

# arta

ANUL XXXI

NR. 5/1984





REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## REDACȚIA

Eulevardul Republicii 30, telefon  
14.22.91, 70433 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

## RESPONSABIL DE NUMĂR

Ioan Horga

## MACHETA ARTISTICĂ

Ioan Horga

## PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

## Fotografii alb negru

Atanase Cartoian, Radu Braun, Emil  
Bardeli, Irina Boeru, Eugen Lupu, Dan  
Mohanu, Mihai Oroveanu, Doina  
Răduț, Aurelia Ghițulescu

## Diapozitive în culori

Radu Braun, Atanase Cartoian

Redacția mulțumește artiștilor și  
colaboratorilor pentru diapozitivele  
color și fotografiile puse la dispo-  
ziția noastră

## ABONAMENTE

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

## Costul unui abonament:

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

Pour l'étranger: ROMPRESFILATE-  
LIA — Le département export-import  
presses, Bucarest, Calea Griviței  
nr. 64—66, P. O. Box 12-201, Telex  
10376 PRS FIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par  
an (12 numéros).

40541

Lei 30

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

- ANUL XL II Trepte glorioase de istorie  
IV Ziua internațională a copilului  
2 Culoare și spațiu în pictura contemporană  
românească  
7 Culoare și construcție — evoluția unei  
atitudini  
9 Aspecte logice și semiotice ale culorii,  
luminii și umbrei  
11 Preliminarii la studiul relației culoare-spațiu  
la Pallady  
14 Culoare și context  
16 Spațiul și culoarea  
CENTENAR UNESCO 18 Mattis-Teutsch și dialogul european al  
formelor  
ARHIVA BRÂNCUȘI 22 « Copilul în lume » — un ansamblu sculp-  
tural necomentat  
CRONICA 24 Brăduț Covaliu  
29 « Culoarea în pictura britanică »  
CARTEA DE ARTĂ 31 Colecția « Pygmalion »  
ATELIER 35 32 Desen-poezie  
MERIDIANE 34 Prezențe românești  
35 Actualitate internațională  
36 Jurnalul galeriilor

Alexandra Titu  
Marius Tătaru  
Solomon Marcus  
Mihai Ispir  
Florin Maxa  
Dan Grigorescu  
Gheorghe Vida

I. Pogorilovschi  
Vasile Drăguț  
A. Guță T. Ionescu  
Constantin Suter  
Solomon Marcus  
Magda Cârneci  
Mircea Grozdea  
Mircea Deac  
Adina Kenereș  
Mina Paleolog

- COPERTA I Din ciclul « Avînt », ulei pe pînză, 1980  
IV Desen

Brăduț Covaliu  
Mattis Teutsch

- XL-ÈME ANNÉE II Etapes glorieuses de l'histoire  
IV Le jour international de l'enfant  
2 De la couleur et de l'espace dans la  
peinture roumaine contemporaine  
7 Couleur et construction — l'évolution  
d'une attitude  
9 Aspects logiques et sémiotiques de la  
couleur, de la lumière et de l'ombre  
11 Préliminaires de l'étude de la relation couleur-  
espace plastique dans la peinture de Pallady  
14 Couleur et contexte  
16 L'espace et la couleur  
18 Mattis-Teutsch et le dialogue européen  
des formes  
CENTENAIRE UNESCO 22 « L'enfant dans le monde » — un ensemble  
sculptural à envisager  
LES ARCHIVES BRANCUSI 24 Brăduț Covaliu  
29 « La couleur dans la peinture britannique »  
CHRONIQUE 31 La collection « Pygmalion »  
LE LIVRE D'ART 32 Dessin-poésie  
ATELIER 35  
MÉRIDIENS 34 Présences roumaines  
35 Actualités artistiques internationales  
36 Le journal des galeries

Alexandra Titu  
Marius Tătaru  
Solomon Marcus  
Mihai Ispir  
Florin Maxa  
Dan Grigorescu  
Gheorghe Vida  
I. Pogorilovschi  
Vasile Drăguț  
A. Guță, Teodor Ionescu  
Constantin Suter  
Solomon Marcus  
Magda Cârneci  
Mircea Grozdea  
Mircea Deac  
Adina Keneres  
Mina Paleolog

- COUVERTURE I Cycle de « l'Essor », huile sur toile, 1980  
IV Dessin

Brăduț Covaliu  
Hans Mattis-Teutsch

- ГОД XL II Славные ступени истории  
IV Международный день ребенка  
2 Цвет и пространство в современной  
румынской живописи  
7 Цвет и конструкция — эволюция манеры  
9 Логические и семиотические аспекты  
цвета, света и тени  
11 Прелиминарии к изучению соотношения  
цвет-пространство у Паллады  
14 Цвет и контекст  
16 Пространство и цвет  
СТОЛЕТИЕ ЮНЕСКО 18 Матис-Тойтч и европейский диалог форм  
АРХИВ БРЯНКУШЬ 22 « Ребенок в мире » — скульптурный ан-  
самбль непрокомментированный  
ХРОНИКА 24 Брэдуц Ковалиу  
29 « Цвет в английской живописи »  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ 31 Коллекция « Пигмалион »  
КНИГА  
МАСТЕРСКАЯ 35 32 Рисунок — поэзия  
МЕРИДИАНЫ 34 Румынское присутствие  
35 Международная действительность  
36 Журнал галерей

Александра Титу  
Марьус Тэтару  
Соломон Маркус  
Михай Испир  
Флорин Макса  
Дан Григореску  
Георге Вида  
И. Погорилловский  
Василе Дрэгуц  
А. Гуцэ  
Т. Ионеску  
Константин Сутер  
Соломон Маркус  
Магда Кырнеч  
Мирча Гроздя  
Мирча Деак  
Адина Кенереш  
Мина Палеолог

- ОБЛОЖКА I Из цикла « Порыв », масло, холст, 1980  
IV Рисунок

Брэдуц Ковалиу  
Матис Тойтч





«Inaugurăm Canalul Dunăre—Marea Neagră în anul cînd sărbătorim 40 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, care a deschis calea marilor transformări revoluționare în România, a ridicării patriei pe noi culmi de progres și civilizație. Întregul nostru popor este angajat ferm, cu întreaga sa forță, în realizarea tuturor planurilor de dezvoltare economico-socială, a Programului partidului. Tot în acest an vom avea Congresul al XIII-lea al partidului, care urmează să traseze căile dezvoltării în continuare a patriei noastre, ale ridicării nivelului de trai, material și spiritual, al poporului.



În țara noastră am realizat, în anii construcției socialiste, multe transformări revoluționare. Geografia patriei noastre s-a schimbat. Avem orașe și sate noi, au apărut uriașe platforme industriale. Țara noastră a devenit mai puternică, mai bogată; dar nici una din aceste realizări — deși trebuie să declar că unele au costat mai mult — nu egalează această măreață realizare, Canalul Dunăre—Marea Neagră — care constituie un simbol al forței, al spiritului revoluționar al poporului nostru !

Vor trece decenii, secole, milenii și multe din construcțiile de astăzi — și întreprinderi, și locuințe, și altele — vor fi, fără îndoială, refăcute pe o bază nouă. Dar peste secole și milenii această ncuă magistrală va rămâne permanent ca o mărturie vie a forței și capacității creatoare a poporului român, a societății noastre socialiste, a generației noastre care am schimbat cursul Dunării, creîndu-i o ncuă cale care va dăinui cît timp va dăinui planeta noastră.

Realizarea canalului a cerut o muncă intensă, de multe ori grea, eroică — aș putea spune. Dar trebuie să menționez, cu multă satisfacție, că toți cei care au lucrat la realizarea lui și-au îndeplinit cu cinste misiunea încredințată de partid, de statul nostru socialist, de popor. Ei au demonstrat că, acționînd în spirit revoluționar, sub conducerea Partidului Comunist Român, oamenii muncii din patria noastră, fără deosebire de naționalitate, pot

**în întîmpinarea mării sărbători**

## trepte glorioase de istorie

Pentru poporul nostru, plenar angajat pe calea socialismului și comunismului, în condițiile întăririi continue a independenței și suveranității țării, zilele începutului lunii mai sînt zile de patriotică evocare a unor evenimente istorice a căror însemnătate pentru destinul României contemporane este covîrșitoare.

