehnice și tehnologice. La început empirice, într-un tîrziu științifice, rezolvările pot caracteriza și un tip de om. Legendarul Icar zboară spre o țintă imposibilă



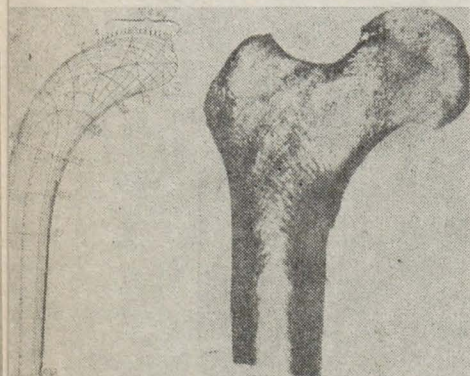
LEONARDO DA VINCI: Dispozitiv de apucare, desen

p. 26

1. Coarnele unui plug de lemn din Șanț—Năsdud, Muzeul Satului
2. Roată cu ciurură la o moară de apă din Banat, Muzeul Satului
3. « Furcușă » pentru bătut firele în procesul țesutului, Muzeul Satului
4. Roți și turbine acționate de forța apei, desene de C. NEAGU (op. cit.)
5. Instalații pentru zărobot minereuri, desene de C. NEAGU (op. cit.)
6. Roata cu palete de la o puiă din Mărginimea Sibiului, Muzeul Satului



într-un elan tragic — performanță și sacrificiu — mit al unei aspirații. Omul renașterii reia tema, proiectează, experimentează, dar lipsit de materiale și o tehnică adecvată se rezumă la performanța zborului « în mente ». Omul de astăzi a ajuns să zboare, dar nu știm cîți din beneficiarii performanței avionului cunosc dimensiunea intensității eforturilor și sacrificiilor celor care l-au conceput, realizat și încercat. Zborul cu aparate mai ușoare decît aerul ori mai grele decît acesta reprezintă aplicarea unor principii total diferite de modelul locomoției aeriene al păsărilor. Modelul zborului păsărilor și insectelor a rămas totuși o temă de studiu și astăzi în bionică deoarece inginerii consideră că va fi posibil într-un viitor atingerea acestui obiectiv. Nu putem să ne pronunțăm care a fost imboldul primar al proiectării mașinii de zburat la Leonardo da Vinci: contemplarea păsării în zbor sau materializarea cu ajutorul modelului desăvîrșit al naturii a nevoii omului de libertate, de învingere a constrîngerii gravitaționale, deoarece omul prin verticalizare și construcția aparatelor de susținere este ființa cea mai « antigravitațională » încă din zorii startului evolutiv. Proiectul mașinii de zbor al lui Leonardo este rezultatul studierii tipurilor de zbor, a construcției anatomice, a biomecanicii și dispunerii funcționale a remizelor aripii de pasăre în vederea realizării unui sistem mecanic activat de forța musculară umană. Leonardo



este un precursor al biotehnicii, iar proiectul său un exemplu elocvent că, pentru o anumită realizare tehnică, contextul social și tehnico-stiințific

al unei epoci anume este determinant.

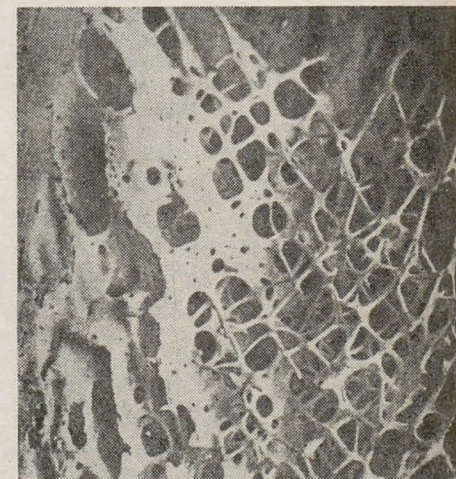
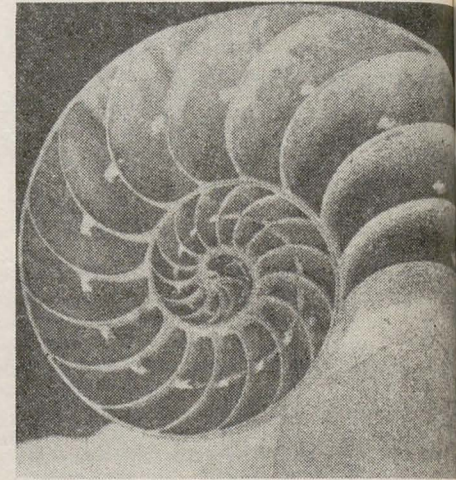
IV. Apropierea între tehnică și biologie cu consecințe senzaționale, s-a petrecut în a doua jumătate a secolului trecut mai ales prin difuzarea în mediile cercetărilor morfologice a conceptului interrelației structură — funcție. Ființele vii au realizat pe cale naturală aparatele cele mai convenabile din punct de vedere funcțional. Prin studiul structurilor de rezistență ale organismelor a început interogarea formelor și primii pași spre o teorie științifică a conceptului funcție — formă. Osul și arhitectura lui funcțională a fost examinat din punct de vedere mecanic. Ca urmare a intrat în circulație ideea că există o relație între formă (definită ca o stare complexă a cărei caracteristică esențială este desfășurarea în spațiu) și funcție (definită în primul rînd ca acțiune ce se desfășoară în timp). Forma și funcția sînt manifestări ale unității care este ființa vie; desfășurarea în timp și spațiu se condiționează reciproc. Nivelul de organizare la care se evidențiază legătura funcție — formă poate fi cel microscopic, dar complexitatea ei începe la treptele organizării moleculare. Datorită conexiunilor strînse dintre formă și funcție, forma nu este în realitate o stare, ea se manifestă în cursul funcționării. Forțele mecanice (presiunea, tracțiunea, frecarea) sînt capabile să orienteze componentele așa numitelor țesuturi tectonice, de legătură sau susținere, care au un rol în determinarea aspectului static-constructiv al formelor dirijînd trabeculele osoase și fibrele conjunctive. Structurile morfologice a căror formă și arhitectură este determinată de acțiunea (extrem de complexă prin mecanismele de reglare) forțelor mecanice au fost numite mecanostructuri. Prima idee clară despre mecanostructuri a adus-o H. V. Mayer (1867) într-o comunicare privind structura spongioaselor oaselor metatarsiene. Colaborînd cu inginerul Culmann sînt identificate liniile izostatice, descrise de acesta în statigrafie, al cărui creator este și care apreciază în produsele naturii confirmarea posibilităților statigrafiei, eficiența și logica tehnico-matematică. Mecano-structurile sînt un caz particular al structurilor funcționale prin

care se înțeleg structurile sau formele adaptate (corespunzătoare) funcțiilor. În organizarea structurilor funcționale se poate identifica principiul « economiei materiale », care în cazul structurilor de rezistență înseamnă utilizarea unei cît mai mici cantități de material, dar care să asigure maximum de rezistență. Rezistența formelor cu funcție în susținere rezultă în primul rînd din felul în care este distribuit materialul de construcție pe trama solicitărilor. Formele funcționale care răspund solicitărilor mecanice au fost numite și forme minime rezistente, iar pentru a fi ilustrate, exemplul de « paradă » cel mai des utilizat este mecanostructura extremității proximale a femurului, a cărei construcție este denumită în « macara » (J. Wolff), întrucît problemele statice puse de aceasta seamănă cu acelea ale extremității femurale.

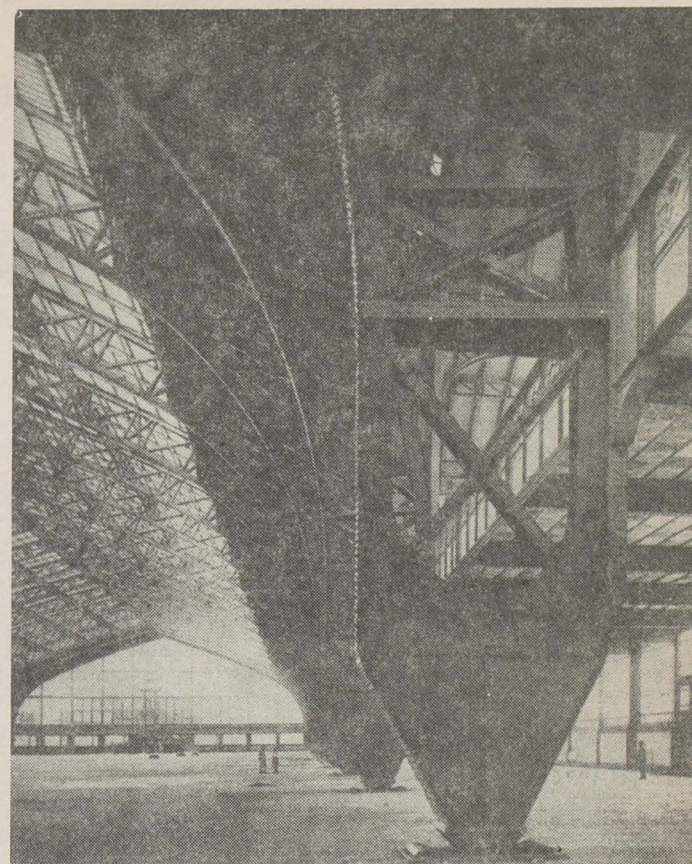
V. Teoria structurilor funcționale s-a extins din sfera biologiei la arhitectură, design și creația plastică a deceniilor al II-lea și al III-lea. Cu o asemenea perspectivă cîteva din operele de referință ale creației tehnicii construcțiilor și a arhitecturii primesc o lumină suplimentară. Iată cîteva exemple: turnul Eiffel; capela Güell și Școala catedralei Sagrada Familia, operele lui Antonio Gaudi sînt pe lîngă demonstrația excesivă a esteticii la 1900 și soluții constructive bazate pe o personală investigație științifică a structurilor de rezistență a plantelor; Lloyd Wright examinează structurile de implantare a plantelor în sol, căutînd modelul pentru fundațiile unui zgîrie-nori colosal (1500 m); palatul expozițiilor din Torino, unde Luigi Nervi proiectează dale în deschideri de 100 metri protejate de o rețea care evocă traseele nervurilor la frunză, demonstrînd cum decorativismul structural este o sinteză funcțională între funcție, tehnică și decoratie; au fost găsite soluțiile tehnicii biologice care asigură rezistența cochiliilor și a cojii de ou, al cărui model a fost aplicat la arhitectura teatrului din Dakar; spongierii dar mai ales diatomeele, microorganisme vegetale, cu structura de rezistență și protecție exterioară, supuse cercetării microscopice arată o arhitectură ingenioasă cu spații neașteptate și mai cu seamă o fantastică soluție tehnică a tramei de rezistență al cărei modul este microgrinda în I; etc.

VI. S-a acreditat de asemenea ideea că formele funcționale sînt frumoase prin relația de continuitate între formă — funcție și frumos. Putem citi în Istoria artei a lui Élie Faure (1909) că « Forma frumoasă este aceea care se adaptează funcției », ceea ce dovedește cum conceptul formă — funcție devine paradigmă de « invazie » în prima jumătate a secolului XX, deși această idee izvorăște din filosofia platoniciană care aprecia că frumusețea este derivată din utilitate, frumosul fiind cu atît mai pregnant cu cît noi întregăm mai bine folosul formei pe care o întrebuițăm. Așadar există criteriul adecvării în aprecierea frumo-

sului funcțional, dobîndit prin evoluția formelor în natură și prin evoluția formelor tehnice. Dar inserția în axiologică a « creațiilor » biologice și creației tehnice este potențată insidios și de alte repere decît cel al adecvării « utile ». Formele vieții, formele tehnicii au o existență ce se desfășoară în timp dar sînt și o stare spațială. Extensia spațială este normată după un plan constructiv în care funcția determină forma, iar în morfogeneza ei intervin exigențele ordonării spațiale. La nivelul biosului formele sînt legate în dezvoltarea funcțională de un « tip de construcție » care nu reprezintă o unitate primitivă formatoare, un arhetip, ci un tip ideal ce ar sta la obîrșia formelor organice, desăvîrșite — după Goethe — con-



form unui plan de construcție (Bauplan), unei idei, unui fenomen original (Urphenomen), a căror esență rămâne necunoscută. Biologia modernă acceptă obiectivitatea «tipului de organizare» dar sub aspect causal determinat genetic și funcțional. Forma vie, pentru că nu a avut de ales decât între apă, sol și aer (mediu) și între înot, tîrîre, fugă sau zbor (locomoție), a urmat un număr îngrădit din marile linii ale evoluției. Această evoluție implică o desfășurare de forme organice foarte variate și exprimă alegeri inevitabile și limitate pe care ambianța o impune substanței vii. Orientarea spațială a organelor în tipul de construcție folosește trei axe perpendiculare una pe alta, corespunzînd tridimensionalității spațiului, iar structura se realizează după legile simetriei, care este condiționată de acțiunea mediului ambiant asupra plasticității formei vii, este supusă legilor fizico-matematice. Simetriile organizează tipul constructiv în măsura în care factorii morfogenetici ai mediului acționează asupra formei vii. Astfel simetria bilaterală, alături de polarizare și metamerie, este rezultatul locomoției animalului în mediul acvatic sau terestru, dictînd așa numitele formule morfokinetice. Raporturile dimensionale care stabilesc forma corpului constituie un sistem normat genetic, de care ne putem apropia prin cercetarea proporțiilor. Și astfel ajungem la un alt sector al formei care, aparținînd



tot adaptării funcționale, se oferă percepției cu mai multă generozitate. Proporțiile formei sînt substratul obiectiv, organizat matematic, al monoarhitecturilor și, așa cum am văzut, teleonomia lor este adaptivă.

VII. Apropierea între biologie și tehnică este așadar legitimă în perspectivă bionică. Fructificarea modelelor «tehnicii biologice» în tehnică depășește cu mult sumarele prezentați făcute. Examinînd relațiile formă—funcție am introdus și un element secund, acela de frumos, care în contextul nostru apare din valoarea de utilizare, dar am sugerat că stricta înțelegere sau proiectare tehnică după principiul maxim-minim trebuie completat cu încă un element obligatoriu: *proporția*. Proporția este prezentă în natură și reprezintă acel parametru adaptiv al macrostructurilor care intră, în primul rînd, în incidența percepției, de aici și îndelungatul istoric al cercetării proporțiilor ca element al armoniei* formelor relevat mai întii în artă.

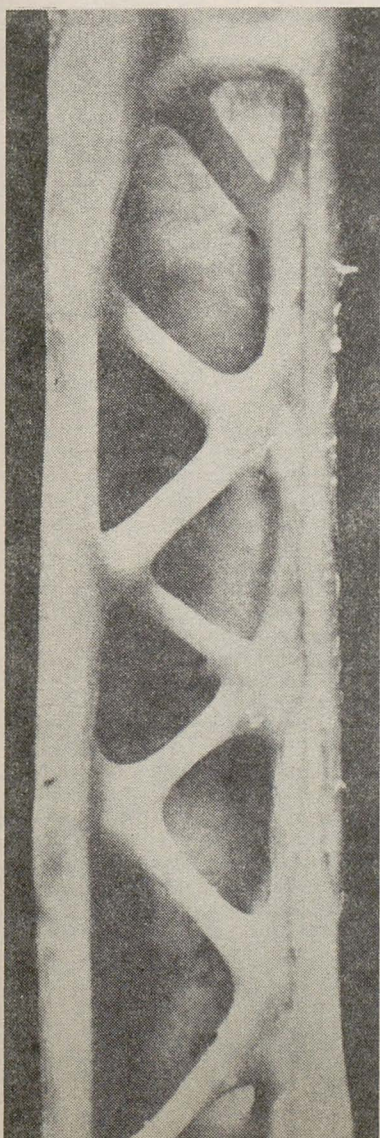
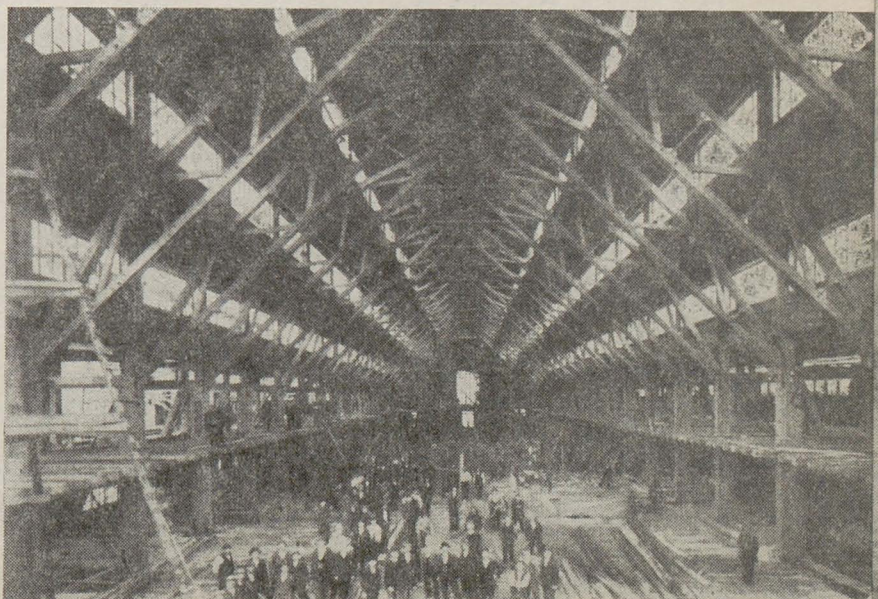
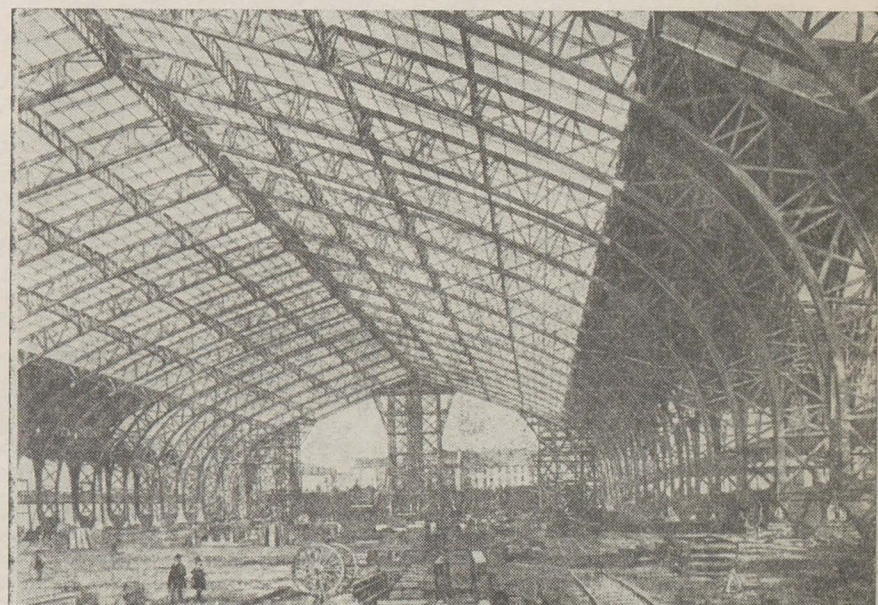
* Accepțiunea antică a termenului de armonie era organizarea.