Ziua de 9 mai ne vorbește astfel despre proclamarea cu 107 ani în urmă, în 1877, a independenței de stat a României, actul istoric ce a deschis drumul afirmării națiunii române în rîndul națiunilor de sine stătătoare, despre epopeea cuceririi prin uriașul efort de voință și sînge al întregului popor, prin vitejia fără seamăn a ostașilor români pe cîmpul de luptă, la Grivița, Plevna, Rahova și Vidin (nu putem uita că la aceste lupte au participat și reprezentanți de seamă ai artelor frumoase românești, ca să nu îl cităm, ca exemplu memorabil, decît pe marele nostru pictor Nicolae Grigorescu). *« Dobîndirea independenței de stat a României — sublinia Secretarul General al Partidului — nu a fost rezultatul unor împrejurări întîmplătoare, sau a unei conjuncturi politice, nu a reprezentat un dar primit din afară, ci este rodul luptelor purtate timp de veacuri de înaintași, lupte care au culminat cu măreața victorie obținută în 1877 pe cîmpul de bătălie împotriva Imperiului otoman, ce a deschis o eră nouă în dezvoltarea liberă și independentă a patriei noastre »*. Independența de stat, recunoscută un an mai tîrziu și de marile puteri europene, a influențat în mod hotărîtor devenirea economiei noastre naționale al cărei curs ascendent s-a accelerat în deceniile următoare, ale cărei structuri și ale cărei relații de producție s-au transformat treptat, determinînd creșterea și întărirea proletariatului român, afirmarea muncitorimii ca forță nouă, consecvent revoluționară și, apoi, înființarea în 1921 a Partidului proletariatului, conducătorul și organizatorul neînfîricat al luptelor poporului.

Ziua de 8 mai înscrisă cu litere de aur în istoria luptelor clasei noastre muncitoare și a poporului nostru, pentru libertate și dreptate socială, este sărbătoarea făuririi acum 63 de ani, în primăvara anului 1921, a Partidului Comunist Român, moment care, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu: *« a încununat îndelungatul proces de maturizare, clarificare ideologică și organizare politică parcurs de mișcarea noastră muncitorească după înființarea în 1893 a Partidului Social-Democrat Muncitoresc Român »*. Purtător al celor mai înaintate tradiții militante și idealuri sociale și naționale ale poporului român, Partidul Comunist Român a constituit, încă de la înființarea sa, forța politică clarvăzătoare aptă să răspundă aspirațiilor maselor, să organizeze și să conducă acțiunea lor, pînă la triumful cauzei socialismului și comunismului în România. Profund implicat în însăși esența marilor transformări prin care a trecut România în procesul ei de dezvoltare



învinge orice greutate și pot să dureze cele mai îndrăznețe visuri ale poporului nostru, ale înaintașilor noștri. În această epopee s-au unit dârzenia, munca, priceperea, știința, tehnica avansată și cutezanța revoluționară, hotărîrea întregului nostru popor de a făuri cu succes comunismul pe pămîntul României, de a asigura națiunii noastre un loc demn în rîndul popoarelor libere și independente ale lumii !

Să ne angajăm, dragi tovarăși și prieteni, că vom face totul, că vom munci în spirit revoluționar, în toate domeniile, pentru a îndeplini neabătut politica internă și externă a partidului ; că vom face totul pentru întărirea unității și forței partidului nostru, a unității întregului popor, în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste ;

că vom acționa pentru ridicarea patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație, pentru a asigura poporului condiții tot mai bune de muncă și viață, pentru a întări continuu independența și suveranitatea României. Urez tuturor celor care au realizat canalul succese cît mai mari în construcția noilor obiective — a Canalului spre Midia și a Canalului București—Dunăre ! Trebuie să facem în așa fel încît, nu peste mult timp, Bucureștiul să devină, într-un anumit sens, port la Marea Neagră, prin Dunăre și prin acest canal ! »

NICOLAE CEAUȘESCU

modernă, prezență dinamică, mobilizatoare, în toate etapele acestei dezvoltări, Partidul Comunist Român, exponent al voinței și intereselor fundamentale ale țării, a fost de asemenea organizatorul și conducătorul insurecției naționale de la 23 August 1944 care a dus la răsturnarea dictaturii militaro-fasciste și la alăturarea statului nostru la coaliția antifascistă împotriva dușmanului comun al omenirii.

În aceeași zi de 9 mai în care sărbătorim proclamarea independenței noastre de stat rostită de marele nostru Mihail Kogălniceanu: « Sîntem independenți, sîntem o națiune de sine stătătoare », sărbătorim de asemenea și o altă biruință, o biruință a întregii umanități: victoria din mai 1945 asupra fascismului, pentru afirmarea deplină a independenței și suveranității naționale ale fiecărui popor. În Hotărîrea plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român privind cea de-a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, se arată că luptînd cu eroism și grele jertfe de sînge — alături de celelalte forțe ale alianței antifasciste, « *poporul nostru și-a afirmat încă o dată cu strălucire, glorioasele sale tradiții de luptă pentru scuturarea jugului dominației străine, pentru dezvoltarea liberă și suverană, împotriva forțelor asupritoare, de înrobire a popoarelor* ». În perioada care a urmat revoluției de eliberare socială și națională, poporul român a obținut sub conducerea partidului realizări importante în toate domeniile vieții sale social-economice, în dezvoltarea artei și culturii.

Ultima realizare importantă — socotită pe drept cuvînt de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — cea mai măreață a anilor construcției socialismului, e astfel, îndeplinita sub semnul înaltelor sale idei, orientări și indicații, a Canalului Dunăre-Marea Neagră, grandioasă operă a poporului român stăpîn pe destinele sale. Noua construcție, prestigioasă nu numai pe plan național, dar și pe plan mondial, lucrare monumentală atît sub raportul amplitudinii ei cît și sub cel al concepției tehnice îndrăznețe, dă formă deplină unuia dintre cele mai avîntate proiecte românești marcînd un nou capitol de eroism și efort constructiv, revoluționar, al maselor din țara noastră, în epoca de adînci prefaceri înnoitoare care a urmat celui de al IX-lea Congres al Partidului.

Astăzi cînd sărbătorim memorabilele zile aniversare: a făuririi Partidului Comunist Român, a proclamării independenței noastre de stat în mai 1877 și a victoriei din mai 1945 asupra fascismului înrobitor de popoare, astăzi cînd salutăm cu fierbinte entuziasm punerea în funcțiune a Canalului Dunăre-Marea Neagră în atmosfera ea însăși sărbătorească și solemnă a împlinirii celor două mari evenimente jubiliare ale acestui an: aniversarea a 40 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională de la 23 august 1944 și cel de-al XIII-lea Congres al partidului — artiștii plastici din țara noastră împreună cu întregul popor își afirmă cu mai multă tărie ca oricînd hotărîrea lor de a milita cu toate puterile lor pentru creșterea în continuare, pe noi culmi de progres, a națiunii și societății noastre socialiste, pentru o lume eliberată de amenințarea războiului, o lume a omeniei și a păcii, a egalității în drepturi, a libertății și conlucrării pașnice între popoare.

A.





## ziua internațională a copilului

«Cel mai bun dar pe care statele, oamenii politici, forțele înaintate îl pot face copiilor lumii — este oprirea cursei înarmărilor și trecerea la dezarmare, reducerea cheltuielilor militare și afectarea unei părți din fondurile eliberate astfel, pentru a asigura tinerelor generații posibilitatea de a se bucura de marile cuceriri ale științei și civilizației.»