p. 28

1. LEONARDO DA VINCI: Spirale ale zborului, desen; 2. LEONARDO DA VINCI: Studiu pentru aparat de zburat, desen; 3. Liniile izostatice din drug încovoiat, apăsat la un capăt (după J. Wolff) și secțiune prin femur; 4. Secțiune prin structura unei cochilii de triton; 5. Structura femurului, macrofotografie; 6. Nervurile unei frunze de scoate

p. 29

1. Structură osoasă la pasăre răpitoare, macrofotografie; 2. Turnul Eiffel, detaliu; 3, 4. Expoziția Universală, Paris 1889, Hala mașinilor; 5. Casa Industriei telecomunicațiilor, Berlin 1924



«mașina de metafore» sau arta la frontiera tehnologiei

marius tătaru

Una dintre cele mai banale replici ce i se pot opune celui ce face imprudența de a-și exhiba rodul introspecțiilor privitoare la rostul propriilor acțiuni cu finalitate creatoare, este aceea că orice acțiune nu este altceva decât prelungirea, prin obiectivare, a unor necesități sau, în cel mai bun caz, a unor aspirații îndelung sedimentate în conștiința individului, ceea ce înseamnă, pînă la urmă, că subiectivismul nud al insului capabil de a produce o operă de inteligență și imaginație nu face decât o simplă mișcare de du-te—vino, trecînd prin obiectul creației sale și reintorcîndu-se, cu gustul și mulțumirea necesităților împlinite, la cel ce a prilejuit întreaga acțiune. Nu este cazul să ne surprindă un asemenea punct de vedere — destul de larg răspîndit, de altfel — chiar dacă sîntem convingși de modul inabil prin care el maschează un determinism destul de vulgar: relația cotidiană dintre efect și cauză, circumscrisă în acest caz la domeniul mai restrîns al necesității și al satisfacerii ei nu exclude, pînă la un anumit punct, geneza operei de artă ca rezultat al unei utilități cu spectru restrîns la minimum, deci la individual. Istoria gândirii despre artă abundă în declarații care formulează, într-un fel sau altul, explicații ale impulsului creator înțeles ca necesitate internă și nestăvilă de obiectivizare a unor forțe spirituale ce se cer materializate. Evident, un asemenea mod de a vedea mecanismul creației artistice este nu numai lacunar, ci chiar inexact, dacă nu este întregit de integrarea în marele carusel al cauzalității ce leagă între ele activitățile spirituale ale intelectului uman. Nu ne interesează însă aici discutarea unei teme atît de vaste cum este cauzalitatea și necesitatea operei de artă; ceea ce vrem să reținem din cele afirmate pînă acum este doar îndubitabilul și cît se poate de firescul element de necesitate individuală pe care se sprijină, pînă la un anumit punct, actul de creație artistică. Această componentă de subiectivitate deține, fără îndoială, locul de frunte între factorii care asigură natura inefabilă și neconvertilă în valori pozitive a efortului artistic; de aici pleacă orice judecată și orice speculație despre caracterul demiurgic al creatorului de artă și tot aici se află și principalul nod de contradicții în determinarea axiologică a operei de artă. Pe cît de adevărată este condiționarea socială a artei, cea care o leagă de cercul larg de preocupări al unei societăți, într-un anumit moment istoric, pe atît de real este aportul causal al individualismului creator tradus prin forța obiectivizantă a imaginației. Dar

are oare imaginația creatoare o «valoare de cumpărare» universal valabilă? Determină ea, în fapt, o relație umană tipică artei și numai ei? «Nimic nu are mai puțin de a face cu meritul real al unei opere de imaginație», spunea G. Santayana, «decît capacitatea tuturor oamenilor de a o aprecia; adevărata piatră de încercare o constituie gradul și genul de satisfacție pe care o poate oferi celui ce-o apreciază mai mult». Nu punem discriminativ în discuție — pentru moment — validitatea judecăților de valoare ale anumitor grupuri umane, în funcție de nivelul lor intelectual. Dar dacă admitem că plăcerea estetică intervine ca o lege cu aplicabilitate relativă, înseamnă că există teritorii ale sensibilității umane în care universalitatea unui anumit element estetic este nu numai pusă la îndoială, ci chiar contestată, spulberată. Aventura cotidiană a gustului este, în acest sens, un exemplu la îndemînă: valabilitatea estetică a unui anumit produs al intelectului uman poate trece concomitent prin toate fazele de apreciere posibile, fără ca aceasta să știrbească valoarea obiectivă — dacă aceasta poate fi vreodată invocată — a creației propriu-zise.

Relativitatea judecăților aplicabile valorilor estetice, la care se adaugă recunoașterea factorului subiectiv-individual în geneza și utilitatea operei de artă, sînt însă doi termeni relaționați, care creează una dintre breșele cele mai vulnerabile în sfera specificului artistic, permițînd interferența cu alte sfere ale activității umane. Pascal spunea că omului îi este specifică posibilitatea de a se transcende pe sine. Arta este, desigur, una dintre formele cele mai caracteristice umane de transează, dar nu este singură în această situație. Omenirea s-a înconjurat încă din primele ei clipe de existență cu o lume întregă de emanații ale intelectului ei, iar în fiecare dintre acestea — fie că este vorba despre religie, politică, morală, tehnică etc. — există o parte din infinita capacitate de transcendență a spiritualității umane. Dintre aceste forme de ieșire din imanență, arta și tehnica au avut dintotdeauna cea mai spectaculoasă și imprevizibilă evoluție, în ele par a fi fost găsite cele mai plene forme de proiectare a propensiunii creatoare a omului și aceasta nu doar în forma unei evoluții disciplinate, ci prin salturi neașteptate ca anvergură și direcție, prin manifestări de protocronism ce par a sfida uneori logica desfășurării gradate, în timp. În vreme ce arta a evoluat însă în domeniul prelu-

crării estetice a experienței acumulate cu ajutorul spiritului, tehnica pare a i se fi opus de la bun început prin acțiunea directă și pragmatică asupra existentului, intervenînd brutal și fără prejudecăți asupra mediului natural și a celui artificial, creat într-o proporție covîrșitoare de ea însăși. Și totuși, între acești doi termeni ai activității umane a fost sesizată dintotdeauna, mai mult sau mai puțin conștient, o apropiere, neașteptate afinități ce merg uneori pînă la paralelisme de intenții. Fenomenul acesta pare cu atît mai straniu cu cît, aparent, domeniul de intervenție asupra realului, pentru fiecare dintre aceste domenii, este opus celui alt. Nu avem în vedere aici acele întrepătrunderi de factură rudimentară — simplificînd, putem spune că există o anumită tehnică a artei și o anumită artă a tehnicii! — ci modul concret prin care atît arta cît și tehnica efectuează translația de la subiectivismul investiției de inteligență și pînă la rezultatul real-obiectivabil al acesteia.

Relația dintre artă și tehnică poate fi considerată ca unul dintre acele fenomene ale civilizației ce nu au fost nicicînd perfect lămurite, ba chiar au fost trecute sub tăcere sau minimalizate ca manifestări marginale ale relațiilor dintre diferitele tipuri de preocupări umane. Un motiv esențial al acestei situații este, pe cît se pare, faptul că fiecare dintre aceste domenii, bucurîndu-se de un enorm teritoriu de manifestare, a evoluat orgolios avînd, în general, certitudinea că se descurcă excelent fără concursul celui alt. De aici și pînă la desconsiderarea tehnicii de către artă sau a artei de către tehnică nu e decît un pas, care s-a făcut de numeroase ori. Într-o conferință ținută în urmă cu aproape trei decenii, unul dintre cei mai eminenți savanți ai contemporaneității — este vorba de fizicianul Werner Heisenberg — amintește, în legătură cu resentimentul tipic uman, provocat de impactul tehnificării asupra derulării firești a existenței naturale, o destul de ciudată pildă a filosofului chinez Cijuan-tzi, pe care ni se pare interesant să o reproducem aici²: întîlnind un bătrîn țaran ce trudea pentru a-și uda ogorul, coborînd și urcînd, cu găleata în mînă, dintr-o fîntînă, un călător îl învață pe acesta să-și construiască o cumpănă pentru ușurarea muncii sale. Replica ofensată a bătrînului este fără echivoc: «Învățătorul meu mi-a spus: cel ce folosește mașini își va îndeplini toate treburile ca o mașină; cel ce-și îndeplinește toate treburile ca o mașină, va căpăta o inimă ca o mașină. Dar cel în al cărui piept bate o inimă ca o mașină își pierde simplitatea cea curată. Cel căruia i-a fost distrusă această simplitate curată, acela devine nesigur în pornirile spiritului său. Iar nesiguranța în impulsurile spiritului nu se împacă nicicum cu adevărata simțire».

În ciuda unui incontestabil iz sofist, această categorică reacție antitehnologică, veche de 23 de secole, ni se pare astăzi de-a dreptul uluitoare. Dacă introducem noțiunea de «artă» în locul «adevărutei simțiri» din care arta își revendică geneza, ajungem

însă, poate, la cea mai imediată explicație a tuturor teoriilor ce au opus vreodată, antinomic, arta și tehnica. Ne-am ocupat cu alt prilej de evoluția acestei evidente false antinomii³ și nu vom reveni asupra acestui capitol. Ceea ce ne propunem în continuare este doar schițarea modului în care s-a produs și continuă să se producă un îndepărtare, ci apropierea termenilor acestei aparente opoziții de fond.

Încercasem, ceva mai înainte, să «izolăm» două aspecte, la prima vedere independente, ale procesului de creație — este vorba despre relativitatea judecății estetice și de ponderea deosebită a factorului subiectiv, dependent de creator — specificînd faptul că la nivelul acestora ar putea avea loc interferența specificului artistic cu alte sfere ale activității umane, în speță — o spunem acum — cu sfera tehnologiei. Am văzut că relativitatea aprecierii estetice poate provoca, fără drept de apel, scurtcircuitarea relației firești între cei trei termeni primari ai actului de creație: artistul, obiectul artistic și beneficiarul efortului creator — publicul. Într-un asemenea moment de derută, menirea existențială a operei de artă poate fi deturnată, parțial sau total, prin simplul hazard conjugat al acțiunii simțurilor și a gustului. «Plăcerea simțurilor», se știe, nu cunoaște dogmatismul», spunea același George Santayana, referindu-se la lipsa de universalitate a satisfacției estetice. Dar menționata deturnare a rațiunii de a fi a operei de artă poate avea loc nu doar în direcția dramatică a desființării statutului său dintîi, prin eticheta kitschului sau a non-artei, ci poate avea loc, de asemenea în proporție variabilă, în direcția unei accepțiuni cu suport preponderent tehnic. Mecanismul acestei mutații de sensuri este relativ simplu: un individ sau un oarecare grup social, cu un anumit grad de pregătire intelectuală, condiționat de o anumită formă și fază de inerție a nivelului cultural sau de predominanța unui cerc dat de preocupări, poate fi funciarmente nepregătit să recepționeze mesajul unui act artistic, transformîndu-l fie parțial, fie integral, în altceva — în cazul nostru, în informații de natură tehnică. Rigoarea picturii lui Mondrian își poate pierde foarte ușor, într-un mediu mai puțin favorabil, substratul poetic, rămînînd să impresioneze din perspectiva perfecțiunii tehnice a ritmurilor sale; același lucru se poate întîmpla cu o caracteristică lucrare de factură op-art, aparținînd, de exemplu, lui Vasarely sau lui Bridget Riley. Anumite terminologii utilizate în «artele cu suport tehnic» (ierată fie-ne utilizarea acestei locuțiuni de circumstanță) nu ar putea, în cazul acesta, decît să mărească gradul de confuzie, acolo unde ecloziunea ei s-a produs deja. La Cluj-Napoca, Ștefan Kancsura, experimentînd de cîțiva ani posibilitățile descompunerii și recompunerii luminii prin suprapunerea și mișcarea unor ecrane cu structuri variate, realizează o plastică luminescentă, preocupată, după propria-i expresie, de o incursiune în «anatomia luminii», lumină ce devine, pentru el, concomitent, «undă-corpusul», «energie, căldură», dar și «locul de conver-

¹ George Santayana, *The Sense of Beauty*, New York 1961, p. 39.

² Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, in *Die Künste im technischen Zeitalter*, Darmstadt 1956, p. 40.

³ *Evoluția unei false antinomii*, în *Arta*, 1980, nr. 9—10, pp. 27—28.

gență al culorilor» sau «simbol» (cu valoare estetică, evident)⁴. De asemenea, despre arta mai sus amintitei plasticiene americane, autorul catalogului expoziției sale newyorkeze din 1965, William C. Seitz, scria: «Ochii par a fi bombardati cu energie pură, așa cum sînt datorită curentului (subl. ns., M.T.) lui Bridget Riley»⁵. Acest «curent» (electric) ce se vrea indus privitorului sub forma unei senzații subiective este un gen de produs principal al acestei arte, prin care ea acționează în mod nemijlocit, ca un adevărat agregat tehnic asupra subiectului privitor. Dar impactul tehnologiei poate fi și mai evident dacă ne referim la «modulatorul lumino-spațial» (Licht-Raum-Modulator) al lui Moholy-Nagy (o formă timpurie a acestuia a fost expusă în 1930, la Expoziția universală de la Paris), la proiectul monumentului dedicat de Tatlin Internaționalei a III-a, la «monumentul lumină» al lui Gabo și, evident, la turnul de lumină al lui Schöffer. Cu cît ne apropiem de ultimele decenii, exemplele de acest gen se înmulțesc, mergîndu-se pînă la exprimarea față în față a comuniunii dintre artă și tehnică, ca în cazul grupului internațional EAT (Experiments in Art and Tehnology), fondat în 1966 cu aportul esențial al lui Robert Rauschenberg, grup promotor al unui gen de «Happening tehnologic» (pentru a împrumuta termenul utilizat de Wolf Vostell, el însuși creator al unui spațiu intitulat «Technological Happening Room»).

Nu spunem, cu siguranță, nimic nou dacă afirmăm că atît arta cît și tehnica produc, tratează și emit informații.

⁴ Artta, 1981, nr. 4, p. 23.
⁵ cit. apud Heinz Ohff, Kunst ist Utopie, München, 1972, p. 43.

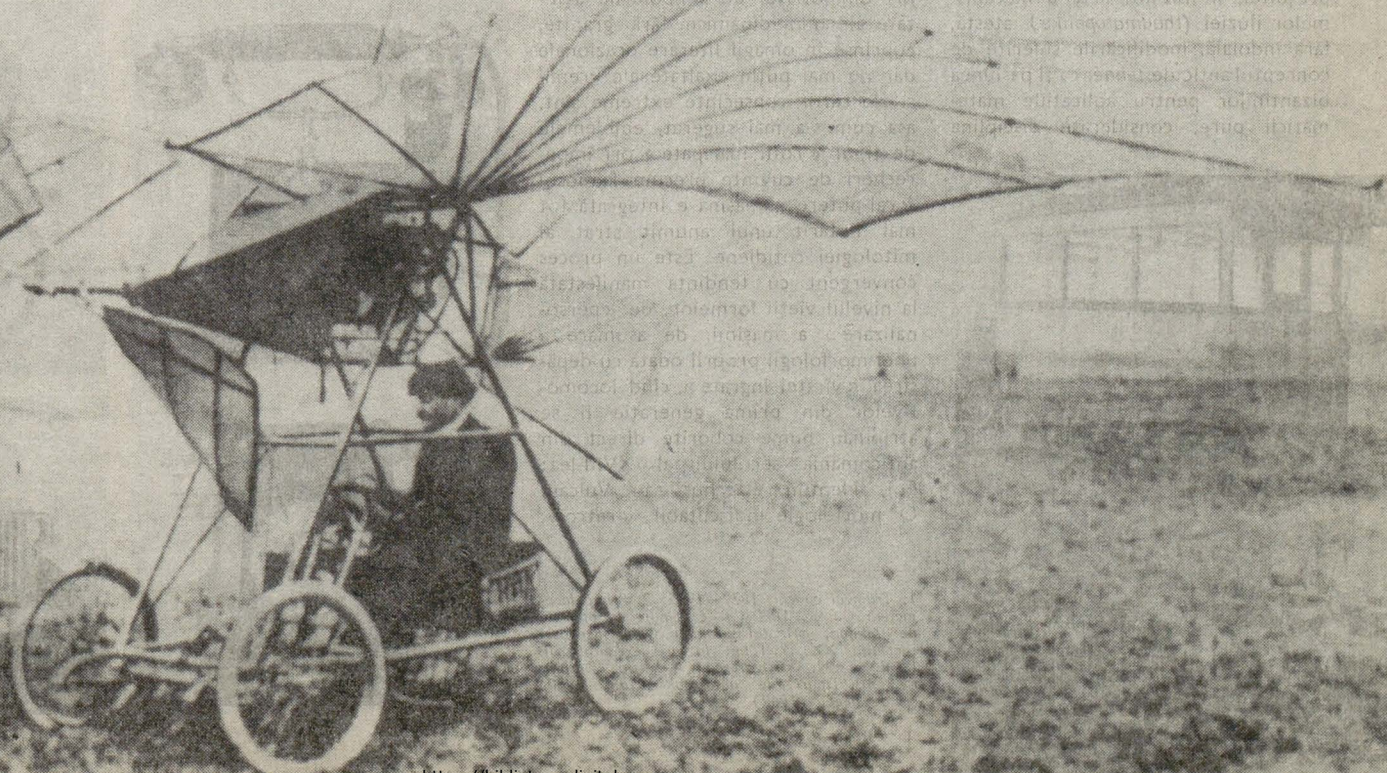
Să admitem, în continuare, conform uzanțelor, că informațiile emise de opera de artă sînt, în proporție zdrobitoare, de natură neconvertibilă, din punct de vedere practic. Putem accepta fără ezitare faptul că lipsa aceasta de convertibilitate a informației artistice se datorează acelei componente subiective care manevrează în inima actului genetic al operei de artă. În opoziție cu această situație, s-ar părea — și de obicei așa se și întîmplă — că informația produsă de tehnologie este eminent convertibilă, iar procesul de creație tehnică este, la rîndu-i, eminent obiectiv. Nimeni nu proiectează un scaun sau o hidrocentrală pentru propria lui plăcere și împlinire sufletească; aceste sentimente își pot face apariția ca fenomene secundare, nelegate cauzal de momentul creației. Dar lucrurile nu se petrec întotdeauna așa. Analiza mai atentă a istoriei tehnologiilor oferă, cu o frecvență mai ridicată sau mai scăzută, în funcție de mulțime de factori depinzînd de epoca istorică, niște fenomene oarecum marginale ale tehnicii care, pînă una-alta, contrazic atît principiul obiectivității absolute a scopului de producție cît și cel al convertibilității practice a informației oferite. Oricine este cîtuși de puțin familiarizat cu specificul creației artistice, va trebui să recunoască faptul că mașinile imaginare de Leonardo da Vinci, dispozitivul de realizat anamorfoze al lui J. F. Niceron, seria nesfîrșită de automate realizate de mecanici de geniu (fenomenali androizi ai lui Jaquet Droz sau automatele lui Baucanson, ce au stîrnit curiozitatea și admirația lui Goethe), androizii și ceasurile lui Juanello Turriano, ceasornicarul lui Carol Quintul, cel ce a fost poate cel mai mare constructor de automate al erei preelectronice, toate acestea depășesc cu mult granița

determinismului strict în care se încadrează, prin definiție, opera creației tehnologice. Iar dacă mai lipsește un pas pînă la punctul în care antinomia artă-tehnică devine total inoperantă și în care cele două domenii sînt mai apropiate ca oricînd, nu putem decît să facem referire la o anumită formă de «tehnică poetică», greu definibilă atît cu terminologia comună analizei estetice, cît și cu aceea utilizată în tehnologie. Mașinile catoprice de produs miraje, ce figurau în aproape toate camerele de curiozități ale veacului al XVII-lea, mașina de metafore a lui Athanasius Kircher, ce metamorfoza fizionomii umane în chipuri de animale, mașina pneumatică de sintetizat voci a lui Wolfgang von Kempeln, sînt acestea toate oare creații ancorate în sfera tehnologiei, mai poate fi invocată, în cazul lor, neutralitatea utilitaristă, principiul obiectivității «apoetice» a actului de creație, trăsături ce ar fi caracteristice, prin contrast cu arta, zonei tehnologice? Senzația nedeslușită a necesității descoperirii unui sincretism al formelor de imaginație inventivă pare a sta la temelia unor asemenea «proto-happeninguri tehnologice». Pe aceeași linie se va fi avansat, trecînd, de pildă, prin «clavacul optic» al iezuitului J. B. Castel (în 1725 aceasta își propunea să confere nemijlocit culoare sunetului), prin «pianul cu lumină» folosit de Scriabin în 1911, la punerea în reprezentatie a «Poemului focului», prin «optofonul» lui Daniel Vladimir Baranoff-Rossin, constructivist rus și designer, printre altele, al primei uniforme a Armatei Roșii; de aici pînă la experimentele cu «reliefuluri de lumină» realizate în anii '20, la Berlin, de către maghiarul Nikolaus Braun, la spectacolul de lumină proiectat (și ne realizat) de Naum Gabo, în 1929, pentru poarta Brandenburg din Berlin și, desigur, la superexperimentele

foto-cinetice ale lui Schöffer sau la stațiunile cinetic-luminescente plantate de Heinz Mack în deșertul saharian, drumul acestor «utopii sincretiste» șerpuieste neîntrerupt. Niçi o cezură majoră nu pare a marca drumul ce începe — pentru a rămîne doar în cadrul civilizației moderne — cu Leonardo sau Kircher și se încheie cu creațiile imaginativ-tehnologice ale ultimelor decenii.