NICOLAE CEAUȘESCU



## «copilul în arta plastică»

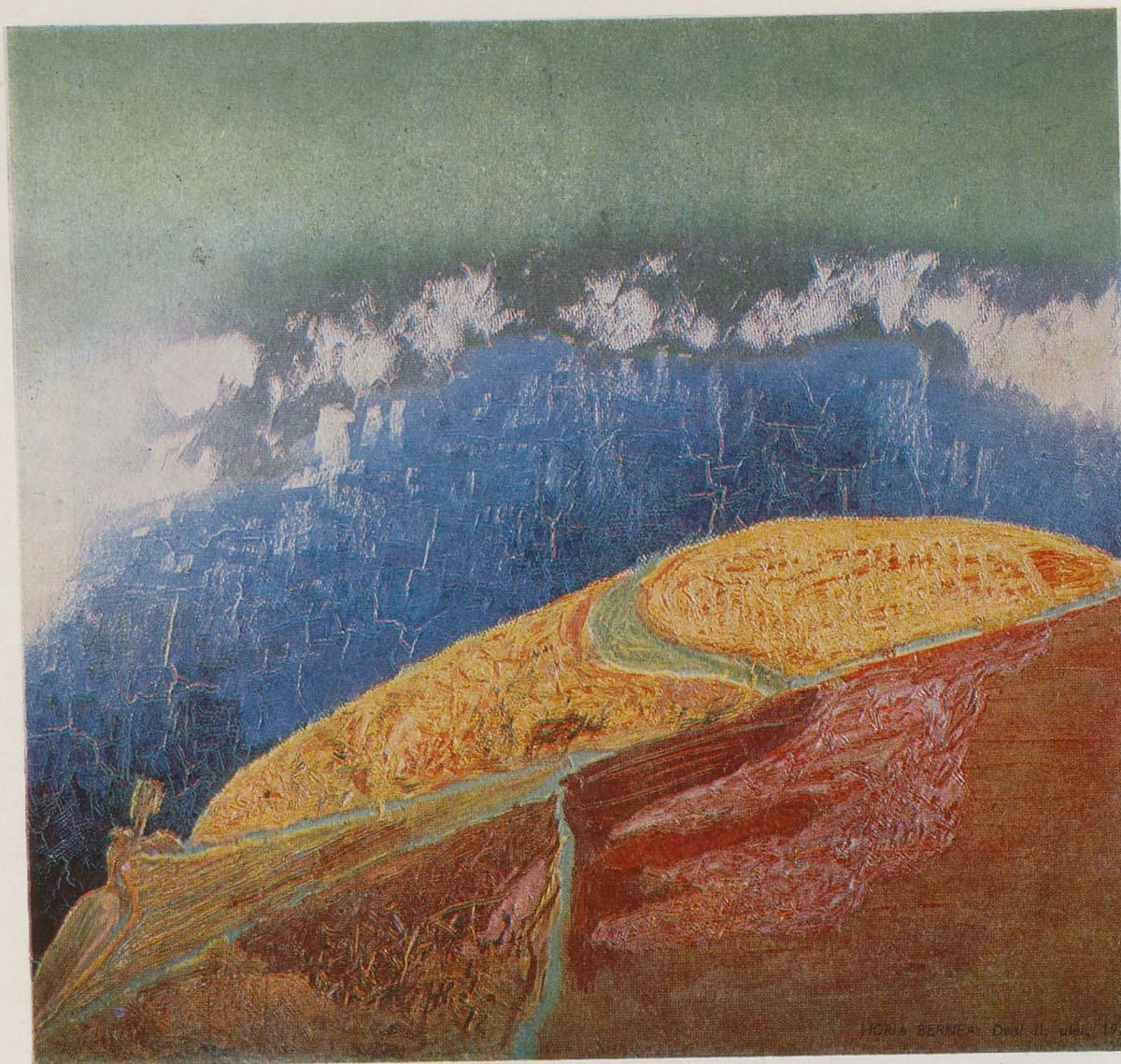
Viața Cetății își găsește în arta românească de azi, ecouri sensibile profund angajate. Statutul de artist-cetățean își află rotunde împliniri, fertile concretizări, prin multe din numele importante ori pe cale de a se impune — din toate generațiile — în artele vizuale din România ultimelor decenii. Printre manifestările dedicate zilei de 1 iunie, cind lumea întreagă omagiază vârstarul uman, de fapt însăși Viața și regenerarea ei continuă, se numără și expoziția de pictură și grafică deschisă la Căminul Artei sub titlul «Copilul în arta plastică». Sînt reunite lucrări a peste 40 de plasticieni aparținînd mai multor generații, printre alții fiind prezenți și participanți la o altă expoziție colectivă de mare cuprindere, deschisă în sălile Dalles în aceeași perioadă; republicana de tineret dedicată celei de a 40-a aniversări a Eliberării.

Desigur, motivul tematic ce structurează expoziția este chipul copilului, (motiv legat firesc de acela al maternității) într-o varietate de ipostaze, în portrete ori compoziții relevînd complexitatea de stări interioare caracteristice copilăriei trăite în anii noștri luminoși. Cheile stilistice folosite sînt variate: construcție solidă a formei prin culoare, notație rapidă prin tușe largi și cu evitarea detaliilor, «amintiri» expresioniste ori fauviste, aluzii la arta infantilă (ce pot fi înțelese și ca o punere în «gamă» a temei cu limbajul plastic), desfășurări narative, apropiieri de tipurile de stilizare ale artei populare, pictură «grafică» ș.a. Adăugăm doar cîteva nume de artiști din cele peste 40, pentru a puncta considerațiile de mai sus conștienți de fragilitatea și subiectivitatea unor asemenea selecții: Lucian Cioată, Spiru Vergulescu, Constantin Albani, Andrei Romoceanu, Elena Uță Chelaru, Zamfir Dumitrescu, Silvia Jelescu-Grosu, Aurelia Matei, Dimitrie Grigoraș, Eugen Crăciun, Virgil Moise, Radu Dăringă, Constanța Crișan, Augustin Costinescu, Dan Botta, Irina Predescu, Teodor Răducan, Beatrice Bednarik, Dan Cristian, Vasile Olac, Ana Iluță, Vasile Pop Negreșteanu, Sorin Groseanu, Ionel Dunca, Mariana Popa ș.a. Expoziția în întregul ei se constituie într-un cald omagiu plastic adus copiilor patriei și copilăriei lor fericite, fascinant univers de seninătate și puritate umană. a. g.



1. IRINA PREDESCU; 2. SILVIA JELESCU-GROSU; 3. SORIN GROSEANU; 4. VASILE POP NEGREȘTEANU; 5. AURELIA MATEI; 6. CONSTANTIN ALBANI





HORIA BERNEA: Deși îl plouă, 1977

## culoare — spațiu pictural

În grupajul de texte-imagini următor, ne propunem deschiderea unei dezbateri critice în jurul câtorva probleme de interes teoretic, puse de relația culorii cu spațiul pictural în arta contemporană, îndeosebi în arta contemporană românească din ultimele patru decenii. Ne gândim de la bun început nu la relația, îndeosebi acceptată, de integrare a culorii-formă într-un spațiu geometric, grafic sau valoric (tonal) constituit, ci, la aceea caracterizată de aptitudinea culorii de a crea prin sine, prin calitatea ei pigmentală, structuri de spațiu noi, intens și semnificativ individualizate.

Cu alte cuvinte despre culoare în arta modernă ca făuritoare de structuri spațiale integratoare, reflectând odată cu unitatea substanțială a unei tradiții — morale și stilistice — autohtone, uriașa pluralitate de întrebări și răspunsuri structurale, «provocată» de prezentul pe care îl trăim.

Într-una din povestirile sale la limita fantasticului, Byoi Cassares imaginează un filantrop al cărui geniu binevoitor se preocupă să eludeze realul, obținând pe calea iluziei vizuale, o versiune de Paradis. Mitul acesta este atât de vechi, și în asemenea măsură solidar cu arta, încât e inutil să-i urmărim istoricul. Aproape nu există epocă în care să nu se formuleze măcar o tendință de a considera arta un mod de demarare din real spre un plan superior, sau, măcar, de construire a unei versiuni suportabile de real, remodelat după canoanele unui frumos ideal. Ceea ce ni se pare interesant în bucata literară menționată, numită sugestiv *Un plan de evadare*, e modul în care eroiul povestirii operează cu culoarea, pentru a dizolva spațiul lumii concrete (simbolic, este chiar un spațiu de penitență) distrugând nu convențiile sociale, ca într-o evadare epică, ci convențiile vizuale. Grație unor compoziții cromatice aparent incoerente, și unor ochelari speciali, pensionarii mizerabilelor celule vor deveni fericiți și liberi locuitori ai unor insule exotice. Firește, ochelarii nu sosesec, și fără acest ajutor exterior, prizonierii de rînd nu pot descifra viziunile paradisiace. Plecarea în Tahiti rămîne apanajul absolut al artistului... Dar, ca într-o amară parodie a logicii construcției teoretice a lui Francastel, *Pictură și societate*, în care ni se face demonstrația riguroasă a modului în care a luat naștere sistemul de convenții optice care conduc spre viziunea spațială renașcentistă, și, complementar, viziunea epocii moderne, povestirea literatului argentinian (a cărui temă reluată mereu este divorțul între spațiu și timp)<sup>1</sup> pătrunde în chiar miezul revoluțiilor ce au frământat și continuă să frămînte, de la sfîrșitul secolului trecut, artele vizuale.