Exemplele relativ numeroase pe care le-am citat nu constituie decît puncte de climax pe parcursul desfășurării fără oprire a actelor de transgresiune ce străbat, dintr-un sens sau altul, membrana hiperpermeabilă care desparte, la un anumit nivel, arta și tehnica. Esențial este ca definiția unor asemenea manifestări să nu fie categoric condiționată de asimilarea acestora în universul foarte incert circumscris al «curiozităților». Analiza mai stăruitoare a fenomenelor de interferență din categoria celor menționate aici demonstrează, pe de o parte, o frecvență a lor mult mai mare decît se bănuiește, în general, iar pe de altă parte faptul că repetata contaminare reciprocă dintre artă și tehnologie nu este supusă hazardului, ci acționează ca rezultat al uneia dintre numeroasele și legitimele forme de manifestare ale procesului de extindere a ariei de definire a fiecăreia dintre aceste zone ale inteligenței umane. Incidența relativ rară a cazurilor de interpenetrație în cadrul binomului artă-tehnică e oarecum explicabilă în epocile în care arta pivota în jurul primatului frumosului estetic. Nu rămîne decît ca arta contemporană, mult mai receptivă la extinderea fără limite a teritoriului ei de existență, să reia și să diversifice, la un nivel de înțelegere superior, posibilitățile multiple și fertile de reconciliere în cadrul falsului «cuplu antinomic» artă-tehnologie.

Macheta avionului lui Traian Vuia



plimbare subiectivă

mihai ispir

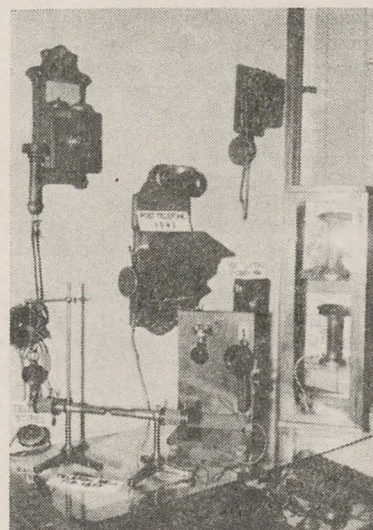
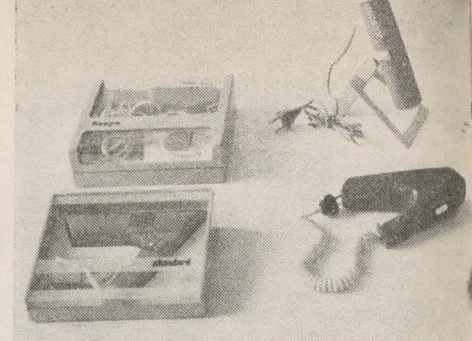
Un vestit adagiul wildeean («Viața imită arta...») ne însoțește de multe ori, fără să o știm, existența zilnică de «supuși» ai imaginației. Din unghiul său, parcurgerea unui muzeu tehnic poate părea temporar încordare neofitului căpătând aerul unei plimbări curioase și inocente marcate la tot pasul de *coincidentia oppositorum*. Beneficiul reculului temporal este dublat, în acest caz, de avantajul percepției sensibile a unei realități ce și-a depășit, nu o dată, rolul «instrumental» în sistemul activităților și atitudinilor umane pînă la a cucerii invidiatului statut de element definitoriu al epocii moderne a Istoriei. Teritoriul unei asemenea plimbări trebuie însă delimitat, de la bun început, cu pertință. Trecînd în domeniul achizițiilor mentale preliminare (pentru a evita metamorfoza lor, în urma unei prea grăbite enumerări, în tot atîtea locuri comune), punctele teoretice-cheie ale domeniului, cum ar fi chestiunea Frumosului și Utilului, demersul pe care ni l-am propus, vizitînd, într-o geroasă după-amiază de iarnă, Muzeul tehnic «Prof. ing. D. Leonida»* a fost unul, în esență, contemplativ. Am pornit însă de la premisa că o decodare a succesivelor ipostazii ale mașinii ca «forme simbolice», nu este, principial, incompatibilă cu rostul și obîrșia lor, dar mai ales cu gradul în care ele au nuanțat și au modelat polifonia diacronică a mentalităților. Prim document justificativ: *Eolipila* lui Heron din Alexandria, destinată obținerii unui efect de formare a norilor în timpul ceremoniilor religioase. Acest exemplu al atît de prețuitei, în Bizanț, arte a mecanismelor iluziei (*thaumatopoiike*) atestă, fără îndoială, modificările suferite de conceptual antic de *tehné*, ca și pasiunea bizantinilor pentru aplicațiile matematice pure, considerate disciplină

creativă prin excelență în optică și mecanică, o pasiune concretizată de pildă în aprecierea contemporană dată arhitecților Sfintei Sofii, de altfel mari admiratori ai lui Heron, în primul rînd din unghiul performanței lor ingineresti. Dar *Eolipila* impresionează și astăzi prin geometria ei simplitate, vizualizînd, parcă, nemijlocit, acea prezență participativă a gîndirii abstracte în lucrurile materiale din care decurgea, în concepția unui Mihail Psellos, valoarea matematicii pentru filosofie.

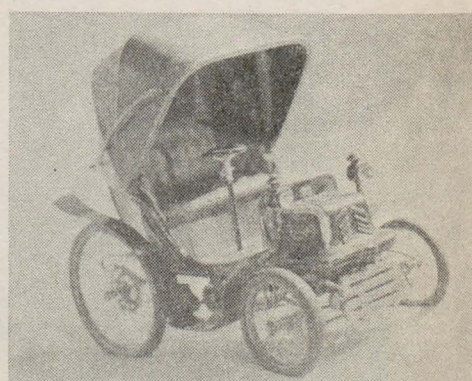
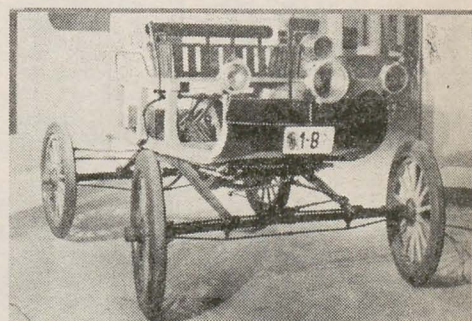
Totuși simplitatea nu se fixează pe retină ca expresie exclusivă a neopitagoreismului, căci, iată, o regăsim exteriorizată într-o cu totul altă ambianță a spiritului investigator, în lumea primelor instrumente pentru demonstrații electrice, realizate în secolul al XVIII-lea, a mașinilor electrostatice și a experimentelor lui Galvani. Într-o lume care, protopozitivistă și newtoniană, preocupată de comensurabilitatea mișcării, a aceluia încă baroc *perpetuum mobile*, ca și de cuantificarea a tot ce există, deci și a fluidului ori chiar a impalpabilului flux electric, imagina universul în chip de imensă orlogerie, inventînd totodată pentru organismul uman și pentru cel animal modelele unor mecanisme perfect reglate pînă la ultimele detalii.

Și dacă debutul secolului al XIX-lea prelungește în spirit scientist analogia organism omenesc — mașină, îngăduind pînă și o comparație a sistemului nervos cu aparatul Morse, finele aceluiași secol este, îndeosebi, cadrul cronologic al fenomenului invers: antropomorfizarea mașinii ori asimilarea ei cu ființele biologice (Günter Metken). Indiferent de valorizarea morală, pozitivă sau negativă, placată pe o asemenea făptură compozită a imaginarului colectiv, fie că e vorba de «mașina-vampir», de obiectul ofensivelor verbale purtate cu violență de Ruskin, Morris sau Carlyle, ori dimpotrivă, de simbolurile avîntate ale unui dinamism fără granițe, cuprinse în omagii literare ocazionale dar nu mai puțin exaltate ale vremii și ale căror consecințe extreme sînt, așa cum s-a mai sugerat, emblemele de tipul «roții înaripate» ori împecheri de cuvinte precum faimosul «cal-putere», mașina e integrată tot mai hotărît unui anumit strat al mitologiei cotidiene. Este un proces convergent cu tendința manifestată la nivelul vieții formelor, de «personalizare» a mașinii, de asumare a unei morfologii proprii odată cu depășirea «vîrstei ingrate», cînd locomotivelor din prima generație li se atribuiau nume coborîte direct din anticomania secolului al XVIII-lea: Eol, Neptun, Bacchus sau Vulcan. O morfologie indiscutabil «retro»,

am spune astăzi, cînd o judecăm condescendent, cu zîmbetul pe buze, prin intermediul elementelor dispartate ale unui *environment* atașant și, în ochii noștri, puțin ciudat, făcînd



parte din ambianța mai largă în care «acei oameni minunați» își desfășurau «mașinile lor zburătoare». Descifrăm firește, aici, rapeluri estetice ispititoare oferite împătimitului degustător al descendențelor lui Duchamp în arta modernă. Căci, deprinși cu poetica solitudine a obiectelor, cu însuflețirea lor secretă, cu tăcerile și angoasele lor, nu putem privi un pantograf de la 1880, o mașină multiplicatoare «Gestetner», un comptoar de casă de la începutul secolului XX sau tabloul de distribuție din 1888 al unei uzine electrice bucureștene, fără a le asocia simultan prototipuri vizuale derivate din dada, pictura metafizică, suprarealism, pop-art sau conceptualism. Ceea ce ne împiedică, poate, să retrăim pe deplin întimele convulsii ale istoriei timpurii a designului, reflectate, în parte, nu mult mai tîrziu, și în «mitul triumfalist» al mașinii (Marc Le Bot), pecetluind sciziunea definitivă cu alegorismul naiv, mai mult sau mai puțin anti-



1. Tramvai cu cai, 1872—1912; 2. Prima locomotivă C.F.R., 1880; 3—6. Tipuri de aparate de telefon, sfîrșitul secolului XIX—începutul secolului XX; 7. Föhn, lucrare executată la I.A.P. «N. Grigorescu», secția Design; 8, 9, 10. Tipuri de automobil (1888, 1900) și de jeep (1949)

chizant, ca și cu întreaga teorie a Frumosului Ideal.

Cînd însă, în 1917, Picăbia alături o expresie poetică citată din Jules Laforgue și un desen industrial (*Petite solitude au milieu des soleils*) el nu urmărea atît să exemplifice o presupusă ruptură fundamentală între cei doi termeni ci, mai degrabă, să proclame accesul mașinii în sfera afectelor, a impulsurilor sau dorințelor. Și — de ce nu? — în lumea oniricului. Mașina ca argument al reveriei — iată, deopotrivă, gîndul stăruitor, ivit și încheșat pe parcursul plimbării noastre subiective.

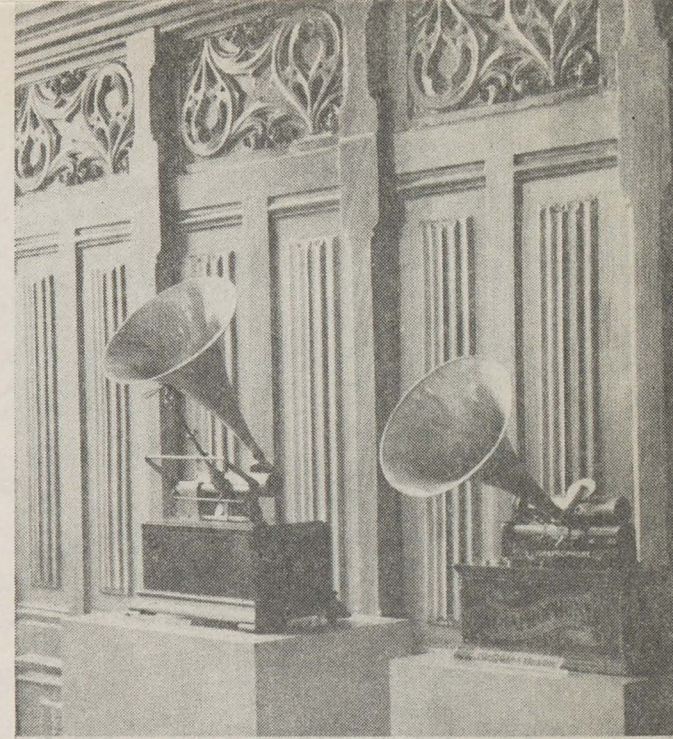
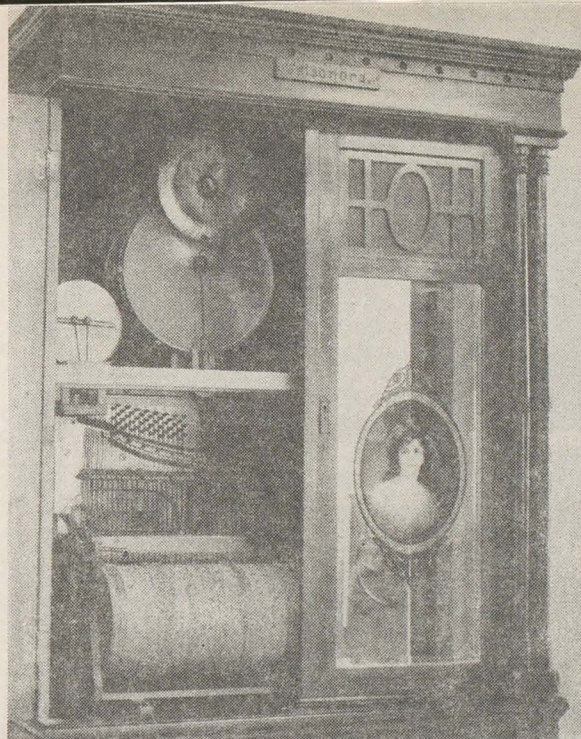
* Înființat în 1908—1909 și donat statului de către fondatorul său, al cărui nume îl poartă, în 1951, muzeul cuprinde 294 de colecții (mecanică, electricitate și magnetism, fizică atomică, minerit, extracție petroleră, energetică, optică, telegrafie cu și fără fir, telefonie, radio și TV, mașini de calcul, navigație, aerospațial, auto-moto, mașini unelte siderurgice ș.a.), un spațiu pentru expoziții temporare, o bibliotecă dotată cu peste 20.000 de volume, o fototecă și o brevetotecă.

«de mirifica phonurgia»

călin dan

«Jucătorul de șah al lui Maelzel» este, poate, una dintre cele mai fascinante proze ale lui Poe. Lucru cu atît mai paradoxal atunci cînd așezăm alături de «Crima din rue Morgue» sau «Misterul Mariei Rogêt» zecile de pagini ce dezbate despre existența automatului. Pornind întotdeauna, susține autorul, de la realitatea imediată a faptului divers, el dezvoltă complicate căi logice în jurul unui subiect ținînd întotdeauna de zona excitantă a delictului; în cazul «automatului», însă, delictul nu mai e o crimă oarecare ci însăși existența unui obiect ce poate concura inteligența umană. Este nevoie, desigur, de un spirit geometric pentru a sesiza gradul de dificultate prezentat de construirea unui asemenea automat (și E. A. Poe a fost un astfel de spirit), dar, dincolo de aceasta, rămîne fascinația comună pe care oricine o simte în fața mecanicului/inertului ce concurează naturalul/viul. Pentru noi nu contează dacă automatul lui Maelzel era o remarcabilă realizare tehnică sau o enormă mistificare. Ba chiar putem spune că, în a doua sa alternativă, cazul este și mai elocvent: realizatorul său a fost în primul rînd un geniu psihologic, intuind cu precizie interesul latent, dar de o intensitate am zice aproape maniacală, pe care specia îl poartă performanțelor de acest tip.

Automatele nu sînt o invenție recentă. În epoca alexandrină (s-ar putea specula aici legătura între mimesis-ul pe care orice automat

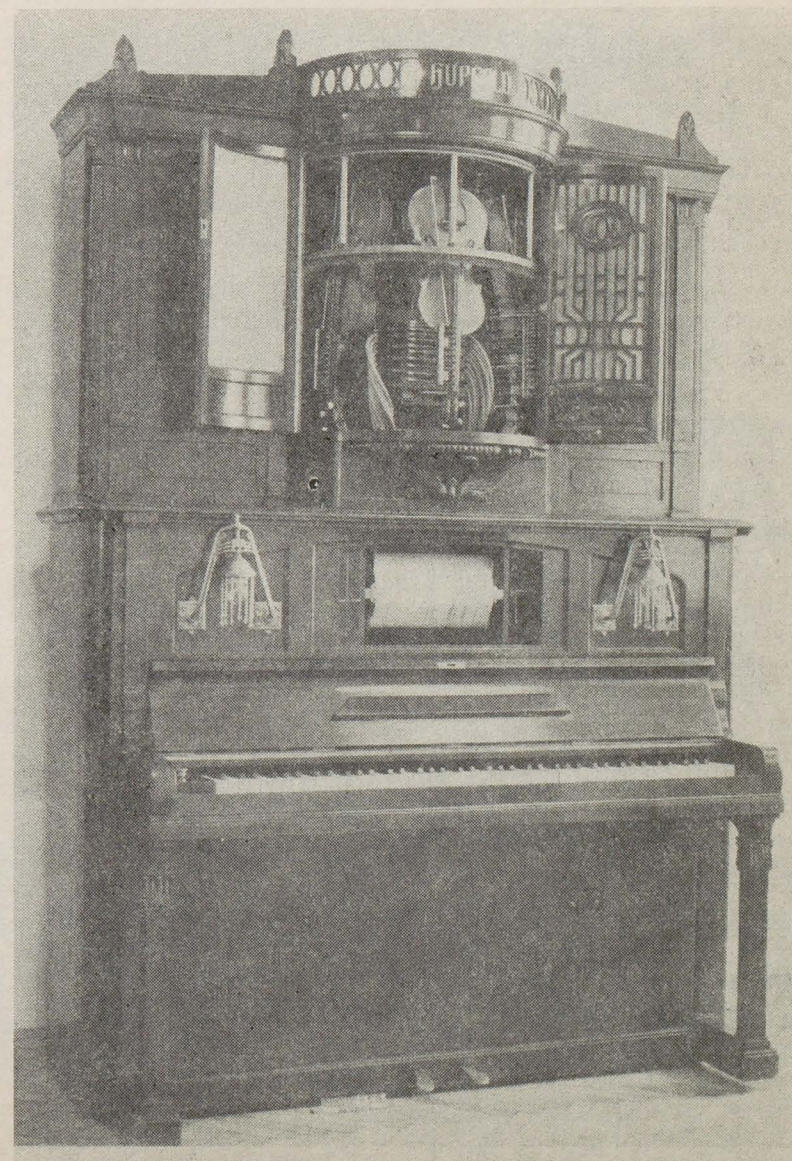


îl constituie și perioadele decadente în civilizații care, după ce au acumulat, se mulțumesc să consume; evident, nu se poate generaliza), în epoca alexandrină, deci, zoomorfismul se bucura de mare succes: ne-au rămas mențiuni despre păsări care cîntau, executînd și cîteva mișcări simple. Umaniștii renașterii, cuprinși de o frenezie demiurgică, redescopereau pe rînd delicia matematice, ale unei false antichități clasice, epicureismul muzical și suprema virtute — *ingegno*, care permitea cele mai năstrușnice născociri, de pildă celebrul leu construit de Leonardo pentru Francisc I, care se deplasa scoțînd din coșul pieptului flori de crin (în treacă fie spus, pasiunea leonardescă pentru mașini este nu atît dovada unei viziuni anticipatorii, cît a unei reverii determinate de o stare de spirit mai generală, dorința de dominație într-un univers ce se supune unor legi exterioare mecanicii comune). Nu credem că mai trebuie insistat asupra savuroaselor scenografii baroce, mînuind la scara monumentalului automate și mașinării ascunse. Și ajungem astfel la ciudatul secol XVIII. Niciodată spiritul și vulgaritatea, rațiunea și futilul, tenebroasele responsabilități și roza inconștientă, mizeria și luxura nu s-au alăturat într-un mod mai elocvent, mai strălucit, am spune. Este veacul în care automatele cunosc un nou triumf — al grațiosului complicat. Știm că Hans Schlottheim construia în 1582 automate cu instrumentiști evoluînd în gondole miniaturale, dar acest tip de performanță proliferază cu un rafinement sporit în timpul vieții lui Vaucanson (1709—1782), care e autorul unui flautist și al altor instrumentiști executînd piese solo, precum și al unui rățoi care nu știm dacă emitea sunete asemenea strămoșilor săi alexandrini, dar în mod sigur îngurgita și digera alimente (informație folosită și de Poe, din «Scrisori despre magia naturală» de David Brewster).

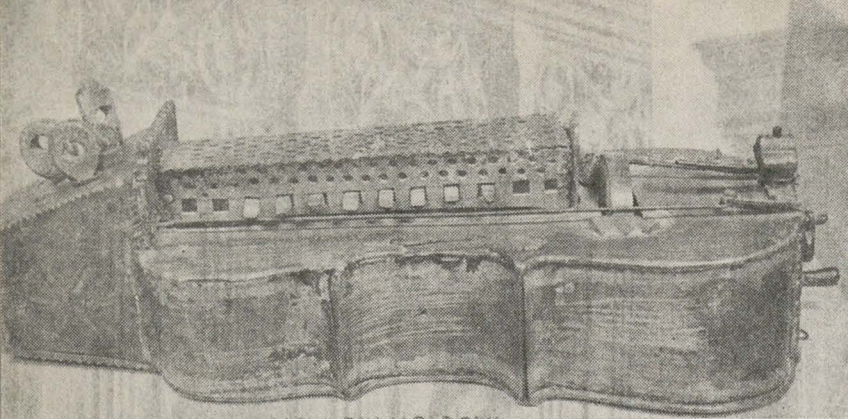
Literatura de specialitate face o diferențiere categorică între automatele muzicale, menite să mîgulească cea dorință de a fi uimiți pe care o păstrăm din copilăria noastră ca indivizi/specie și instrumentele mecanice prezentînd în primul rînd un interes muzical. Din punctul nostru de vedere, afirmația e falsă. Nu numai că prin-

ciplul tehnic de bază este identic la ambele categorii dar, mai mult, originea lor comună se află în evoluția către complexitate a instrumentelor muzicale. Putem merge mai departe, afirmînd că transformarea acestora din urmă constituie, ca proces, o protoistorie și un model pe care îl reia, mai tîrziu dar și în

paralel, manufactura automatelor și a instrumentelor mecanice. De la strămoșii instrumentelor de suflat, de la vielă pînă la orgă și clavecin este un drum, marcat de creșterea barierei tehnice între ideea de sunet și redarea lui. Cu fiecare pîrghie și supapă, cu fiecare căluș sau șurub, ritmurile naturale ale sunetelor au fost trimise



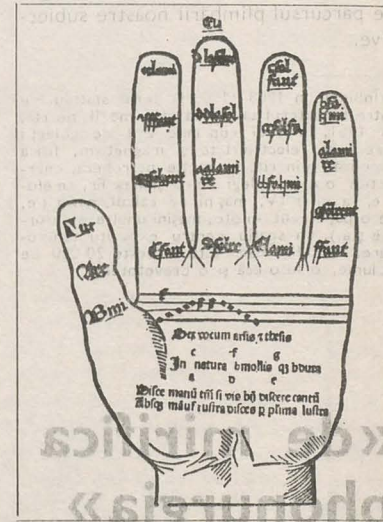
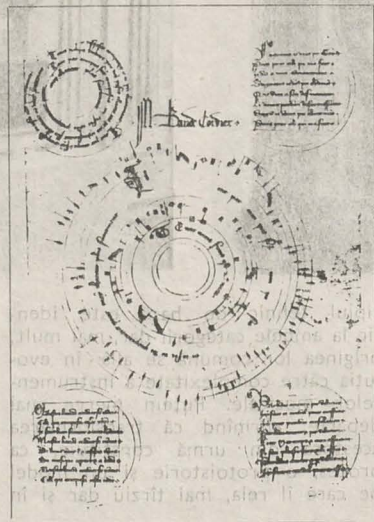
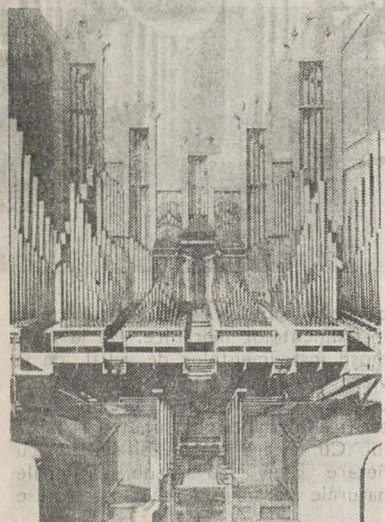
1. Orchestra cu tuburi, Muzeul Moldovei; 2. Gramofoane Edison și Pathé, Muzeul Moldovei; 3. Orchestra cu bandă perforată și viori automate, Muzeul Moldovei



mentelor de percucie și/ sau de alt tip, existind o legătură directă între starea de transă, de comunicare hipnotică etc. și ambianta sonoră. Un celebru tratat de alchimie, Atalanta Fugiens (cu folosirea ambiguă a termenului fugă—alergarea și formă muzicală) are toate formulele așezate sub scurte partituri; muzica îndeplinește aici o funcție mnemotehnică și incantatorie deopotrivă.

În acest punct se produce diferența esențială între instrumentele muzicale manuale și cele mecanice. Primele au

interesant de constatat că, în căutările ce au marcat instituirea unui sistem unic de notații, Franciscus Bossinensis (« Tenori e contrabassi intabulati » — 1511) folosește semnele (croșete, cap de viperă) ce constituiau alfabetul secret al mașonilor din companiile marilor șantieră medievale. Construirea unei catedrale și a unei melodii se bazează pe aceeași mistică a cifrelor și echilibrelor armonice. În mecanica muzicală, construcția devine vizuală. Aceste angrenaje nasc această muzică. Privitorul face instinc-



progresiv către zona abstracției tonale. S-a spus, în mod nejustificat, că perfecționarea și evoluția instrumentelor muzicale se datorează unei permanente încercări de echivalare a vocii umane în bogăție și posibilități. De fapt, așa cum o trompetă marină sau o viola d'amore se distanțează de aluziile anatomice, căpătînd o încărcătură ornamentală de edificiu, sunetele emise aparțin și ele unui alt teritoriu. Instrumentul și muzica născută de el se constituie ca o altă natură. Aceasta este rațiunea subconștientă a deghizării în instrumente muzicale, prac-

ticită în balet la curtea lui Ludovic XIV. Instrumentul devine un « caracter », o personalitate distinctă, dar nu în felul animalului din fabula lui La Fontaine, care se antropomorfizează, ci în altul, armonic, celest. O gravură de epocă ne înfățișează alături de personajul cu masca solară (le Roi Soleil) și pe cel purtînd pe chip o lăută. Armonia pithagoreică reunește registrul uman și pe cel divin într-o existență unică prin sunete: universul cu sferile, elementele și constelațiile capătă într-o reprezentare forma unei viori.

Nu ne mai poate surprinde atunci că la curtea ducilor de Burgundia, în secolul XV, un astrolog (Henri Arnault von Zwolle) este cel care face relevul unui clavecin cu precizia și minuția deprinse probabil în desfășurarea hărților cerești. Reprezentanții de instrumente muzicale (printre ele viola — o primă formă de mecanizare a emisiunilor sonore) sînt frecvente în tratatele de astrologie, constituindu-se astfel o adevărată simbolică, bazată nu atît pe forma instrumentului, cît pe funcția sa, pe tipul sonor ce îl reprezintă. Artele esoterice găsesc de altfel un colaborator prețios în muzică și pe lângă practica incantatorie (există de altfel și o notație muzicală cu caracter inițiativ — enigmaticul canon), acompaniamentul muzical propriu-zis este important în divinație și în alte demersuri de natură secretă (alchimie, căutarea pietrei filosofale). De fapt, tehnicile extazului își asociază întotdeauna muzica melopeică, a instru-

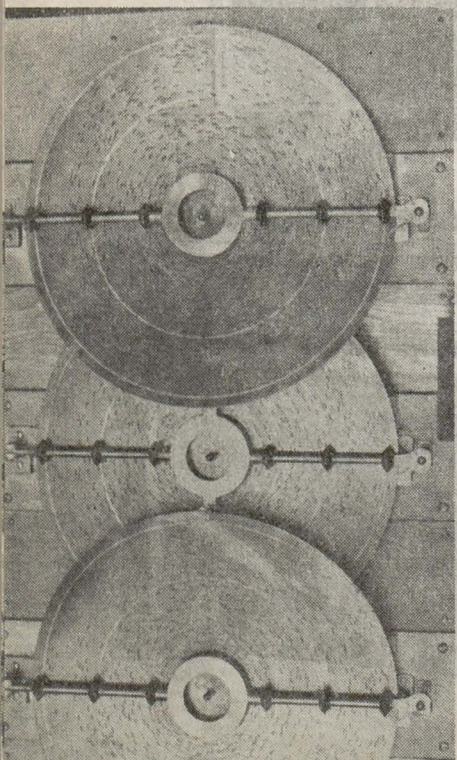
avantajul supleții conferit de contactul direct cu stările umane, celelalte au avantajul memoriei. Instrumente mecanice, automate, cutii muzicale există de fapt ca atare deoarece sînt pentru sensibilitatea comună un echivalent al partiturii, căi ale memoriei. « Dacă o notă se produce, ea s-a născut în inima omului » spune un vechi text chinez, iar omul simte nevoie să rememoreze cele petrecute în « inima » lui, ca o condiție a supraviețuirii. A-ți aminti înseamnă a lupta împotriva morții (Malraux), iar muzica este un domeniu concentrînd în sine însuși principiul revenirii (forma sonată, simetriile și motivul, compoziția modulară a fugii sînt atît de specifice exprimării muzicale, încît forma « construcție muzicală » e aplicată și exemplurilor din literatură sau arhitectură ce se supun aceluiași formule). Notația muzicală a fost primul pas (și multă vreme singurul) către o garanție a permanenței sunetului. Placa de lemn sau de oțel gravată cu ciudatele semne rămîne garanția virtuală a unei existențe efemere dar oricînd repetabile. Simpla realitate a partiturii poate conferi unor obiecte-suport un caracter sacru, iar evenimentul sonor ne pîndește în cele mai neașteptate situații: pe lama unui cuțit pentru desert (piesă de argintărie renaștină) este notată partitura unui Gratia Dei care se întonează după masă.

Ca orice scriitură și cea muzicală își depășește atribuțiile de suport-mesaj pentru a căpăta investiții simbolice sau virtuți de pură vizualitate. Să observăm că legăturile atît de des citate între muzică și matematică sînt mult mai pregnante de visu. Arhitectura mentală a interpretării devine epură palpabilă în notație (« Tout par compas suy composés » sună textul ce însoțește un rondo de Baude Cordier — secolul XV) și e

tiv o transgresare a recepției sonore în registrul vizual și are satisfacția dominării unui fenomen altfel impalpabil. Automatele, ca și instrumentele mecanice, nu atrag atît prin straniețata și bogăția formei, cît prin rigooarea mașinării care este doar aparent familiară sub carcasele strălucitoare, fiind de fapt la fel de misterioasă ca și procesul de producere a sunetelor. Automatul nu este aparența, nici învelișul sonor, ci acea forță determinantă a mișcării care face ca totul să se întîmple la vedere, rămînd însă inexplicabil. Privind discurile sau cilindrii cu mici puncte (cuie sau perforații) diseminate pe ele și purtate în rotații lente, în intersecții de suprafețe curbe, să ne amintim explicația pe care Kepler o dădea muzicii sferelor: datorită vitezității diferite, corpurile cerești produc sunete diferențiate, ce se îmbină într-o simfonie celestă.

Automobil/cutia/instrumentul mecanic sînt pretexte acustice minore pentru o desfășurare impresionantă a puterii noastre de fabulație și invenție. Născute în epoca delirului rococo, ele au parura aberantă a unei arhitecturi ce contrazice rațiunea echilibrelor firești. Salonul de muzică de la Sans-Souci și o cutie « orchestron » diferă doar ca dimensiune, ele fiind deopotrivă o amplificare și o reducere a ideii de bibelou. Viciată de alte ambiții, ale perfecționismului și performanței tehnice, partea mecanică proliferază și ea exagerat comparativ cu efectul muzical. Cel mai complex instrument, mecanic — componium-ul lui Diederich Nicolaus Winkel — poate să reproducă variațiuni practic infinite pe o anume temă, dar calitatea acestei performanțe stă mai ales în latura sa spectrală.

Muzica este « aritmetica incoștientă a sufletului », dar pentru perceperea ei ca atare este nevoie de con-



1. Viola din Moldova, Muzeul Moldovei; 2. Orgă, vedere interioară, gravură, sec. XVIII; 3. Canon circular de Boudi Cordier, sec. XV; 4. Costum și instrumente muzicale, gravură, sec. XVII; 5. « Mina » imaginată de Guido de Arezzo, cu notația gamel hexatonice; 6. Simfonion ceas, cu trei discuri cu redare simultană

sumarea unui efort cultural. În general, prima noastră reacție este cea de barbari fascinați în fața miracolului sau de copii dornici să descopere secretele păpușii: între abstracțiunea muzicii redată de patefon și savuroasa minauderie emanată de simfonioane, ariston, carillon, o vom prefera în secret pe cea de a doua. Athanasius Kircher, în ultimul capitol al lucrării sale *Phonurgia nova* (intitulat Appendix de mirifica phonurgia), ne vorbește despre celebrul în vremea sa Michele Todini, muzician și constructor de instrumente și automate, care, într-o demonstrație, a cântat la arhiclavicymbalum, rezonând de la distanță trei misterioase instrumente de coarde. Se pare că adevăratele automate muzicale rămân ale imaginației.

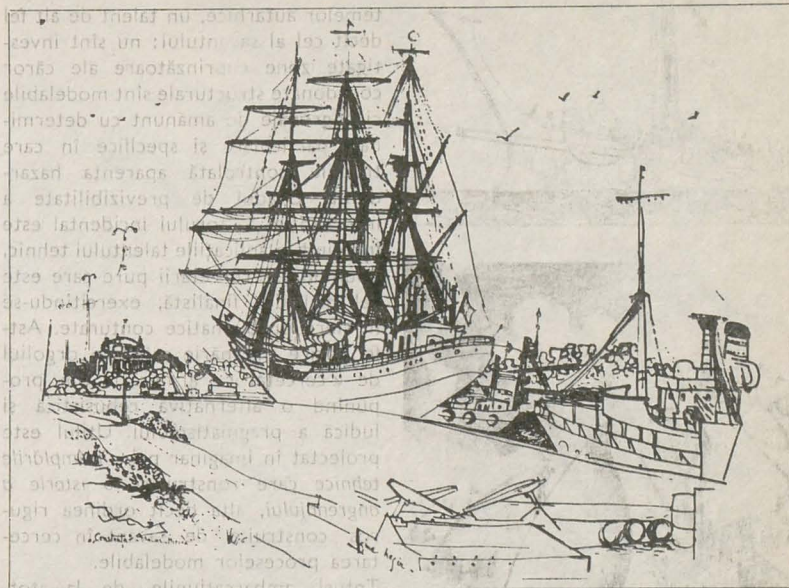
navele: zbor și plutire

radu procopovici

Istoria ambarcațiunilor se desfășoară de la simplu la complex, pentru a se desăvârși, în zilele noastre, într-o regăsire a formelor elementare, în paralel cu apariția unor nave stranii a căror ciudățenie formală se justifică doar prin nouțatea și prospețimea modului de producere și folosire a energiei, a cinetismului. Vechea monoxilă poate fi considerată o realizare mimetică a formelor produse de natură în scopul împlinirii printr-un proces mecanic — *plutirea* — a complicatei difuzări a speciilor în spațiu. «A pluti» este versiunea mai subtilă a verbului «a zbura». Sămînța înaripată devine emblema relației ecologice fundamentale dintre biologie și mecanică, adică dintre zone ale naturii diferit specializate, plurivoc articulate între ele în relații alternative de subordonare. Desenele lui Leonardo da Vinci în care au fost încercate tehnici ale zborului reprezintă analize

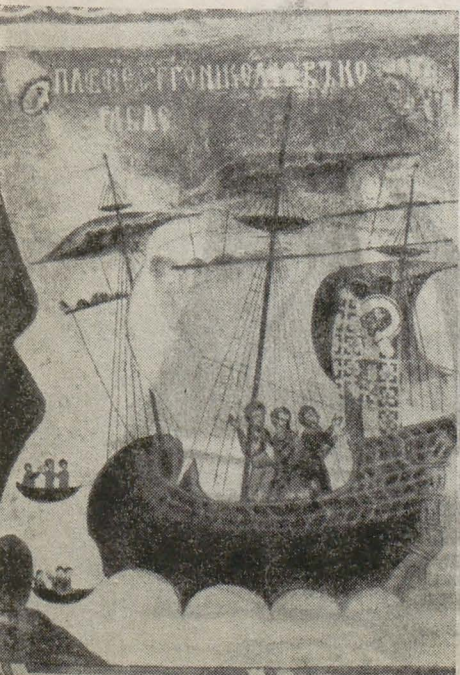
de modele naturale. Pornind de la aceste desene, se poate institui o dihotomie a cercetării în care «a pluti» și «a zbura» devin unghiuri distincte de abordare, avînd efecte formale diferențiate ca expresie. Astfel, cercetarea plutirii trebuie înțeleasă ca descoperire a puterilor, a curenților din fluide, conducînd la descoperirea aripii ca unealtă de citire și folosire a energiilor naturale. Pe alt plan, apare *imperativul desprinderii*, al ieșirii din inerție, fapt ce a inspirat frumose elanuri pentru realizarea îndrăznețului zbor. O sfidare titanică a gravitației — asemenea provocărilor pe care opticienii le-au adresat adîncimilor de dincolo de suprafața lucrurilor — a determinat rare și prețioase inițiative în cercetarea pragmatică, cu deosebire exemplaritate umanistă. Metafora lor are specific efortul de a depăși complexul terestru, de pedestraș, din care omul încearcă să iasă prin pură artificialitate. Legătura de glee se cerea rezolvată chiar prin negarea acestui complex — de fapt, agravîndu-l — prin descoperirea unei energii menite să înfrunte forțele din natură, o energie stăpînită de om, produsă și manipulată de el. Zborul reprezintă, ca act fizic în care se investeste o aspirație sufletească, o înfruntare a naturii prin construirea unor circuite energetice autarhice — adică artificial opuse puterilor-curenți din natură. Pentru psihanaliză este importantă deosebirea semantică între *zbor* și *plutire*, mai ales în contextul contemporan definit prin acuitatea practică și etică a reintegrării ecologice. Comparînd navele cu pernă de aer și avioanele cu geometrie variabilă, realizăm în ce măsură forma exterioară, care exprimă interacțiunea forțelor artificiale, stăpînite de om, cu puterile naturii, devine măsura puterii, chiar a violenței tehnice opuse naturii în orgoliosul efort de desprindere. Aspirația umană către o desprindere ideală, interpretată din unghiul «complexului terestru», duce astfel la supralicitarea dezlănțuirilor de energie, înțîlnind, ca mit alternativ, situația ucenicului vrăjitor. Folosind doar segmente ale circuitului universal de forțe, puterea tehnică produce aparate monstruoase, versiuni moderne ale sfînxului în care este înglobat și omul. Astfel este mutilată Natura din om.