«Planul de evadare» e foarte simplu — o anume asamblare a petelor de culoare poate crea iluzia unui spațiu tot atât de concret, dar esențial diferit calitativ, de cel care ne ține prizonieri, solidar cu timpul existenței noastre. De la impresionisti la Cézanne, de la fauvi la expresionismul abstract, culminînd cu «action painting» și de la cubiști la poveriști, trecînd prin experiența puriștilor, culoarea — absolutizată sau contestată — a fost, în fond, unul dintre protagoniștii principali ai dramei nașterii unui nou tip de spațiu, solidar sensibilității moderne. Debutul epocii

CULOARE / SPAȚIU PICTURAL





## culoare și spațiu în pictura românească contemporană

**alexandra titu**

moderne înseamnă pentru pictură, în primul rând, eliberarea culorii de servituțile valorii tonale (sculpturale), într-un spațiu ce nu mai e definit prin consistența obiectelor conținute și unde culoarea își regăsește sonoritatea și puritatea ei proprie. Impresionismul « traduce (...) senzația vizuală imediată în mod independent și chiar în opoziție cu orice notare convențională a structurii spațiului și formei obiectului »<sup>2</sup>. Culoarea devine instrumentul principal al « obiectivismului vizual » ce-i caracterizează pe impresionisti, și, în aceeași măsură modalitatea de a anexa unei arte ce eliminase epicul, dimensiunea tempo-

ralității. Monet urmărește în cicluri lirice curgerea timpului, dimensiunea lineară a duratei, revenind « asupra unei ape sau a unei fațade de catedrală, în variante cromatice diferite. Timpul începe să fie o problemă obsedantă pentru această artă care luptă cu toate convențiile deodată. (Unitatea spațiu-timp e regăsită într-un moment « clasic » în opera lui Cézanne). El devine o problemă în sine odată cu mișcarea cubiștilor și futuriștilor, și, mai nou, a cinetiștilor. Mișcarea e astfel înglobată imaginii, întâi în limitele tradiționale ale pânzei, operînd asupra formei, pentru a deveni apoi factor generator al imaginii. Culoarea



1. FLORIN NICULIU: *Fintina*, ulei, 1981

2. GHEORGHE I. ANGHEL: *Povestea minotaurului și a prea frumoasei Pasiphae*, tehnică mixtă, 1981

3. MIHAI HOREA: *Studiu pentru galben-orange*, ulei, 1984

4. ION GHEORGHIU: *Grădina suspendată*, ulei,



încetează a mai fi, în ultimă instanță, pigment încorporat materiei etalate pe o suprafață, pentru a deveni lumină pură, emanată de surse artificiale, după un anume program, producând o textură luminoasă în spațiu. Experiențele lui Braque și Balla, ale orficilor și ale lui Vasarely, sfîrșesc logic în scenografiile eclatante ale lui Thomas Wilfred, Jean Dupuy, Harris Hymans — sau în spectacolele lui Xenakis. (Nu este, poate, lipsit de interes, să remarcăm că în arta românească această desprindere totală a picturii de suprafață, pînă la invenția prin lumină a unui spațiu cromatic imaterial, nu s-a fixat, rămînînd, pentru cîțiva artiști, doar ca experimente de atelier. Chiar în cazul unor experimențiatori cu vocație tehnică, suportul experimentului luministic rămîne suprafața pictată).

Obsedanta relație spațiu-timp, pe care sensibilitatea noastră s-a obisnuit să o accepte, în certitudinea că fiecare termen îl reflectă pe celălalt în situații artistice polare, rămîne pentru arta contemporană o problemă pe cît de spinoasă pe atît de fertilă. (« Spațiul — spune Dufrenne — este contemporanul timpului. El îl simbolizează imediat; deschiderea pe care o creează reculul definește spațiul »<sup>3</sup>).

Dar artistul modern are conștiința diferenței între timpul interior (afectiv) și timpul social, ca și a multiplelor « forme » de timp, « produse » de civilizații diferite. Unii artiști, sesizînd drama modernă a disoluției limbajelor « generale », unitare la scara unei epoci sau civilizații, ca și fărîmițarea clasicului timp etern, conceptualizat, într-o puzderie de instantanee individuale (adesea de întinderea unor notații de cotidian), încearcă să dobîndească dimensiunea unei temporalități încoruptibile, prin proiecția unui spațiu logic și imuabil. Spațiul va avea, pentru puriști ca Mondrian, duritatea și transparența statică a unui cristal. Culoarele primare (refuzînd orice corupție prin tonurile intermediare, impure și caduce ale realității), încearcă să păstreze splendoarea abstractă a unui model absolut. Albul și negrul sugerează nu valori tactile-spațiale, ci limitele teoretice ale experienței senzoriale. Constructivismul împinge la ultimele consecințe simplitatea raporturilor cromatice « abstracte » și a figurilor geometrice elementare. Puriștii « noului val », ca Morris, Indiana, Smiths, propun spații laconice, în care culoarea strălucește în raporturi transante, pe suprafețe fără adîncime. Artă românească a reacționat în felul său original la asemenea tendințe. La sfîrșitul deceniului șapte, grupul constructivist din Timișoara se afirma la Bienala de la Nürnberg. Regăsim preocupări constructivistice într-o mare

parte a creației lui Mihai Olos. În aceeași epocă se înscrie experimentul constructivist al lui Mihai Rusu. Dar, ceea ce se întîmplă de obicei în acest spațiu cultural (caracterizat de o anume detașare față de pozițiile limită) în care o străveche experiență conjugă abstracția cu alte tendințe, iar comunicarea cu realul decurge fără crispări, marchează și cele mai originale dezvoltări ale acestei direcții. Gîndirea declarat teoretică asupra relației spațiu-culoare conviețuiesc firesc cu un lirism calm, fără sincerități demonstrative și excese senzoriale. Un model posibil e pictura lui Horea Mihai Plecînd încă de la premisele puse epocii moderne de studiile lui Cézanne asupra relației culoare-spațiu, artistul român trece cu discreție peste polemica « reprezentării figurative », în cazul artei sale obiectul dispărînd din cîmpul imaginii, ca « inutil ». Horea Mihai face parte dintre acei artiști (pe care îi invocă Heisenberg atunci cînd vorbește despre convergența gîndirii științifice și artistice) al căror interes evoluează firesc de la observarea obiectelor la observarea fenomenelor; ceea ce e esențial pentru el este un anume comportament al culorii într-un context dat, forma rămînînd în subtext, cu o geometrie pe cît de epurată, pe atît de neostentativă. Ochiul este astfel purtat pe reliefuri construite dintr-un joc cromatic perfect controlat. Rămîne de spus că nu avem de-a face cu unul dintre acei puriști ale căror experiențe — în aspirația spre rigoarea absolută — se desprind de realitatea exterioară și interioară deopotrivă. Culoarele lumii sînt prezente. Această lume rămîne ca sursa unei muzici de fundal, cu atît mai accesibilă și de dorit, cu cît, atent la fenomene și, deci, imun la accidentul ei și la aparenta-i lipsă de ordine, artistul îi înțelege armonia. Aceasta este însă doar una din tentativele de a sincroniza timpul-spațiul interior cu lumea exterioară. De pe poziții cu totul diferite, dar în căutarea de asemeni, a unui timp-spațiu inalterabil Gauguin încercase acum un secol să refacă « un timp barbar »<sup>4</sup>. « În care miturile, smulse perspectivei istoriei să fie prezente și active în existența fizică, în tristețe și re-nblînzite pasiuni ale omului modern »<sup>5</sup>. Călătoria în Tahiti înseamnă nu atît descoperirea unor rituri barbare — în fond Frazer le-a cunoscut în bibliotecă — cît cucerirea unui nou regim al culorii. Senzualitatea imperioasă a acestui spațiu paradisiac bidimensional era esențial cromatică.

În arta românească, crescută pe solul unei culturi bizantine prelungite pînă la mijlocul veacului trecut, îmi pare a surprinde o anume atitudine etică profund caracteristică conținută în