Toate aceste manipulări și, mai ales, *produceri de energie* au nevoie, cel mai adesea, de envelope de o stranie și expresivă/expresionistă complicație. În principiu, construcțiile tehnice pure, încă nemodelate, neșlefuite de o îndelungă experiență a plutirii — adică a navigării pe curenții din mediile fluide — au acest aspect caracteristic de sfîncși greoi, exprimînd versiunea monstruoasă a «formelor necesare», a necesității înțelese trunchiat. Citim în ele circuitele energetice, punctele de risc consolidate, asigurate contra exploziilor neașteptate. Complexul terestru a proiectat ideal zborul ca aspirație exemplară, dar a realizat concret doar înjghebări complicate ce sugerează ciudățenia unui laborator

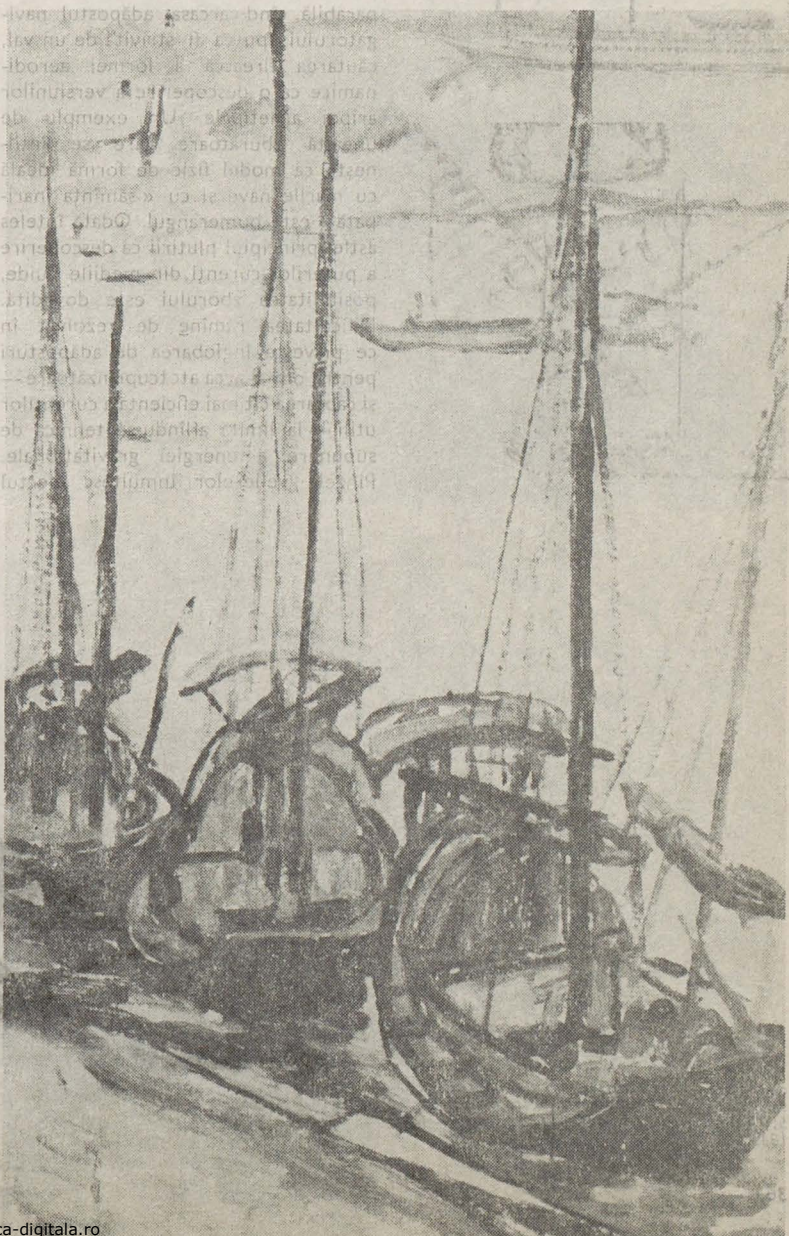


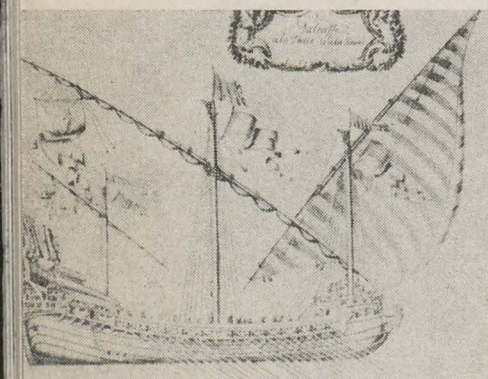
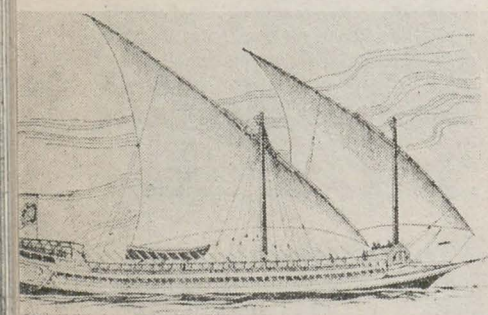
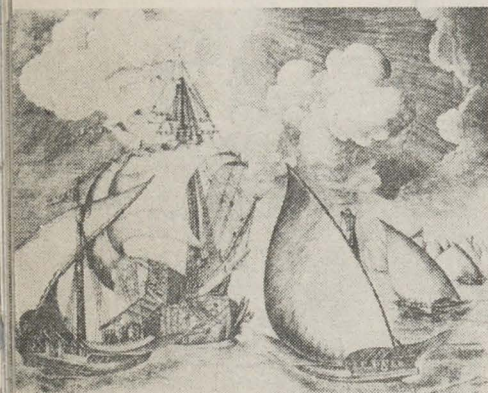
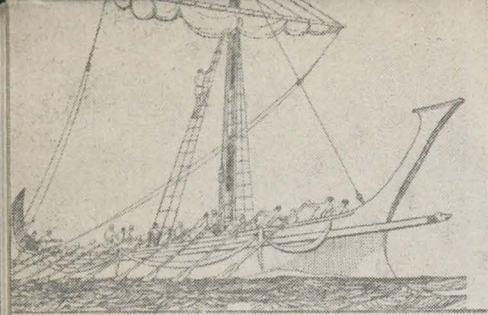
mai mult decît, sublima simplitate a mișcării libere. Nava-laborator are o taină atrăgătoare pentru neofit întrucît îi stimulează puterile imaginative prin *declanșarea curiozității* — model profan al motorului cercetării. Această «taină» se dovedește a fi de fapt un fals, întrucît specialistul poate iniția oricînd pe oricine în procesele tipice care animă instalația. Există,

pentru specialist și dezanator, o *aventuroasă viață* a mecanicii unui angrenaj cunoscut, întrucît apar defecțiuni neconforme cu instrucțiunile de folosire, dereglări neașteptate produse de reziduuri, de aritmii și de impuritățile exterioare. Acestea obligă pe tehnician să-și descopere un talent de cercetător care se aplică neprevăzutului ce străpunge carapacea sis-



1. Corabie ramânească, sec. XV, frescă, mănăstirea Sucevița; 2. GINA HAGIU: Bricul Mircea, desen; 3. EUGEN POPA: Bărci pe flaviu, tuș



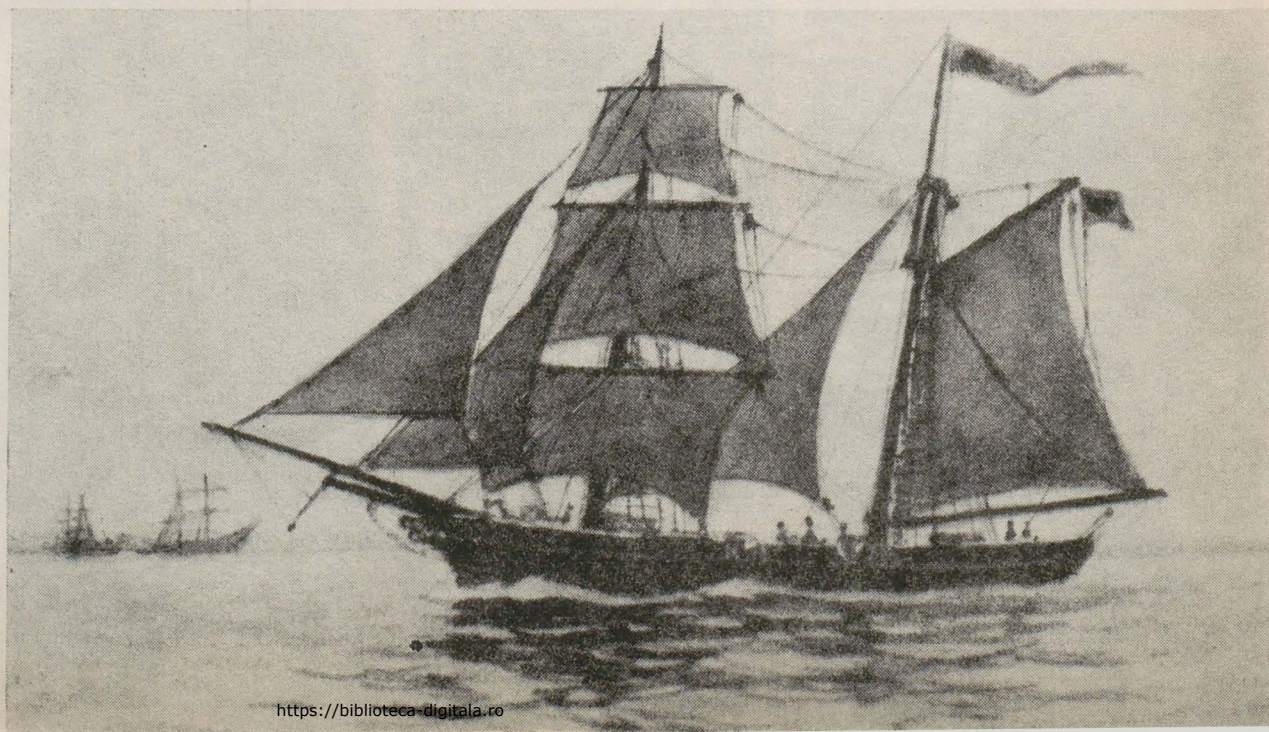


temelor autarhice, un talent de alt fel decât cel al savantului: nu sînt investigate zone cuprinzătoare ale căror coordonate structurale sînt modelabile ci angrenaje de amănunt cu determinări particulare și specifice în care trebuie controlată aparența hazardului. Gradul de previzibilitate a intervenției factorului incidental este indefinit în aplicațiile talentului tehnic, opunîndu-se cercetării pure care este cel mai des finalistă, exercitîndu-se în sfere problematice conturate. Astfel, orice mașinărie satisface orgoliul de «cercetător» al fiecărui om, propunînd o alternativă rebusistică și ludică a pragmatismului. Utilul este proiectat în imaginar prin *întîmplările tehnice* care construiesc o *istorie a angrenajului*, alta decât ordinea riguros construită de savant în cercetarea proceselor modelabile.

Totuși, ambarcațiunile, de la atocuprinzătorul port-avion pînă la simpla scîndură de surfing sau de la nesfîrșitele plute pînă la batiscaf, rămîn cele mai consecvente expresii ale plutirii. Frumusețea tehnică a vaporului cu zbaturi se datorează, poate, tocmai comparării involuntare cu edificiul invers al morii de apă. Mărimea și puterea deosebită a elementului în care lucrează angrenajul plutitor au impus inițial, cînd nu i se putea opune o energie artificială comparabilă, cînd carcasa, adăpostul navigatorului, putea fi strivită de un val, căutarea firească a formei aerodinamice ca o descoperire a versiunilor aripei arhetipale. Un exemplu de unealtă zburătoare care se întîlnește ca model fizic de formă ideală cu marile nave și cu «sămînța înaripată» este bumerangul. Odată înțeles astfel principiul plutirii ca descoperire a puterilor-curenți din mediile fluide, posibilitatea zborului este dovedită. Dificultatea rămîne de rezolvat în ce privește înglobarea de adăposturi pentru om — arca atocuprinzătoare — și captarea cît mai eficientă a curenților utili — la limită aflîndu-se tehnica de supunere a energiei gravitaționale. Pînzele velierelor înmulțesc efectul

curentului aerian, iar silueta vasului alege apele, reducînd termenii înfruntării dintre mișcarea oceanului și drumul dorit al navei. Vaporul se poate defini ca îmbinare a unei forme lamelare cu un ecran aerian. Există proiecte de nave zburătoare — proiecte utopice — ce sînt vapoare cu multe catarge și un mecanism de transformare a energiei captate într-un sistem de reacție. În aceste cazuri, nava ar fi un dispozitiv de inversare și anulare a curenților atmosferici care, în pragul fantasticului, devine chiar modelul mecanismului de dirijare a gravitației. Un exemplu ilustru este «nava» lui Cyrano de Bergérac. Complet opus dezvoltării sistematice de energii ce face posibilă desprinderea de sol și dirijarea plutirii se constituie pitorescul tehnic al arhitecturilor plutitoare și cel al porturilor. Frumusețea tehnică se definește, în acest context, ca o poetică imaginată a depărtărilor, o nostalgie a mobilității pe axa și cu viteza legendară a gîndului. O viață cu ritmuri specifice, cu o disciplină acceptată răbdător în rigoarea sa, uneori ostilă și riscantă, o dorință de înfruntare genuină cu puterea oceanului, cu întinderea, au atras un Gordon Pym și un Robinson în aventuri stranii, ce se încolăcesc și se suprapun curentului firesc al întîmplărilor, ca niște istorii în interiorul istoriei. Sînt elipse temporale, cicluri excepționale, de fiecare dată altele, care se desfășoară între două porturi. Nava ostentivă, cu pînzele strînse, în rada unui furnicar, se opune calei închise, locului limitat și întunecos — labirint construit de Gordon Pym prin mișcările sale ce trebuiau să dezorienteze reflexele topografice ale celorlalți matrozi. Structura deschisă a covertei, pregătită și pentru zilele calme, epuizante, cînd «vîntul cade», și pentru nopțile cu furtună, cînd avaria plutește în aer, este o adevărată arhitectură compozită, cu tot «strictul necesar» supraviețuirii în cazuri limită. «Pluta Meduzei» evocă un astfel de caz, depășind, ca realitate istorică, orice

previzibilitate în ceea ce privește «necesarul» de salvare, condițiile supraviețuirii. Zborul și, mai ales, plutirea transformă navele din mijloace de străbateră a mediilor inaccesibile piciorului în locuri de verificare etică. Nu este lipsită de importanță reamintirea parabolei celui ce merge pe apă. Depășirea unei neputințe poate fi izvorîră din orgoliu și-l poate amplifica — sensul autentic al plutirii exprimă dobîndirea unei integrări etice a naturii. Ca argument se poate cita legenda, în mod semnificativ și păgînă și creștină, a călătorului aruncat în valuri și salvat de animalele marine, de pești. Vom evoca peștii și păsările ca ramuri paralele ale evoluției biologice, spre a căror recuperare, în căutarea integrării, omul și-a făurit nave. Înțelegem că istoria navigației, cu figura exemplară a descoperitorului — *Columb*, este o împlinire a dorului de eliberare, a căutării locului complet, ideal — *El Dorado*. Ea depășește istoria navelor, așa cum orice fapt depășește făcutul, întrucît devine verificare a puterii omului de a-și suporta efectele proprii îndrăzneli, mai dificilă decât declanșarea mecanică a forțelor smulse naturii. Navigația ca plutire este un prilej de meditație, o încercare a timpului. Vapoarele, ca și eroii din vechi imagerii de epocă, poartă strălucirea gradelor dobîndite în luptă, cu arme ce nu sînt niciodată perfecte. Vapoarele care au ajuns în muzeu omagiază — discurs ilustrat și în secțiuni ale expunerii permanente, la Muzeul marinei din Constanța — cortegiul navelor din adîncuri. Frumusețea tehnicii navigării este în cel mai înalt grad o frumusețe însumată istoric, o frumusețe epopeică. Revenind adesea la vapoare, ne oferim posibilitatea de a controla orgoliul tehnic de azi, cu indiferența sa la efectul îndepărtat în istoria umană. Tehnicile de zbor și de plutire sînt o realizare efectivă a contactului dintre timp și spațiu, ca sens al continuității, al fluidității ce depășește ritmul sacadat, discontinuu și incert al pașilor.



1. Navă militară română; 2. Galere cu un catarg, sec. XVI; 3. Galeră cu două catarge, sec. XVIII; 4. Galeasă-navă cu rame și vele; 5. Goeleta română «Mărița», lansată la 1843

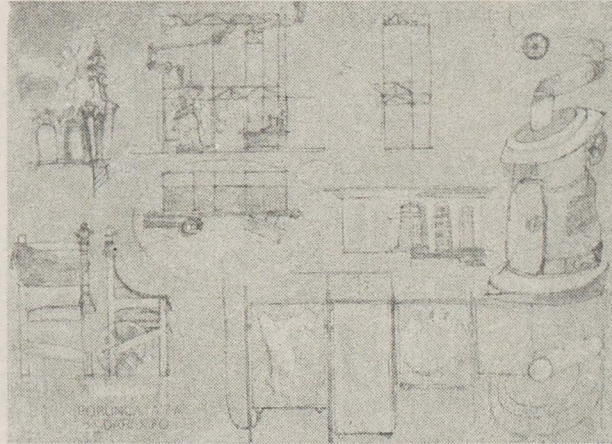
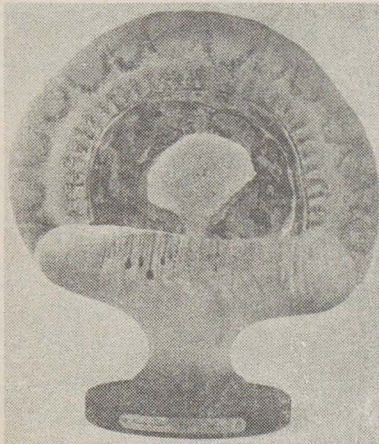
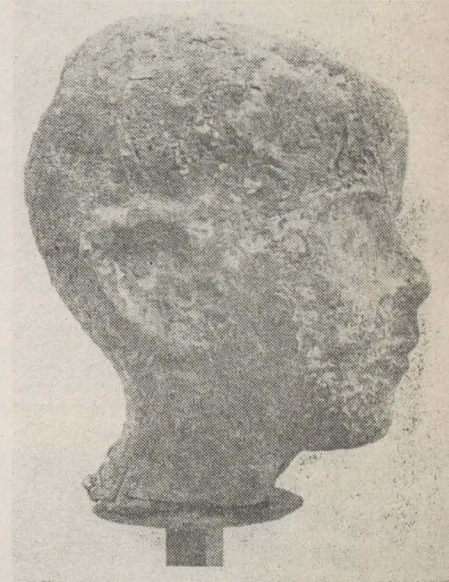
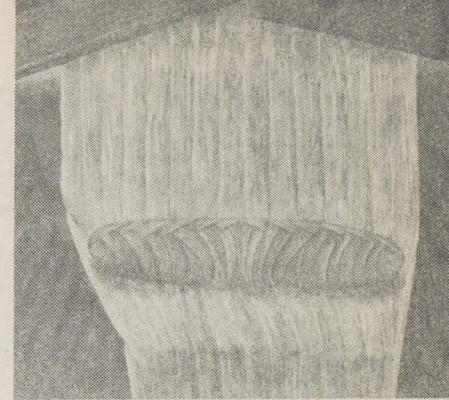
adrian guță

Să aduni în aceeași sală pictură, sculptură, grafică, scenografie și ceramică nu înseamnă a fi și realizat un dialog al artelor, idee mult vehiculată în timpul din urmă pe plan teoretic, ca și în activitatea expozițională. La manifestarea de la Galeria Eforie (ianuarie — februarie 1982) a bursierilor Uniunii pe anul 1981, e vorba, evident, de o comuniune conjuncturală. Totuși vom afirma că există elemente comune, la nivel conceptual și formal, care apropie pe unii din expozații, și chiar o anume atmosferă-liant, ce învăluie întreaga expoziție: alegerea celor șapte este a artei-problemă, avînd drept consecință opera deschisă. Argumentele se ivesc din studierea fiecărui membru al grupului (aproșiți ca vîrstă și dată a absolvirii — 1978 — 1980, Titu Toncian la Cluj-Napoca, ceilalți la București). Pe lângă inerențele diferențe, ni se par interesante unele apropieri, ce le poți bănuși, ale unei generații artistice, eventual cea mai tînăra, cu o conștiință de sine incipientă.

Gruiua Floruț. O pictură suferînd simultan multiplicitate și laconism semantic. În raportul figurativ-abstract, pe de altă parte, termenii apar uneori împreună, ducînd la o ambiguitate nepeiorativă a imaginii. Obsedat de o cutare-hașurare permanentă a formelor, Gruiua Floruț ne trimite cu gîndul, printre altele, la o vîrstă geologică îndepărtată, la o stare fluidă a materiei, ce lua o înfinitate de alcătuirii. Apelul la « primitiv » ar avea deci, aici, un sens de li-

contribuind la un echilibru nu doar ormal, ci și spiritual. Reculegerea filosofică sugerată, elementele constitutive ale imaginii, frontalitatea, perspectiva simplă, monumentalitatea, soliditatea argumentează o atmosferă arhaică, « citită » prin simboluri, cu rădăcini în civilizația și cultura noastră veche, a lemnului, poate și în altele cu o arie mai amplă. Unele din aceste trăsături amintesc de Marin Gherasim, Râmnicăeanu, cu respect pentru finisaj și tehnică, elaborează îndelung culorile, iar distanțarea anulează impresia de fărîmițare cromatică și păstrează soliditatea formei.

Ana Golici cultivă ambiguitatea și sinteza formală pornind de la alte repere. Atrăsa de biologic, creează cu migală un univers fantastic, ivit din studierea microcosmului privit detaliat printr-o lentilă măritoare, parcă, și recompus de imaginație în fragmente de macrocosm labirintic-baroc — un regn intermediar între vegetație și ființele minuscule ce o populează. De la adevărate studii de plante, cochilii, insecte, graficiana trece la cicluri de interpretare a realului, din ce în ce simplificat sau, dimpotrivă, tot mai complicat de adăugirile ficțiunii plastice. Variante în creion, tușuri, chiar cerneală, labirinturi lineare « dirijate » parcă de hazard ori de un ritm ascuns, amintesc pe americanul Tobey. Aglomerarea liniilor subțiri, întrerupte, împletite ca o țesătură fină, se închide în perimetre ample și totul capătă monumentalitate. Imaginile acestea



mită temporală. Există o formă — repetat invocată pictural — care, împreună cu altele, sugerează un vocabular simbolic străvechi și actualizat, sub tutela cuprinzătoare a *semnului plastic*: un elipsoid imperfect, aplăzitat, acoperit parcă de un înveliș protector, cutat — pot fi feșele ce ascund un prunc, o mumie, poate fi începutul sau sfîrșitul. Unele semne-simbol și chiar cromatică (griuri calde și brunuri prețioase ori accentele grafice) îl plasează pe tînărul artist într-o zonă de obiectivare, de forjare a formelor.

Ștefan Râmnicăeanu. Sînt mai multe motivele care îndeamnă să te distanțezi de cele trei mari pinze, pentru a le recepta vizual adecvat. Unul pornește de la dimensiuni; pe de altă parte, picturile lui Ștefan Râmnicăeanu se « compun » în ansambluri încheiate, monumentale, de la distanță, ignorînd detaliile, iar cit despre « subiect », el este eliminat — lucrările se constituie mai degrabă în meditații și îndeamnă la aceasta pe privitor. Contururile, suprafețele, volumele, epurate de accidente baroce, au simplitate și amplitudine clasică,

sînt vizualizări ale unei sensibilități excesive și amintesc demersul creator al lui Ion Gheorghiu în ultimii ani.

Nicolae Drăgușin. Schițele sculptorului grupului par înregistrări rapide ale unor idei plastice. E evidentă o geometrizare « rudimentară » ce dă monumentalitate și anunță tipologia concretizărilor spațiale care, parțial, îl înscriu pe Drăgușin în plutonul celor care cultivă « arhaismul arheologic ». Remarcăm apoi tipul de basorelief: pe panouri de ghips casetate evoluează secvențele unor cicluri lucrate în relief plat și chiar în varianta modernă a reliefului adînc. Într-un altorelief (« Friză de cai și călăreți »), pentru care punctul de pornire este mișcarea, ritmul formelor, probleme nu destul de clar rezolvate — volumele, vag individualizate, par fie roase de timp, fie aparținătoare perioadei arhaice în evoluția unei culturi antice. În sfîrșit, un bust feminin în piatră (ronde-bosse) ale cărei fisuri (eventual și provocate) sînt exploatate formal și chiar cromatic; de efect este aici dialogul suprafețelor șlefuite, unduioase, sugerînd feminitatea, cu cele aspre, neprelucrate.

Tania Leu. O elaborare documentată și atență a proiectelor scenografice caracterizează activitatea Taniei Leu, activitate înglobînd mai multe genuri ale spectacolului. Sînt grupele mai multe schițe-studii după monumente importante din istoria arhitecturii universale,

după costume aparținînd preferențial Renașterii, constituite în material documentar. Liniile se înfățișează în cîmpuri de forță ori în trasee fluente, simplificînd, în căutarea ansamblului, sau insistînd pe detalii. Semnalăm și reprezentarea unor sisteme de arhitectură a decorului. Din punct de vedere plastic, atrag atenția mai ales cîteva studii complexe în culoare, ce depășesc stadiul monocrom al eboșei și în care se evidențiază simultan griurile colorate și grafsmul. Enumerarea etapelor elaborării scenografice se oprește la schițele « finisate » pentru piesa « Porunca a 7-a » de Dario Fo. O edificare completă ar fi impus însă, credem, și prezența unor machete — spații expoziționale, deși restrîns, o permitea.

Ernest Budeș. Ceramica acestuia are toate virtuțile sculpturii de interior, nefuncțională, decorativă. Înclinăm a identifica drept principală sursă de inspirație organicul, mai ales regnul vegetal. Acestei remarci îi adăugăm pe cea sugerată de evidentă plăcere a lui Budeș în crearea cu fertilitate imaginativă a unor forme abundente, baroce, și sînt tentații să-i apropiem lucrările de grafica Anei Golici, într-un interesant dialog bidimensional-spațial. Cromatică ceramistului este mai exuberantă. Volumele se află în relații dinamice. Cîteva interesante ansambluri înglobează, pe lângă formele de inspirație organică, figurine feminine ce amintesc Venerelor steatopige primitive, oglindite în suprafețele scobite în dreptul cărora sînt așezate — sugestia fertilității neîntrerupte a Naturii. Pentru rea-

lizarea decorativismului și a picturalității, Budeș exploatează (vădînd și virtuți tehnice) efectele a diferite glazuri. Unele lucrări trimit la aspecte din ampla expoziție a lui Ion Gheorghiu de acum cîțiva ani.

Titu Toncian. Alt unghi de abordare necesită creația acestui al doilea ceramist din expoziție. Dezinteresul pentru funcționalitate are premise diferite. Clujeanul ne demonstrează că această ramură a « artelor decorative » poate fi un mediu prielnic experimentului artistic. Rezultatele elaborărilor sale par, simultan, probe ale aleatorului în artă, sclipiri ale ludicului la un post-dadaist, dar și « alinieri » la mult răspîndit, iată, în tînăra generație, « arhaism » — de data asta ancorat în evoluția geologică ori în aluzia la silexurile primitive; cîteva « pietricele » ceramice ordonate în jurul uneia verticale, pe plus roșu, unele traversate de ciudate semne grafice, pot trimite la respectul istoriei și la enigmatice ei încă nerezolvate. Creația lui Titu Toncian impune o decodificare la rîndul ei creatoare. Această ceramică simplă, neglazurată, ignoară rolul decorativ ce i se acordă îndeobște genului, și își află locul mai degrabă în galerii populate de căutările avangardiste ale artei contemporane.

Caracterul de operă deschisă, temeinică meseriei, iată ce face să stea bine împreună creațiile acestor tineri. Trăsături cărora li se adaugă nota arhaică a unora, enunțată diferit, ori inspirația biologică la alții, ca și pendularea între simplificarea și barochizarea a formelor.

1. ȘTEFAN RÂMNICĂEANU: Compoziție; 2. GRUIA FLORUȚ: Compoziție; 3. ANA GOLICI: Meta-morfază; 4. NICOLAE DRĂGUȘIN: Portret; 5. ERNEST BUDEȘ: Reflexie imaginară; 6. TANIA LEU: Schițe pentru « Porunca a 7-a » de Dario Fo; 7. TITU TONCIAN: Compoziție

jurnalul galeriilor

marius tătaru

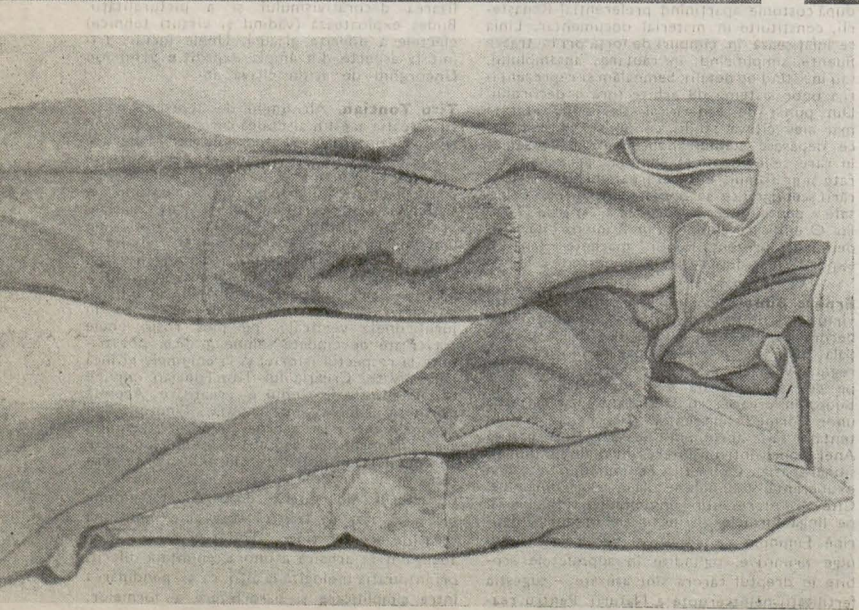
Liviu Suhar (Galeriile Municipiului). A devenit aproape un loc comun includerea insistență a lui Liviu Suhar în marea familie (sic!) a supra-realiștilor, cu toate ramurile ei ante-, inter- și post-belice. Nu este momentul potrivit pentru a polemiza pe această temă, cu toate că ni se pare discutabilă până și ușurința cu care se acceptă recurența amintitei metode de creație plecând doar de la o serie de aspecte exterioare; dincolo însă de aceste considerente și pentru a rămâne în cadrul circumscris al picturii lui Suhar, avem certitudinea că analogia dintre arta sa și ideea de suprarealism este nu doar hazardată, ci chiar sprijinită pe temeuri fundamentale inexacte, ce acționează, în ultimă instanță, în defavoarea artistului în cauză. Pe parcursul consumării actului de creație, Liviu Suhar face apel adesea la elementul fantastic, care se suprapune

— facultativ — fundalului general de mister, construit cu insistență, dacă nu prin alte mijloace (de recuzită), atunci în orice caz prin manevrarea abilă a alăturărilor de zone cromatice și prin repartitia «scenografică» a luminii și umbrei. Misterul este însă «benign», sursa lui (folclorică, mitologică, vag istorică sau extrasă pur și simplu din experiența recentă) are un simbul de realitate neted și palpabil, aflat ca o cheie la îndemina oricui. Or, chiar dacă și una și cealaltă dintre aceste constante sînt incluse în geneza sa, suprarealismul nu este, desigur, echivalent nici cu misterul și nici cu fantasticul. În căutarea sa sinceră a unui adevăr al expresiei care să-și aibă o acoperire totală în valori plastice, picturale — în sensul tradițional al sentimentului transpus în imagine — Liviu Suhar este total străin de dicteul subconștientului, de dramatica existentă a «scoaterii din context» pe care o au termenii lumilor imaginate de adevăratul suprarealism. Pentru un pictor care înțelege în mod programatic să accepte interpunerea unui ecran de mister între sine și inventarul categoriilor de stimuli ce-i incită interesul (și care inventar devine, paralel cu evoluția sa, din ce în ce mai extins), Liviu Suhar dovedește o neașteptată dorință și (din fericire) capacitate de a-și obiectiviza impresiile, scoțându-le de sub imperiul arbitrar și discutabil (atunci cînd nu este investit cu o uriașă cantitate de poezie) a inefabilului ca inefabil. Ca modalitate de lucru, Suhar practică deci un gen de selecție a factorilor-suport ai unei acțiuni dramatice, factori pe care îi extrage din experiența cotidiană sau din stocul memoriei, întorcînd apoi termenii acestei acțiuni dramatice cu fața spre privitor, spre a-i propune citirea cursivă a «misterului» (trimitem, de data aceasta, la accepția medievală a acestui ultim termen).

Într-o asemenea prelucrare literar-narativă, procesul de invenție artistică ar părea factice și cu efect limitat dacă n-ar fi însoțit — iar aici este meritul incontestabil al lui Suhar, ca pictor — de un colaj abrupt al sensurilor diferitelor planuri ale «acțiunii plastice», element ce exclude facilitatea narativismului fabulos, deoarece momentele de cezură între amintitele secțiuni ale acțiunii sînt înlocuite nu cu elemente în care predomină descripția simili-verbală, ci cu raporturi de legătură de natură plastic-imagistică. În acest fel, capacitatea de obiectivizare a impresiilor, la care făceam referire puțin mai înainte, nu se traduce prin transcripție impresionistă, ci prin translație de sensuri, stimulului mental găsindu-i-se un corispondent cu dublă structură, narativă și imagistică, dar în condițiile unei neîndoielnice preeminențe a efectului plastic.

Mircea Dumitrescu (Galeria Orizont). Cu o relaxată și probabil definitivă ancorare în teritoriul lipsit de asperități al picturii «realist-intimiste», Mircea Dumitrescu exclude de la bun început eventualitatea surprizei ce ar putea surveni ca urmare a «citirii» ultimei sale expoziții. Insistent și productiv, el posedă o evidentă ușurință în reluarea sub pretexte diferite a unei maniere de lucru pe care nu consideră util să o restructureze atîta timp cît o manevrează în condițiile unei viziuni generale la fel de egale în netulburată ei linearitate. Capitolul cel mai protetic al creației sale pare a fi repertoriul de motive al lucrărilor, variat cu generozitate și chiar cu o oarecare teamă scrupuloasă de a nu pierde din vedere vreun reper tematic consacrat: de la peisajul citadin de coloratură calculat melancolic («Bucureștii de altădată») la optimismul tradițional al orașului în variația

a înțeles-o și căreia i s-a integrat atîta timp cît n-a încercat să o spulbere cu trufia tipică unei existențe de cuceritor. Ambiția majoră a acestui pictor este aceea de a putea pătrunde în spatele prejudecăților pe care le presupune abordarea tradițională a «formeii utile», existente spre a servi unui scop predestinat, de a descoperi — dacă acest lucru mai este posibil — relația firavă, limbajul pierdut la capătul căruia există obiectul ca formă, forma ca semn și semnul însuși devine o punte de acces spre acel înțeles originar al lucrurilor, aflat în punctul în care ele își regăsesc identitatea în natură. Intenția de a-și subordona rațiunea unei asemenea întreprinderi nu este lipsită de riscuri: rezultatul aflat la capătul acestei incursiuni de «arheologie spirituală» are multiple trepte valorice și doar unele dintre ele pot interesa limbajul artei. Faptul că, din cîte se poate vedea, Cristian Paraschiv a găsit modalitatea de a finaliza rezultatele acestei căutări nu se datorează numai unei sensibilități speciale pe care, fără îndoială, artistul o posedă, ci în primul rînd metodei sale discursive. Pentru a-și inaugura incursiunea spre origini, el caută o «bresă» corespunzătoare, un spațiu în care carapacea pragmatică ce desparte prezentul de experiența ancestrală este mai friabilă ca oriunde. Evident, pentru cultura românească, universul pastoral reprezintă poate cea mai evidentă intrupare a acestei condiții. Apelul pe care Cristian Paraschiv îl face la formele ce populează acest «microclimat» de civilizație nu are de aceea nimic dintr-o reevaluare etnografică, ci constituie ideea-suport pe care își sprijină căutarea și descoperirea de «relicve». Într-o etapă superioară, aceste «Relicve» spirituale devin forme în continuă mișcare, materii primordiale încă necunosctind intervenția celor artificiale, libere în fața reținei și inteligenței ca în prima zi a existenței lor, în acea zi în care ochiul



sa contemporană («Vedere din Oțelul-Roșu»); de la natura statică de amintire interbelică la vasele cu flori ce beneficiază de o paletă cromatică mai mult decît mărinimoasă; de la compoziția tematică cu subiect agrar («Întoarcerea de la munca cîmpului»), la cea istorică («Iarna lui 1907»), în fine, de la portretul oarecum emblematic («Portretul dirijorului») la portretul în notă dramatică și, desigur, idealizată, a unui actor de music-hall («Comicul Puiu Călinescu»). Nu putem să nu remarcăm faptul că pictorul Mircea Dumitrescu nu pare a avea ezitări în fața nici unuia dintre aceste moduri particulare de expresie, cu toate că abordarea unui repertoriu atît de vast ar putea crea emoții multora dintre colegii săi de breaslă. Aspectele de tehnică propriu-zisă nu par însă a-i pune probleme deosebite și odată forma dizolvată în culori, iar culoarea investită cu un rol convențional și în mare parte decorativ, aplicarea acestei rețete la orice nivel de profunzime al registrului tematic rămîne doar o problemă de liber arbitru.