alternativa dintre un spațiu spiritual, sacral și un spațiu al tensiunilor senzoriale. În acest cadru etic putem defini poate dramatismul picturii unui senzual ca Petrușcu. Aici culoarea se proclamă în absolutul condiției sale materiale. Spațiul compact, opac, plin pînă la refuz cu obiecte, repere de peisaj sau personaje a căror carnație obturează perspectiva, este definit ca acel continuu consistent luînd aparențe diferite, cu străluciri metalice în vechile alămuri, cu catifelări de covor oriental, cu indolentă și păstoasă carnalitate în nuduri. Formele trec prin istoria acestei materii fecunde a cărei vocație este amorul. Tonurile sînt saturate, rupte. Roșurile sînt dense, grele, pînă și albastrurile au opacitate. Există o presantă tristețe în această jubilantă senzualitate balcanică. Materia este, desigur, apanajul demonului. Senzualitatea e un păcat, dar un păcat ce devine profesiune de credință. Ne aflăm în fața unei picturi ce nu propune o frumusețe ideală a formei, ci splendoarea arhaică a materiei fecunde. Problematika e continuată, desigur într-un registru teoretic nou, de unii artiști contemporani care, confruntîndu-se cu problemele prezenței « figurii », cu acea cufundare totală a artei în real (pînă la primejioasă ștergere a granițelor dintre existență și cultură), tentați temperamental de bogăția inepuizabilă a lumii, sînt conștienți că drumul artei este, deopotrivă, o decolare spre spiritual. Urmărind evoluția unui artist ca Theodor Moraru, a cărui vocație de colorist rămîne indiscutabilă asistăm, etapă cu etapă, la constituirea unui spațiu în care acțiunea formei asupra materiei apare nu numai posibilă, dar caracteristică; nu întîmplător repertoriul său de semne face aluzie la industriile țărănești, la acele mecanisme prin care materia se transformă dobîndind utilitate și semnificație multiplă. Importantă mi se pare acea ingenioasă construcție de suprafețe ce se succed, propunînd un spațiu infinit, construit din ecrane bidimensionale. Absența totală a pigmentului, în zone ce se deschid spre « dincolo », alternează cu « locuri » intens personalizate cromatic. Gestul e ordonat și constrîns de formă, culoarea tinde spre neutru, dar în ea scapără o forță stăpînită, aproape reprimată. Este spațiul și timpul de conflict al unei geneze. După căutări nu mai puțin dramatice, pornind tot de la premise pregnant individuale, expresioniste, trecînd printr-o etapă în care se afirmă nevoia de materie, asociată unei game cromatice restrînse la maximum, Marin Gherasim ajunge la rîndul său să construiască un spațiu cu vocație intens spirituală, recuperîndu-și splendoarea culorii. Și dacă repertoriul de forme (abside, bolți,

porți) aparține declarat arhitecturii bizantine, nu mai puține sugestii vin artistului din fastul cromatic al acestei arte bizantine atît de abstracte în esența sa. Delimitată de rigoarea formei, culoarea se așterne în ecrane compacte, cu opulență și strălucire, în tonuri saturate avînd prețiozitatea materiilor rare; intervine simbolic aurul, peliculă de lumină, expresie a unui spațiu spiritual și terestru deopotrivă.

O poziție particulară propune pictura lui Florin Mitroi. Complementar unor demersuri al căror scop este o spațialitate definită în afara obiectelor, Mitroi se concentrează asupra unui univers familiar, apropiat, tangibil, invocat lapidar prin prezența cîtorva obiecte banale, într-o absență totală a oricărei sugestii spațiale. O pînă cromatică uniformă, de o tonalitate neutră, acoperă suprafața, acuzînd tocmai statutul de suprafață. Pe acest ecran compact, mai precis în acest ecran, se desprind umbre de obiecte, conturate de o linie precisă și sumară, dublată la rîndu-i de o emanație luminoasă, un soi de « aură » ca o emblemă a puterii lor ascunse. Absența spațialității « materiale », ca și persistența tonalităților calde, de « pămînt », ne plasează într-un spațiu arheologic, într-un timp deja absorbit de trecut și sustras astfel oricărei definirii temporale.

Conștiința unei asemenea dualități fundamentale: a materiei cromatice și a formei (concurînd la definirea unui spațiu), a deschis de la început și alt drum, acela al unei senine desprinderi de materie. Pallady e contemporan cu fauvii și are multe afinități cu ei. Pictura sa, însă, e mereu străină de jubilația senzuală a culorii lor « sălbatic », de o opulență rafinat primitivă. Matisse comunică în idei cu Rousseau. Paradisul lui Pallady e însă departe de a fi cel al « bunului sălbatic », ci e severul și dematerializat paradis al lumii ortodoxe. Regimul formei, desenul, sistemul de semne e comun cu al contemporanilor săi; culoarea se leapădă însă de vocația ei materială, tînzînd, prin înglobarea luminii, prin fragilitatea stratului de pigment, spre transparență. Spațiul picturii sale, construit cu obiectele cele mai cotidiene, este în esență, un spațiu sacru. Cînd după acel hiatus produs nu foarte de mult, pe de-o parte de un anume realism academic, pe de altă parte de obsesia experimentală a resincronizării cu mișcarea de idei artistice europeană, « colorismul românesc » părea una dintre cele mai legitime căi de recuperare a libertății de expresie în spiritul unui « specific » pictural de bună tradiție, a putut părea — și a părut chiar la început — surprinzătoare un fel de « suspiciune »



față de culoare ca și tendința spre gri și alb a unor artiști dintre cei mai interesați. Cazul cel mai convingător ne pare *Virgil Almășanu*, care, definindu-și stilul ca expresie a unei atitudini conștiente despre lume, construiește un spațiu propriu, din relația între formă și culoare, între gol și plin, un spațiu în care se poate înscrie la fel de bine monumentalul figurii istorice ca și peisajul sau forma abstractă. Marea problemă pe care și-o pune mereu acest desenator virtuos care este Almășanu e, în primul rând aceea a culorii, culoare pe care o elimină progresiv, tinzând spre matricea ideală a tuturor posibilităților cromatice latente, care este albul. Spațiul devine astfel perfect transparent, iar cele câteva pete colorate dobîndesc, în învăluitoarea lumină pură a imaginii, o intensitate și o vibrație aparte.

Cu totul deosebit practicînd un regim ascetic al culorii îmi pare *Alexandru Chira*, al cărui demers constă în a defini un loc, ca nucleu al lumii; arta este pentru el un anamnezis ale cărei elemente toate (semne, cuvinte, culoare) sînt subsumate unui « angrenaj » complex de « rememorare ». Spațiul ce se deschide pentru a permite locului să se impună este transparent, pelicula de culoare doar sugerată, metaforă idealizată și purificată a senzației de care artistul s-a distanțat. Armonia nu are ca mobil plăcerea de a colora, ci nevoia de a defini calitativ locul.

Pentru *Horia Bernea* culoarea joacă în elaborarea spațiului un loc diferit deși concentrat deasemeni către definirea unui loc de spiritualitate. Peisajele (ciclurile de curți și dealuri), naturile statice (mere, hrane) ca și alte cicluri pe care ni le propune trec cu dezinvoltură de la figurația tradițională, în care culoarea definește concretețea volumetrică a obiectului, la interpretări (subiective) unde, într-un spațiu aplatizat, discursul cromatic evoluează între decorativ și expresionist, și, în fine, la acele suprafețe plane încărcate de repere simbolice, « praporii » a căror culoare are mai curînd, în tonalitățile ei șterse, uzate de timp, un rol invocator. Problema timpului și spațiului pictural contemporan nu se limitează, evident, la acest dialog adeseori contradictoriu cu realitatea exterioară. Expresionismul anunțat de arta începutului de secol conduce, fie prin experiența unei anume reintegrări a literaturii, la suprarealism, fie, într-o filieră consecventă de disocieri, la diverse forme radicale de abstracționism liric. Nu vom urmări aici destinul relației culoare-spațiu pictural în desfășurarea acestor curente, vom semna doar că în cultura românească, unde

la un moment dat a existat o creație suprarealistă notabilă, găsim, la *Țuculescu*, pictor pe care nu îl epuizează și nu îl fixează nici această circumscriere, nici cea de expresionist, o filieră a unui presant spațiu individual, oniric, construit în primul rînd prin culoare. Fascinantă, strălucitoare și agresivă această culoare ce invadează suprafața în armonii explozive, din nevoia artistului de a reacționa violent la solicitările lumii exterioare, astfel încît limita între plăcere și suferință devine extrem de fragilă. Ca o alternativă de spațiu de vis, fantastic nu numai prin « evenimente » și prin insolitul situațiilor și formelor, ci și prin regimul ei cromatic, sugerînd o lume intangibilă, imposibil de atins ni se propune pictura lui *Florin Niculiu*. Mitul ei este liniștea (un acasă calm, țesut din armonii reci și liniștite), liniștea unui spațiu fără convenții rigide, de perspectivă, fără rigori practice, dar în care obiectele sînt cu atît mai pregnante, (tonurile de albastru și de verde de pildă, care citează o întregă mitologie a apei, semnificînd memoria).

Cu pictura lui *Gheorghe I. Anghel*, de esențială implicare subiectivă ne reîntorcem într-un teritoriu al seninătății

aproape de clasic. Figurile din unele cicluri (*Centaureii*, *Povestea Minotaurului* și a preafrumoasei *Pasiphae*) sînt semne la fel de consistente personale ca și petele de culoare, puzderiile de picături cromatice și « pauzele » din ciclurile nonfigurative ale artistului. Anghel reface, prin culoare în primul rînd, o atmosferă. Spațiul construit din pete cromatice strălucitoare formînd semne extrem de dinamice, din tușe libere și din linii precise orientînd imaginea; este un spațiu imaginar care reface, continuu, un original spațiu real. Niciodată precizat, definit și opacizat de obiecte, acest spațiu rămîne fascinant tocmai prin transparență prin deschiderea sa asupra unui posibil miracol ținînd de captarea amintirii.