Cristian Paraschiv (Galeria Simeza). Există, în decizia cu care Cristian Paraschiv își construiește propria identitate artistică, o dorință dominantă, o forță de concentrare canalizată cu insistență spre descifrarea unui sens primar al formelor lumii în care ne-am născut, nu a acelei lumi dobîndite de civilizația contemporană, ci a lumii în care omul a apărut ca o urmare firească a unei logici naturale pe care

nu suferea încă de nici o prejudecată. În final, concursul tuturor termenilor ce jalonează opera de artă pare complet. Culoarea renunță la stridențe pentru a se apropia de cromatică regnului mineral, materia picturală este rugoasă și dură (erau oare necesare acele craqueluri ale suprafeței pinzei?), iar conturile interioare dispar pentru a se topi în întrepătrunderea formelor sau devin la fel de delicate ca nervurile unor organisme aflate în primele momente ale existenței ei. Iar dacă, în fine, întregul proces de creație, ca și limbajul acestei arte nu eșuează în prețiozitate, în intelectualism obositor și — în ultimă instanță — în artificialitate, ci dimpotrivă, evită decis amintitele capcane și rămîne simplu și firesc, acesta este doar meritul unei admirabile logici a creației ce-l caracterizează pe inițiatorul acestui demers.

Gruia Floruț (Atelier 35). Întrucîtva deconcertant, dar nu tocmai neașteptat pentru

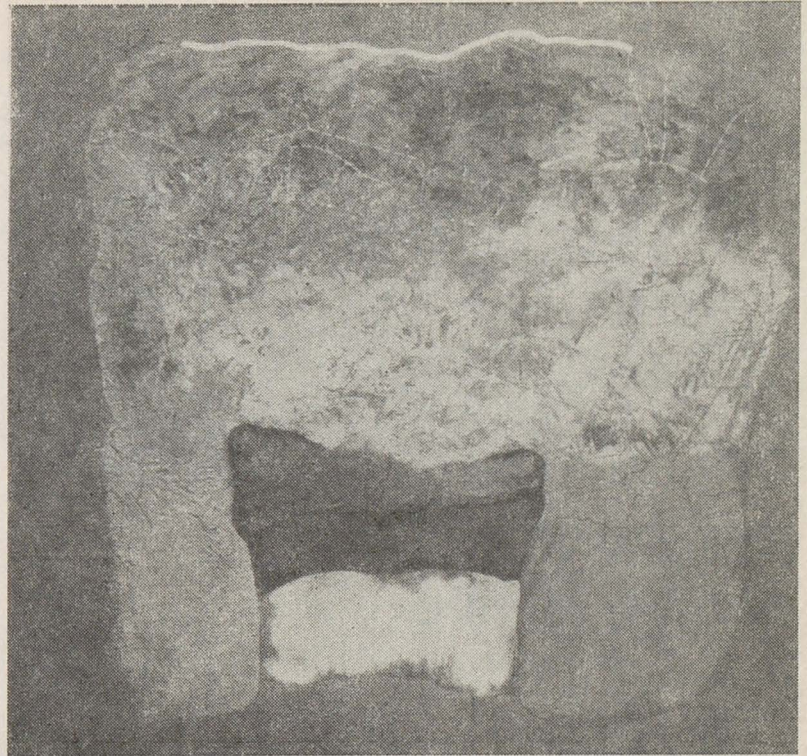
p. 38—39
1. LIVIU SUHAR: Întoarcere de la țirg, ulei;
2. MIRCEA DUMITRESCU: Bucureștii de altădată, ulei;
3. DAN MIHĂLIȚIANU: Pantaloni de lucru, desen;
4. CRISTIAN PARASCHIV: Relicva V, tehnică mixtă;
5. GRUIA FLORUȚ: Compoziție, ulei;
6. DRAGOȘ VIȚELARU: Compoziție, ulei

genul acesta de limbaj imagistic este modul în care arta lui Gruia Floruț formulează încă de la nivelul de debut o serie de afirmații conclusive, de o structură specială, eludând cu invidiabilă ușurință multe din formele de dezechilibru opțional sau de candid epigonism, tipice începuturilor. Și este suficient, poate, pentru a tempera unda de retorism a acestei aprecieri, să invocăm maniera decisă, lipsită de emfază, prin care se produce în lucrările sale transferul de la sugestia ideatică — preexistentă conturată, într-o imaginație controlată de luciditate critică — și transcrierea ei vizualizată, cu maximă economie de mijloace. Pentru Gruia Floruț intenția inițială aflată la baza metodei sale de lucru exclude categoric ideea de «ilustrativ», înlocuind-o cu cea de «obiectivare» prin considerarea actului de creație ca instrument intermediar de cunoaștere, capabil de a intercala între invenția sugestiei mentale a artistului și ecoul pe care se speră că l-ar putea trezi în imaginația spectatorului un «ecran de proiecție» sui-generis — opera de artă însăși — care nu este deci un final de lanț epistemologic, ci doar singura sa porțiune vizibilă. Lucrările sale nu se încadrează în categoria celor ce suferă de ambiția desființării obișnuinței de a vedea lumea în acel mod atât de tradițional încât a fost numit «real»: există în ele o logică a direcției sus-jos, a proximității și a adâncirii, a ponderabilității materiei. Se acceptă obedient, pentru început, ideea: nu există cunoaștere fără obiect. Dar obiectul banal, forma uzuală, relațiile curente dintre reperiile ambientului cotidian nu-l interesează; e adevărat, chiar dacă nu s-a spus totul despre acestea, nimic nu ne oprește să inventăm alte obiecte, sau chiar dacă nu le inventăm, să le acordăm celor cunoscute șansa de a juca un rol unic, altul decât cel obișnuit, sau să le plasăm într-un context extraordinar, tulburător, ca actori enigmatici ai unei existențe imobile. Nu putem nega că există în această libertate a manevrării formelor, în ambiguitatea fundalurilor, în hieratismul emblematic al formelor o anume nostalgie rememorează a pendulării între regnuri și a scenografiilor atemporale din opera suprarealistilor timpurii. Drumul lui Gruia Floruț trece însă pe lângă suprarealism, nu pentru că l-ar infirma, ci pentru că mai are ceva în plus de spus. Îl obsedează, de exemplu, aventura unui motiv în diferitele medii (micro-lumi cu regim de unicat) pe care le imaginează. Motivul poate fi din categoria celor cunoscute (monumentalul «Bou jupuit» al lui Rembrandt), epurat de morbiditatea inițială, trecut prin rafinatele purgatorii mecano-anatomice ale colajelor și reluat într-o formă limpezită — un semn în memorie — într-un ciclu de picturi. Dar motivul poate fi și nou — strania înfășurare cu aspect de relicvă inițiată sau șarpele cu aspect heraldic. De aici încolo calea sugestiei este liberă, dar i se cere rigoare: esențial este că, în mod surprinzător, niciodată după încheierea unei lucrări nu se «pune punct» și pentru cei chemați s-o privească.

Dan Mihălțianu (Căminul Artei, parter). Într-o accepție grăbită și nu lipsită de mormul livrescului, lucrările lui Dan Mihălțianu ar putea fi limitate la situația de sirguincoase și meticuloase «incursiuni în existența unor umile obiecte» din inventarul cotidian, scoase din contextul firesc și izolate în «ambianța magică» a operei finite unde, evident,

vor căpăta «o nouă viață». . . Și totuși, dacă am auzi întâmplător această opinie exprimată într-un cerc de persoane relativ avizate și, de altfel, bine intenționate, nu am putea să nu-i acordăm cel puțin un credit parțial. Într-un sens profund încetățenit, acesta și nu altul este înțelesul inițial a ceea ce obișnuim a numi «natură statică». Restul — plăcerea redării materiei, acordul compozițional, dozajul luminii și al umbrelor, echilibrul cromatic ș.a.m.d. — sînt elemente de suprastructură ale operei. Ele există în proporții deloc negliabile și în această experiență de debut a lui Dan Mihălțianu. Cu toate acestea este evident pentru o cît de succintă analiză că lucrările sale nu pot fi catalogate nici măcar cu titlu de analogie în categoria largă a «naturii statice». Ceea ce le diferențiază încă de la nivelul de intenție de acest venerabil gen al artelor bidimensionale este nu numai expresia total anticlasică, ci mai ales intervenția stimulatorie a unui constituent dinamizant, ce activează în sensul introducerii unei structuri logice cu aspect diacronic, pe care am putea-o asimila (forțînd, evident, nota) unui gen de *subiect dramatic*. Obiectul, devenit «obiect-erou», parcurge în fața ochilor spectatorului o secvență crucială din evoluția sa: este momentul final al acesteia, cel în care ajunge în pragul inutilității, al desființării deci. Ajuns aici, «umilul obiect» joacă rolul propriului său stadiu de cabotinaj: compozițiile cu aspect secvențial întăresc această senzație a exhibării unei drame ireversibile. Nu am dori totuși să extîndem în mod exagerat analogiile antropomorfe și considerăm chiar că ideea transportului organic de anatomie umană în «ființa» obiectelor constituie o «indicație rezizorală» puțin prea evidentă, ce contravine firescului și sobrietății discursului, susținut de totalitatea lucrării. Dincolo de această observație, însă, relevăm unul dintre meritele cele mai interesante ale ciclului de lucrări creat de Dan Mihălțianu, respectiv faptul că prelucrînd cu deosebită coerență linia dramatică a unui subiect populat de obiecte, el nu fetișizează, nu inventează o facilă incursiune mitizantă în existența acestor obiecte, ci le respectă identitatea ontică, motiv pentru care și tratarea lor din punct de vedere plastic poate fi susținută printr-o corespunzătoare economie a mijloacelor, dublată de o rigoare net antisentimentalistă.

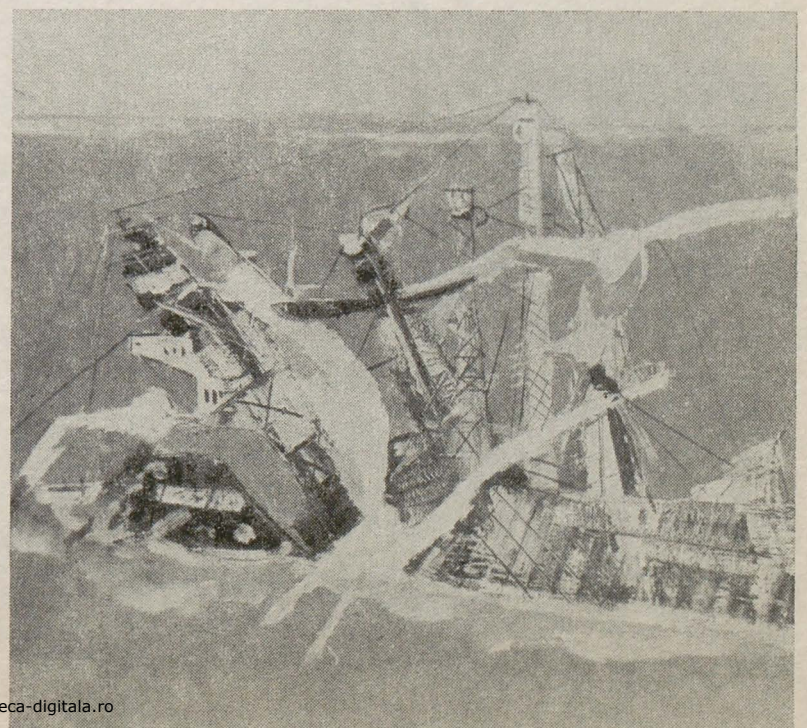
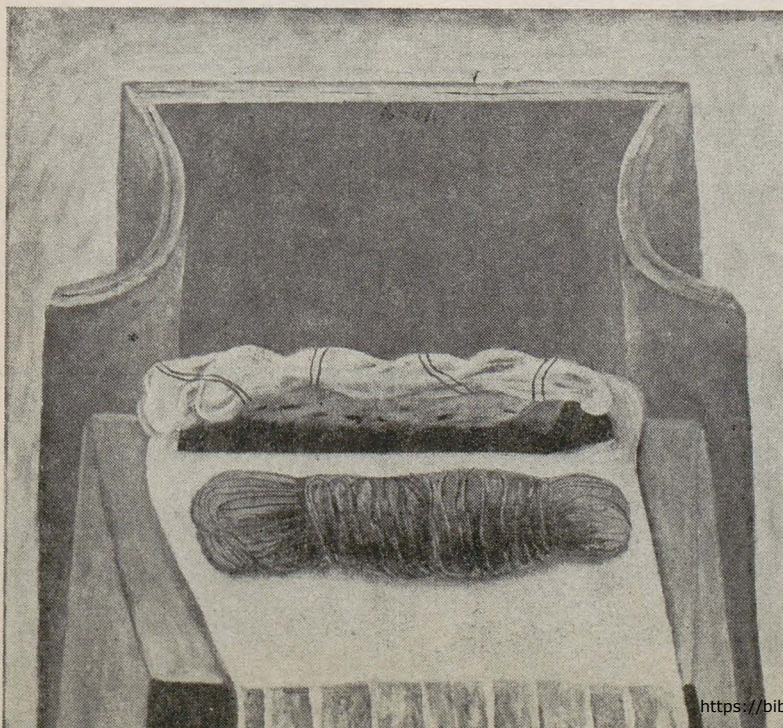
Dan Cioca (Galeria Galatea). Etapa actuală a graficii lui Dan Cioca, cel puțin din perspectiva pe care o rezervă expoziția de la galeria Galatea, pare a fi marcată de o aparent hotărîtă aderare la un gen de joc liber al reperiilor culese din stocul memoriei. Coeziunea momentelor de rapel cu identitate obiectivă urmează a fi asigurată de implanturi cu valoare afectivă, rezultatul scontat situîndu-se în zona unui gen de poem imagistic în care metaforei i se caută un echivalent de natură plastică. Modelul nu este nou, aflîndu-și corespondentul în procedeele simbolismului, iar mai tîrziu, cu amendamente destul de serioase, în cele ale suprarealismului. Modul în care imaginea-metaforă își caută, în grafica lui Dan Cioca, o identitate unitară definitivă și de sine stătătoare este însă destul de confuz, derivarea semnului iconic din sugestia inițială mentală producîndu-se cînd mecanic, prin trecerea șaradei narative într-un cifru imagistic, cînd aparent întâmplător, dar fără a avea eventual spontaneitatea cerebralității subconștiente a

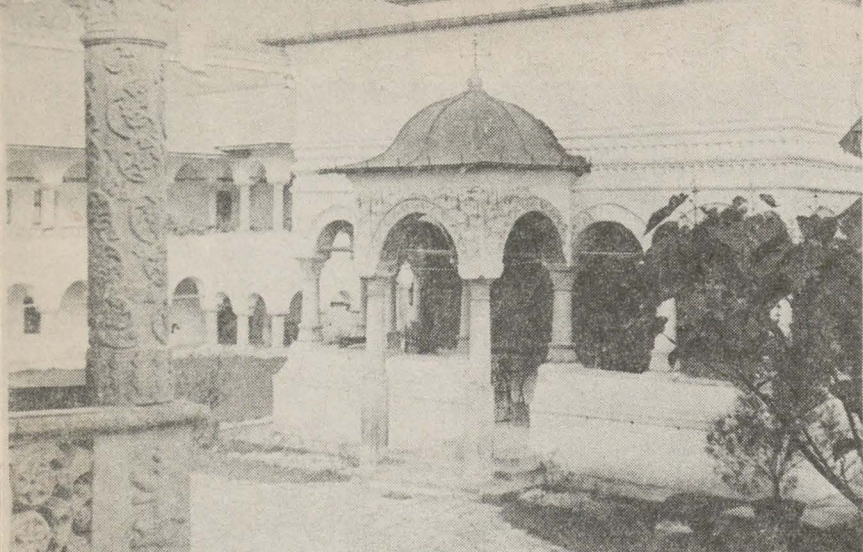


acelor «imagini autentice necunoscute» pe care Dali o pretindea discursului suprarealist. Aglomerarea unor efecte de recuzită ce mobilizează memoria unor variate domenii ale experienței anterioare a graficianului produce o nedorită divizare a ideii generatoare, ceea ce nu mai dă posibilitatea liantului afectiv — care ar trebui să dea coerență fabricației de metafore — să ofere decît o destul de incertă atmosferă nostalgic-romantică pe care ne vedem în situația de a substitui așteptatului inedit al unei incursiuni cu intenție vizionar-poetică.

Dragoș Vițelaru (Căminul Artei, etaj). Ideea inițială a picturii lui Dragoș Vițelaru pleacă, în esență, de la o observație foarte exactă și anume aceea că opera naturii este efectul unei realizări unitare (indiferent de regnul ce constituie obiectul de studiu), ceea ce înseamnă că orice experiență izolată și unidirecțională asupra acestui mediu este sortită, de la bun început, să ofere o idee foarte vagă despre esența domeniului cercetat. Din acest punct de vedere, formula de concepere a lucrărilor ce constituie tema acestor rînduri este, în teorie, cît se poate de fertilă și de bine orientată. Tema predilectă a lui Dragoș Vițelaru nu este marea ca unitate peisagistică tradițională, ci o analiză a regnului marin ce se dorește adîncită pluridirecțional. Din punct de vedere logic, el delimitează, în acest sens, un set de concepte referitoare la mediul pelagic (valul, peisajul subacvatic), la zoosfera marină (cetacee, pești, crustacee) și — ca

element aparte — la acțiunea de includere, de macerare a elementului artificial în masa infinită a celui natural (tema epavei). Totodată, din punct de vedere iconografic, Dragoș Vițelaru întreprinde o referire «la obiect», sub raport plastic, la diferite etaje ale marii structuri ce îl preocupă, ceea ce, din perspectiva analizei motivelor, constituie unul dintre actele determinate în formularea unei concluzii cu valoare de cunoaștere artistică. Undeva, la granița dintre formularea conceptului și analiza sa sub formă de «motiv» (ceea ce presupune recurența analizei, proiectarea ei succesivă asupra unui domeniu-pivot) se interpune însă o senzație de epuizare a generoasei sugestii inițiale, există o cezură ce duce la alterarea ritmului de redare reînnoit *inedit* a unui complex de experiențe practicate asupra unor zone devenite, de mult, arhetipale. Ajutat de o tehnică a picturii bine stăpînită, dar a cărei abilitate se desfășoară încă prea devreme în cadrul unui repertoriu fix (deși destul de larg) de mijloace, Dragoș Vițelaru formulează analize parțiale ale unui domeniu pe care, ca idee, îl atacă în totalitate, fără a putea susține suficient greutatea unei priviri de profunzime, capabilă de a procura certitudinea existenței unui program. Pur teoretic, *motivul* prezintă o infinitate de unghiuri din care poate fi abordat. Dar pretenția inepuizabilității motivului este o himeră atîta timp cît nu este susținută de revenirea în adîncime asupra contextului în care acest motiv își duce existența sa naturală.





dezbateri despre baroc

tereza sinigalia

Stil sau epocă, atitudine sau mentalități, tendințe sau stare de spirit, stil de viață, modă sau gust? Pluralitatea manifestărilor și aparenta labilitate posibilă în interpretarea sorgintei și caracterului lor au generat și multitudinea termenilor vehiculați în încercarea de a circumscrie fenomenul « baroc » sub semnul căruia s-a desfășurat colocolivul « Barocul sud-est european în context european »*.