În pictura lui *Ioan Gheorghiu* ne întîlnim cu nevoia interioară de a îngrădi tocmai o asemenea nemăsurată libertate, tocmai o asemenea imperioasă tentativă de propensiune în spațiu. Suprafața pictată se va limita la o bidimensionalitate declarată, « asumată ». Bazată pe simetrii și stilizări, închisă de un desen precis, ca în tehnica vitraliului, forma va fi o structură dantelată, în care culoarea exultă rezonant, plină de un concret seducător.

Vom încheia aceste cîteva notații libere despre cîteva momente ale picturii noastre contemporane, abordate din revelatoarea perspectivă a relației spațiu-culoare, cu o afirmație cu care, desigur, ar fi trebuit să începem. Nu ne-am propus să definim aici un spațiu (sau mai multe) tip, un spațiu matrice, ca un numitor comun (sau un sistem de modele închise) al creației contemporane atît de diverse și de dinamice, pentru că premisa noastră a fost tocmai această diversitate fluentă. De asemenea nu ne-am propus să cuprindem o listă mai amplă de artiști remarcabili (artiști fără de care pictura noastră contemporană nu se poate defini), dar a căror pictură de înaltă calitate cromatică și compozițională solicită un program teoretic al expunerii mult mai amplu.

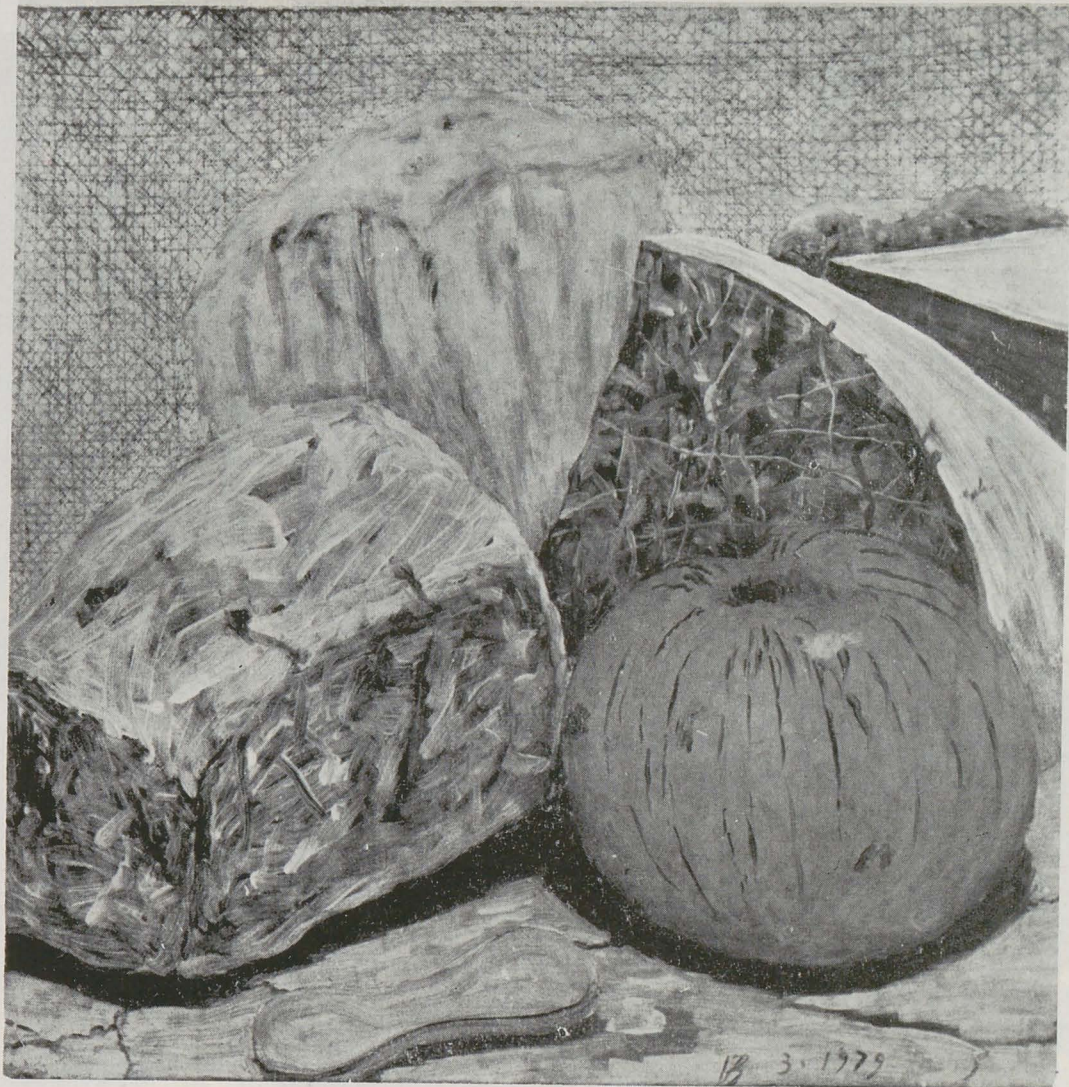
## NOTE

<sup>1</sup> Să ne amintim de altă schiță a sa « *Insula* », care a servit ca punct de plecare creației cinematografice a lui *Alain Resnais*, « *Anul trecut la Marienbad* »

<sup>2</sup> G. C. Argan, *Originile artei moderne*, în « *Salvarea și căderea artei moderne* », « *Meridiane*, București, 1970, pg. 13

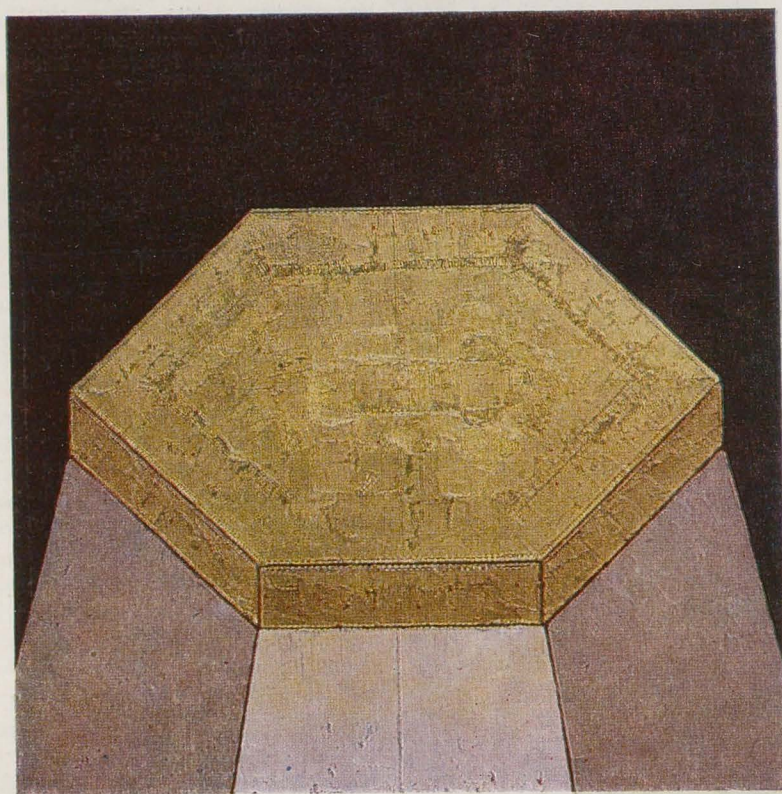
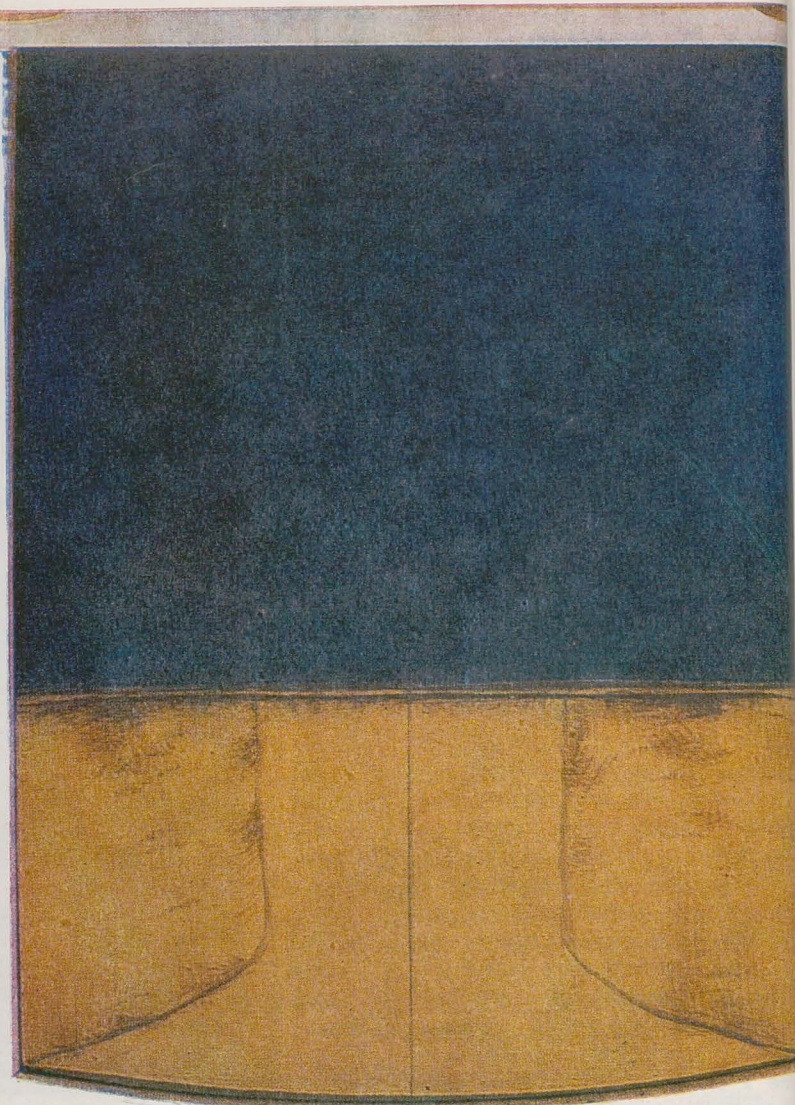
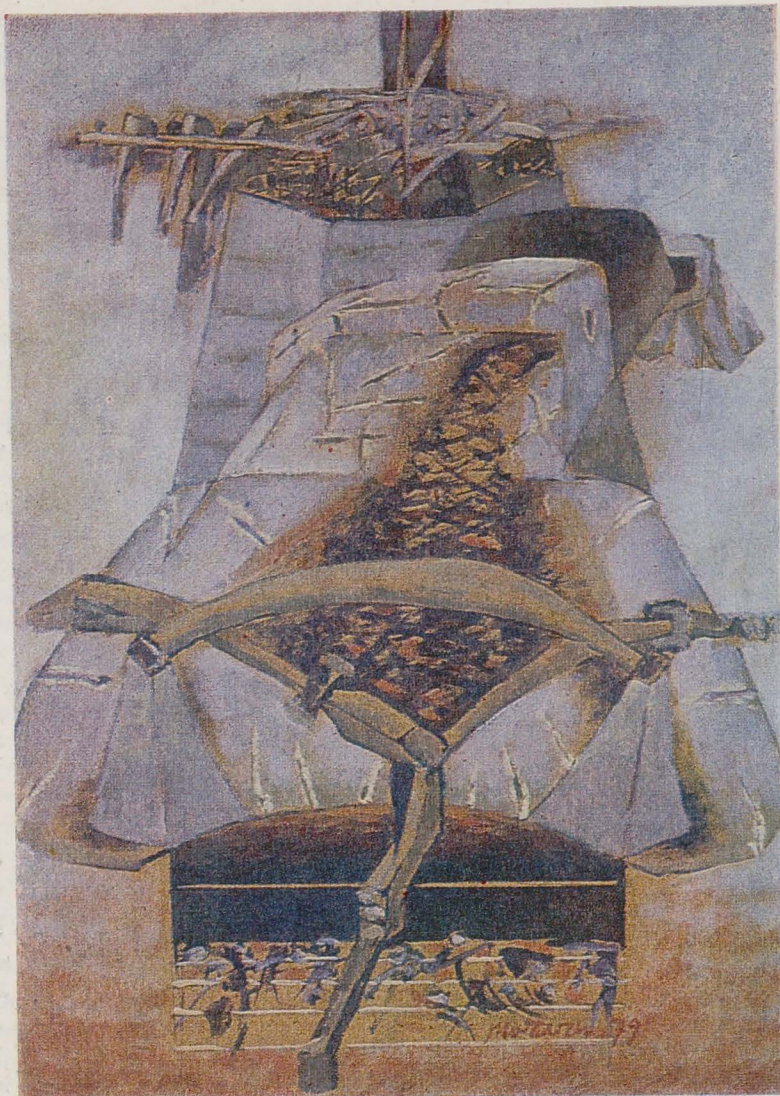
<sup>3</sup> Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Meridiane, București, 1976, vol. II, pg. 20.

<sup>4</sup> G. C. Argan, op. cit., pp 19, 20.

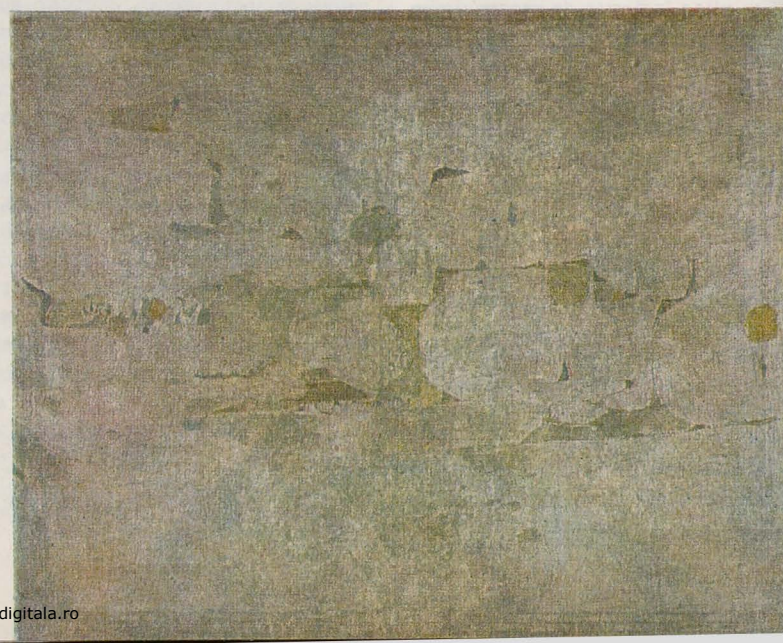


HORIA BERNEA: Hrană, ulei, 1979





1. THEODOR MORARIU: *Compoziție*, ulei,
2. FLORIN MITROI: *Vară*, tempera cu ou, 1976
3. MARIN GHERASIM: *Cetate*, tehnică mixtă, 1979—1980
4. VIRGIL ALMĂȘANU: *Grădină la Otopeni*, ulei



NOTĂ. Pentru ilustrarea delimitărilor critice, din acest studiu, referitoare la opera pictorului Alexandru Chira, trimitem la reproducerile articolului dedicat artistului și apărut în numărul precedent al revistei (4/1984), pag. 24—25



# culoare și construcție - evoluția unei atitudini

marius țătaru

Într-o accepție curentă, unilaterală dar nu neapărat lipsită de profunzime, ideea de *structură* este implicit legată de aceea de *formă*, iar de aici pînă la ideea de *construcție* nu mai e decît o distanță foarte mică, pe care o străbătem, în mod curent, cu ușurința obișnuită cu care alăturăm și combinăm astfel de parcele noematice care fac deliciul facultății de disciplină a spiritului uman. Un asemenea triumf de noțiuni definitive, ce emană pe deasupra și un parfum matematic, pare suficient de fortificat pentru a nu permite găsirea unei breșe prin care s-ar putea produce intruziunea unui al patrulea element, *culoarea*, atît de incommensurabil, de amorf (în sensul etimologic de *aformal*) și de necontrolabil sub acel aspect al verificabilității ecuaționale de care pretind a se bucura cele mai stabile certitudini.