Actualitatea și modernitatea acestei « teme grave » (Virgil Căndea) a suscitât interesul cercetătorilor de diferite specialități (istorici ai culturii, istorici de artă, arhitecți, filologi, literați) din țările sud-estului european, comunicările și discuțiile generate de substanța lor vădind că, alegerea acesteia, departe de a fi un simplu reflex al « modei » baroce europene și extraeuropene contemporane, răspunde unei necesități lăuntrice a înșei studiilor de specialitate strictă sau interdisciplinare din spațiul geografic-istoric amintit: nevoia de a re-vedea anumite fenomene ale vieții spirituale, culturale și artistice, de a remedia asupra lor, încercarea circumscrierii cit mai nuanțată a fenomenelor specifice fiecărei țări, dar și a numitorului comun unificator, căutarea rădăcinilor profunde ale gândirii și sensibilității moderne într-o lume văzută încă ancorată destul de solid în evul de mijloc.

Înrădăcinatele păreri de acest tip încep de cităva vreme să se clatine. Colocolivul din toamna anului 1981 se înscrie pe acest drum prin multitudinea și varietatea aspectelor abordate ca și prin modul de a examina problemele: de istoria culturii (Virgil Căndea, Răzvan Theodorescu), studiul mentalităților (Alexan-

dru Dușu), analiza unor manifestări specifice din domeniul literar și teatral (Raisa Zaimova, Valeriu Răpeanu, Seçil Akgün), unitatea dintre arta de a construi și de a decora (Vasile Drăguț), aspecte ale arhitecturii și decorăției arhitecturale (Mihaila Stainova, Tereza Sinigalia, Mihai Ispir), implicații în pictura murală (Anca Pop Bratu, Anca Vasiliu, Constantin Marinescu), în decorăția de carte (Monica Breazu) și în sculptura în lemn (Andrei Paleolog). Desigur, colocolivul nu a adus soluții, nici nu a dat răspunsuri, ci, ridicând probleme, a deschis calea unor discuții viitoare, a unor noi cercetări, în măsură să aprofundeze, să detalieze și în ultimă instanță să clarifice și să definească aspecte pe care până acum le treceam cu vederea, fie considerându-le rezolvate, fie nedemne de un special interes. Citeva dintre problemele cele mai des ridicate merită a fi amintite. Cel mai îndelung a reținut atenția și a suscitât interesul problema sintezei Orient—Occident, care se manifestă, pentru prima dată acum, în « Barocul sud-est european » (Emil Condurachi, Vasile Drăguț, Edgar Papu, Paul Cernovodeanu). O altă este receptarea tradiției și integrarea ei în sinteze noi (Virgil Căndea, Alexandru Dușu, Anca Vasiliu, Anca Bratu, Mihai Ispir, Tereza Sinigalia).

Poate fi considerat ca remarcabil și multiplul efort de definire — teoretică, aplicativă — în spațiul mental, dar și în cel al realizărilor pur artistice, a fenomenului. Alexandru Dușu observă că începem astăzi să sesizăm mai exact ceea ce se petrece în spațiul sud-est european, modul în care se transmit și se receptează forme și modele noi. Ca nou și unificator pentru mentalitatea epocii, Virgil Căndea considera umanismul, cu anumite trăsături specifice, atitudinea individualistă și aspirația omului spre libertatea conștientă. Încercând o definire globală a fenomenelor, Răzvan Theodorescu propune formula de « baroc ortodox postbizantin », care însă, așa cum remarcă Alexandru Dușu, nu acoperă toate manifestările. Descifrind atitudini baroce în o pluralitate de manifestări nejudicate niciodată ca atare, Vasile Drăguț propune nuanțările de analize și prudența în concluziile definitive, atita timp cit numeroase aspecte nu sint suficiente de clare și susceptibile de noi examinări și interpretări.

În fapt, fără a fi foarte numeroase, comunicările se înscriu — ca ansamblu și fiecare în parte — ca reale contribuții, nu pe linia inovației absolute în gândire, ci în sensul sporirii și diversificării unghiurilor de abordare teoretică a fenomenelor sau de detaliere a aspectelor individuale, totul pe fondul apropierii de ceea ce s-ar putea numi « barocul sud-est european », prin mijloace specifice fiecărui cimp de cercetare sau prin coroborarea rezultatelor interdisciplinarității stimulative în a vedea și ce se află sub vălul oglinzii unificatoare, dar și în spatele somptuoității ori fastului de cristal și argint.

1. Curtea Mănăstirii Hurez, vedere parțială;
2. Grigore Ionescu, Emil Condurachi, Cevat Erdar, Vasile Drăguț, la colocoliv

semicentenarul muzeului ploieștean

ruxandra ionescu

Împlinirea în noiembrie 1981 a 50 de ani de la înființarea Muzeului de artă din Ploiești a presupus cu necesitate un bilanț referitor la evoluția, stricto sensu, a instituției precum și privitor la particularitatea integrării în evoluția mișcării muzeistice naționale. Sesiunea de comunicări, organizată cu acest prilej și care s-a bucurat de o largă participare a instituțiilor muzeale din țară, expozițiile variate tematice (« Pelsajul prahovean în pictura și grafica românească în sec. XIX și XX », « Un artist ploieștean, Ioan N. Comănescu — 100 de ani de la naștere », « Proiecte de restaurare a unor monumente de arhitectură din Prahova »), serile muzeale care au permis întâlniri cu numeroși creatori (muzicieni, scriitori) — toate aceste manifestări au readus în conștiința contemporanilor efortul și moștenirea morală a înaintașilor, subliniind implicațiile actuale profunde ale impactului instituțiilor muzeale cu cerințele educative, estetice ale publicului.

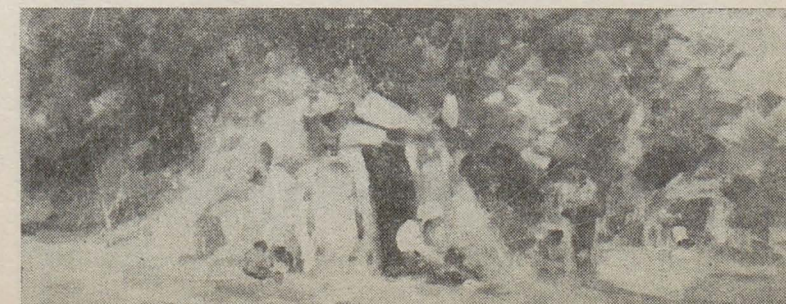
Într-un oraș nu lipsit de emulație artistică sub diverse aspecte — creatori, colecționari (printre care I. Ionescu-Quintus, Ștefan D. Moșoiu, Iosifescu, I. A. Bassarabescu), activitate expozițională (ca loc frecvent fiind chiar saloanele Prefecturii, clădire actualmente sediu al muzeului), comentarii de specialitate (în coloanele « României viitoare » etc.) — constituirea Pinacoteii ploieștene ca secțiune de specialitate a Așezământului cultural « Nicolae Iorga » a reprezentat efectul concret al emulației culturale pe care activitatea mareului cărturar, îndreptată către contemporaneizarea tezaurului de simțire și fapte a istoriei naționale, o produsese printre intelectualii generației sale.

Punând într-o necesară comparație catalogul Pinacoteii (semnat în 1939 de N. Simache și H. Mărgineanu) cu actuala configurație patrimonială a muzeului, se recomandă dintru început mutația efectuată, de la fondul amalgamat (originale alături de copii și interpretări ale unor opere de artă universală) către conștiința clară a originalului, caracteristică pentru viziunea contemporană asupra bunurilor culturale devenite valori muzeale. În ambianța monumentală oferită de clădirea recent restaurată (construită 1885, arh. I. Negrescu), o selecție severă oferă publicului un ansamblu destul de reprezentativ pentru desfășurarea cronologică și valorică a artelor plastice românești (sec. XIX și XX), pentru ca spațiul destinat expozițiilor temporare să pună în discuție aspecte variate ale stadiului contemporan al acestei evoluții.

Dacă efortul constituirii unui muzeu presupune din partea comunității conștiința necesității imperioase a tezurării acelor mărturii care să reprezinte în modul cel mai elocvent evoluția unei culturi, dacă transformarea operată în timp a conceptului de muzeu și a funcțiilor sale este fără îndoială relevantă, trebuie să mărturisim că, în esență, intențiile generației actuale de slujitori ai muzeului concordă cu cele programatic enunțate la începuturile sale de acum o jumătate de veac și anume de a se constitui ca un nucleu de cultură cu raportare națională, aspirație pentru care rămâne operant efortul continuu de integrare subtilă dar pertinentă în universul de interese și cerințe ale publicului.

O recunoaștere a acestui efort este și recentul premiu I conferit instituției ploieștene în etapa finală a Festivalului Național « Cîntarea României » ediția a III-a, pentru activitatea desfășurată pe parcursul anilor 1979—1981.

1. N. N. TONITZA: Cap de copil; 2. THEODOR PALLADY: Pelsaj pe Sena; 3. NICOLAE GRIGOR-RESCU: Bordei de iobagi



* « Barocul sud-est european în context european » (sec. XVII—XIX), colocolivul internațional interdisciplinar, a avut loc sub auspiciile Asociației Internaționale de Studii Sud-Est Europene, în colaborare cu Comitetul Național Român ICOMOS. Avînd un caracter itinerant, lucrările s-au desfășurat între 30 octombrie—3 noiembrie 1981, la București, Sibiu, minăstirile Cozia și Hurez. La Colocoliv au participat specialiști din Bulgaria, Cehoslovacia, Grecia, Turcia, SUA și România.

Dans ce numéro:

Art, idéologie, société

p. 1

Les débats portant sur les relations entre l'art, l'idéologie et la société dans notre système social, nous autorisent d'associer ici trois interventions: celle du critique d'art, qui applique le système de ces relations à l'étude de la création artistique (Mircea Deac), celle de l'artiste, qui se réfère directement à son œuvre (Gabriela Manole Adoc), et celle de l'ethnologue, qui analyse des faits caractéristique pour l'évolution actuelle de la culture populaire (Paul Petrescu).

L'anniversaire de l'Union des jeunes communistes. Efficacité du patronage artistique

Cornel Radu Constantinescu

p. 3

Le 60-ème anniversaire de l'Union des jeunes communistes est pour l'auteur une occasion de souligner l'initiative relativement récente de cette organisation, de patronner et de stimuler la création artistique. À cette fin, une série d'actions ont été entreprises qui ont abouti à la réalisation d'importants environnements et œuvres d'art monumental et décoratif pour les clubs et les maisons de la jeunesse et de la culture (Pitești, Cîmpina, Botoșani, Drobeta Turnu Severin, Buzău, Mediaș etc.) ainsi que dans les stations balnéaires et climatiques destinées aux jeunes (Costinești, Pîrful Rece, Bușteni, Cîmpulung etc.) à quoi s'ajoute l'organisation en nombreux endroits du pays de symposiums de création. Mais la principale action est la constitution d'une importante collection d'œuvres d'art commencée en 1968 et qui réunit actuellement plus de 3.000 pièces significatives réalisées par des artistes de toutes les générations.

Le Salon municipal

Alexandra Titu

p. 5

De la chronique consacrée au Salon municipal de peinture, sculpture et art graphique (Bucarest, Musée d'art de la République, décembre 1981 — janvier 1982), nous citons le passage suivant qui résume l'aspect général de cette exposition: « nous nous sommes trouvés en présence d'une sélection remplie de surprises, où les artistes consacrés figurent avec des œuvres pleines de fraîcheur et de vigueur, où la génération de la „synthèse“ (ou de la huitième décennie) fait une démonstration convaincante de son savoir et de son engagement, dans la meilleure acception du terme, et où les jeunes offrent le spectacle de certaines audaces qui s'appuient sur une formation professionnelle très solide ».

Hommage à Virgil Vătășianu

Vasile Drăguț

p. 13

Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Cluj-Napoca pendant plus d'un quart de siècle, membre de l'Académie roumaine, lauréat du prix d'Etat et du prix Herder, Virgil Vătășianu vient de fêter son 80-ème anniversaire. A cette occasion la revue « Arta » rend hommage à cette person-

nalité « l'une des plus prestigieuses de l'historiographie d'art roumaine » et qui offre aux générations futures « un admirable exemple de dévouement à la science et à l'histoire de l'art roumain et universel ». Il est l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels citons: « De l'origine de l'architecture moldave », 1927; « Les voûtes moldaves, origine et évolution », 1928; « Les anciennes églises roumaines en pierre dans le département de Hunedoara », 1929; « Le peintre Octavian Smigelschi », 1936; « L'histoire de l'art féodal dans les Pays roumains », 1959; « Histoire de l'art européen. I. Époque médiévale, 1967; Histoire de l'art européen. II. Époque de la Renaissance », 1972.

Șerbană Drăgoescu

Marius Tătaru

p. 14

Dans son commentaire sur l'exposition de tapisserie de Șerbană Drăgoescu ouverte au Musée d'art de la République (décembre 1981 — janvier 1982), l'auteur relève le goût marqué de l'artiste pour les textiles, son sens de la forme et de l'espace tridimensionnel, son appétence de la mobilité ludique des dimensions de l'œuvre d'art. Ce sont les données de la démarche originale qui préside à la création des sculptures textiles présentées, remplissant l'espace de réverbérations et suggérant une continue mobilité de sa configuration.

Née à Craiova, le 1 juillet 1943, Șerbană Drăgoescu fait ses études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1963—1969). Elle débute en 1968 à l'exposition de tapisserie roumaine ouverte en plusieurs pays de l'Amérique latine. À partir de 1969 elle participe régulièrement aux Salons officiels ainsi à des manifestations collectives et de groupe en Roumanie. Expositions personnelles: Bucarest (1969, 1971, 1973, 1974, 1978, 1979, 1981), Oradea (1973), Uppsala (1976). Expositions internationales: 1977 — Biennale de la tapisserie, Lausanne; 1978 — Quadriennale des arts décoratifs, Erfurt; 1978—1981 — Exposition de miniatures textiles, Londres (Aberdeen, Amsterdam, Lausanne, Vienne); Exposition de structures textiles, Kortrijk (Belgique); 1981 — « L'art du textile », Linz, Vienne. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Amérique latine; 1970 — Varsovie, Vienne; 1972 — Tokyo, Budapest; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Hambourg, Karlovy Vary; 1974 — Londres, Moscou, Vilnius; 1975 — Stockholm; 1977 — Athènes, Prague, Bratislava; 1978 — Sofia, Zagreb, Helsinki; 1979 — Stockholm, Athènes; 1981 — Genève, Montréal. Prix et récompenses: 1978 — Mention de la Quadriennale des arts décoratifs, Erfurt; Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art décoratif, Bucarest.

Tiberiu Nicorescu

Theodor Redlow

p. 16

« D'une cohérence exemplaire mais d'une présence plutôt discrète due autant aux techniques de la gravure sur métal qu'aux dimensions réduites des pièces », l'exposition personnelle de Tiberiu Nicorescu ouverte aux Galeries Orizont subsiste dans la mémoire de la vue intérieure de l'auteur, surtout en tant qu'image d'un être féminin, un peu théâtral, un peu énigmatique, qui évoque un certain romantisme affirmé avec décence et trahis-

sant la nostalgie des années folles du Paris fin de siècle.

Né à Bucarest, le 3 février 1927, Tiberiu Nicorescu fait ses études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. À partir de 1954 il participe aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: Bucarest (1966, 1976, 1982) et Zurich (1969). Expositions internationales: 1957 — Triennale de Milan; 1958 — Toronto; 1965 — Leipzig; 1966 — Berlin (R.D.A.), Linz; 1967 — Triennale de Lugano; 1968 — Linz; 1970 — Biennale de Sao Paulo; Concours « Joan Miró », Barcelone; Berlin (R.D.A.); 1971 — Biennale de Mérignar, Concours « Joan Miró », Barcelone; 1972 — Concours « Joan Miró », Barcelone; Biennale de Venise, Trieste; 1975 — Concours « Joan Miró », Barcelone; 1977 — Biennale de gravure, Epinal; 1978 — Plevna, Exposition roumano-bulgare. Participe entre 1958 et 1980 aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Prague, Bagdad, Rome, Vienne, Cracovie, Frankfurt, Santiago (Chili), Tunis, Alexandrie, Düsseldorf, Tampere, Jyväskylä, Kiel, La Havane, Ciudad de Mexico, Islamabad, Oslo, Stockholm, Helsinki, Rotterdam, Sofia, Mannheim, Madrid, Lima, Quito etc. Prix et récompenses: 1956 — Ile Prix du Concours d'affiches touristiques O.N.T. Bucarest; 1957 — Médaille d'argent de la Triennale de Milan; 1965 — Médaille de bronze de l'Exposition internationale d'illustration de livres, Leipzig; Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art graphique, Bucarest; 1976 — Prix de la revue « Arta », Bucarest.

Hundertwasser

Adrian Guță

p. 18

Notre compte-rendu de l'exposition « L'Autriche présente Hundertwasser au monde entier », organisée à Bucarest, vient compléter les échos suscités par cette manifestation; organisée initialement à Paris en 1975, l'exposition a été ultérieurement modifiée par l'adjonction de nouvelles œuvres réalisées après le vernissage parisien.

Art/technique

p. 20

En prenant pour point de départ l'adage de l'esthéticien roumain bien connu Tudor Vianu concernant les relations art/technique: « Tous les travaux de la technique tendent à obtenir pour eux-mêmes un degré plus avancé d'autonomie, c'est-à-dire de parvenir à la perfection. Si ensuite nous reconnaissons une certaine valeur artistique, à quelques-unes des créations de la technique, c'est parce qu'elles se rapprochent du type autonome de l'art. De ce point de vue on peut affirmer que l'art constitue l'idéal de la technique humaine, mais aussi qu'il est le produit technique qui a atteint la perfection de la nature », — notre revue se propose d'aborder la problématique de la technique dans le champ de la culture en la considérant sous des angles différents. En ce sens nous publions ici une série d'études et d'essais dus à Anton Dâmboianu (« La distanciation ou de la beauté de l'objet technique », p. 21), Paul Petrescu (« Beauté de l'outil et nostalgie du mouvement », p. 24), Dan Cristian Popescu (« Biologie et technique », p. 27), Marius Tătaru (« La machine à fabriquer des métaphores », p. 30), Mihai Ispir (« Promenade subjective », p. 32), Călin Dan (« De mirifica phonurgia », p. 33), Radu Procopovici (« Les nefs — voler et flotter », p. 35).