Culoarea pare a-și fi dobîndit statutul de funcție polară — în raport cu forma — cam odată cu Renașterea, principala diferență față de epoca prezentă constituind-o faptul că atunci, spre deosebire de acum, problema cromaticii nu putea nădăjdui la o tratare pe picior de egalitate cu tot ceea ce era legat de imperiul inexpugnabil al forme și al structurilor ce o susțin. «A figura» însemna, în primul rînd, a implanta forma în spațiu, a-i conferi credibilitate, ceea ce, din punct de vedere practic, se traducea prin desen și prin aplicarea «magiei» perspectivei. Alberti era capabil să dedice, în al său tratat «Della Pittura», zeci de pagini construcției perspective, proporțiilor corpurilor, gesticii personajelor, însă cu greu vom reuși să desprindem din fundamentala sa lucrare mai mult de 5—6 pagini dedicate culorii. Dar chiar și aici, în aceste pagini, culoarea nu devine un subiect de dispută, o «problemă», ea este doar un *mijloc* tehnic (adăugat luminii) căruia Alberti — teoreticianul și practicianul — îi stabilește în fraze scurte și exacte trăsăturile și modul de utilizare (perfect valabil pînă în ziua de azi), conchizînd, frapant de concis: «Vreau ca unui desen bun să-i corespundă o compoziție bine colorată»<sup>1</sup>. Arta, odată cu Renașterea, devine nu doar «una cosa mentale», ci o știință a reprezentării pusă în slujba dorinței de a construi un «spațiu-prelungire» a subiectivității creatoare. «Dorința de a da reprezentări realiste, de a crea iluzia realității, l-a îndemnat pe artist să desprindă, din imprecisul său univers senzorial, în primul rînd *volumul entităților fizice* [subl. ns. n.a.] (cum sînt ființele omenești), apoi poziția ocupată într-un grup de fiecare entitate, în sfîrșit spațiul efectiv și material ce se naște între asemenea entități, legîndu-le unele de altele într-un spațiu care este totodată și acela în care se află spectatorul»<sup>2</sup>.

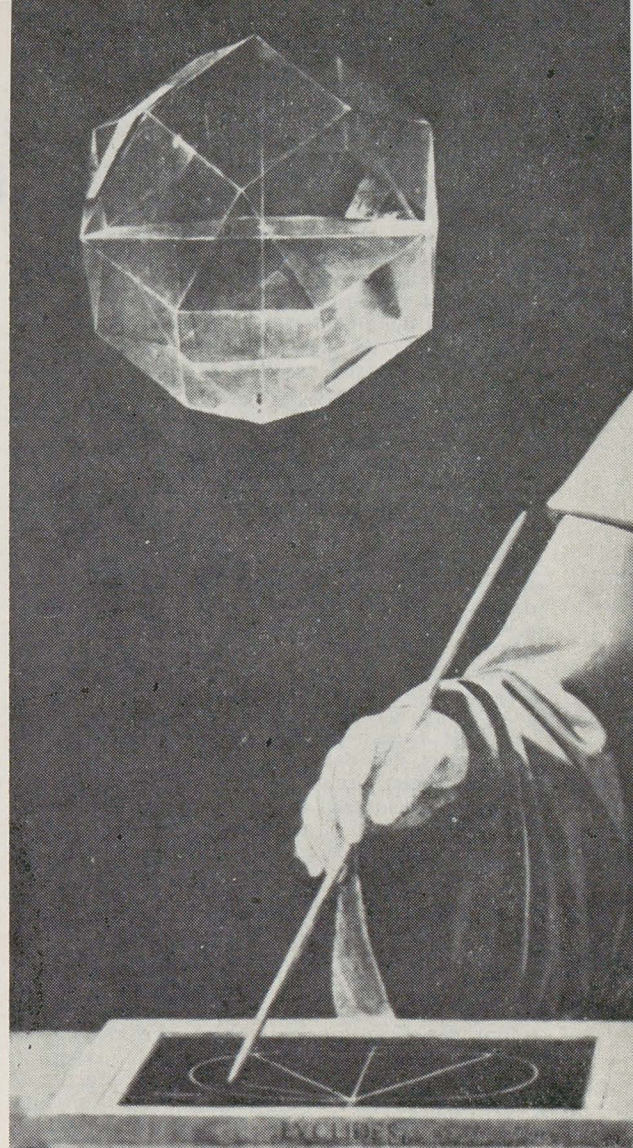
În acele condiții, devine limpede motivul pentru care, începînd cu Quattrocentoul, interesul față de elementele, riguros definite, ce concură la construirea unui spațiu al operei de artă nu poate constitui în nici un caz doar ecoul unei opțiuni legate de avantajele tehnice ale unei mai exacte modalități de reprezentare ci exprimă, în primul rînd, o atitudine definitorie față de problema opoziției dintre *spirit* și *senzație*. Desenul, construcția, compoziția, perspectiva sînt tot atîtea modalități de evitare a formulelor incidentale de figurare, sînt cele pe care artistul le poate domina și controla, căci ele există doar ca rod al inteligenței superioare a artistului și deci nicăieri altundeva în natură. Într-o «apologia» ce-i prefațează un comentariu al operei lui Dante, apărut în 1481, florentinul Cristoforo Landino enumeră cîteva calități notabile ale artiștilor ce au făcut faima cetății de pe Arno. Laconice și selective, criteriile sale de apreciere exclude necesitatea oricărui comentariu în privința normelor de evaluare a calităților artistice. Lui

Masaccio îi este remarcată capacitatea de a da «relief» personajelor și minunata sa știință a perspectivei; Andrea del Castagno e evidențiat ca desenator, Paolo Uccello se distinge ca excelent «compositore», pictor de animale și perspectivist, Brunelleschi posedă același dar al manevrării perspectivei ș.a.m.d. Alături de aceste elogii adresate capacităților constructive ale artiștilor, Landino intervine, din cînd în cînd, cu aprecieri laudative, adresate forței de expresivitate, suavității, delicateții, dibăciei în redarea mișcărilor și altor asemenea merite printre care vom găsi însă cu mare dificultate, cîteva cuvinte despre culoare<sup>3</sup>. În mod paradoxal, tocmai arta Renașterii, care a adus eliberarea culorii de sub dominația conturului desenat, care a permis cromaticii să depășească plenar și definitiv pragul restrictiv al decorativului, aceeași Renaștere, electrizată de posibilitatea de a răsplăti spiritul prin invenția unui nou spațiu — operă exclusivă a inteligenței — uită să-și recunoască una dintre cuceririle exclusive, conferindu-i doar un rol subordonat. Epocile ulterioare ale artei amplifică și diversifică funcțiile culorii, îi aprofundează sensurile, descoperind aproape tot ce se putea descoperi în legătură cu ea dar, cu foarte rare excepții, continuă să o considere o chestiune laterală, vrednică de a fi studiată, dezbătută, perfecționată, fără a i se acorda însă șansa de a-și depăși poziția secundară.

Respectarea suveranității subiectului, alăturată tentației demiurgice a construcției unor lumi și spații artificiale, dorința de a pătrunde în cetatea artei purtînd nimbul celui încoronat cu «ingegno», toate acestea vor exclude dreptul culorii, ca emanație a forței iraționale, a instinctului, de a participa definitiv la întruparea artistică a conceptelor și în filosofia artistică a unui Federico Zuccari, al cărui tratat din 1607 întrevea o ierarhie în axiologia artei bazată în totalitate pe treptele suitoare ale formelor de «disegno», începînd de la elementarul «disegno naturale» și pînă la mult rîvnitul «disegno esterno, prodottivo, discorsivo, fantastico»<sup>4</sup>.

Predispoziția eidetică a artistului ar părea să se manifeste, în acest fel, aproape exclusiv prin capacitatea acestuia de a plăsmui *situații* (de fapt, suprafețe și volume) în spațiu, înzestrîndu-le, prin compoziție și culoare, cu acea forță de expresie capabilă de a dezvălui și mai ales de a servi cele mai ascunse semnificații ale subiectului. Coeziunea operei trebuie să fie asigurată, în acest caz, prin străduința de a păstra o coerență armonică a tuturor acestor termeni ai actului de creație (Alberti o numea «concinnità», subordonînd-o forței intuitive a artistului), în așa fel încît întregul să corespundă idealului de perfecțiune al epocii.

Prolificul Roger de Piles, autor, printre altele, și a unui «Discours sur le Coloris» (Paris, 1673) ce nu aduce nimic nou în atitudinea față de funcțiile culorii, este și alcătuitorul unui ciudat clasament al pictorilor, pe principiul unui punctaj de la 0 la 20. Aceste calificative sînt acordate în patru trepte (pe principiul valorilor tradiționale: compoziție, desen, culoare, expresie), oferind, dincolo de insolitul acestei întreprinderi și o sumă de indirecte dar foarte semnificative concluzii asupra concepțiilor unui comentator avizat și foarte apropiat de nivelul general de receptare a artei în cercurile intelectuale ale sfîrșitului secolului al XVIII-lea. Făcînd abstracție de strania ierarhie valorică a criticului francez, concluzia cea mai interesantă, în ceea ce ne privește, este faptul că, în conformitate cu această clasificare sui-generis, compoziția și desenul apar ca fiind cele care concură direct la succesul expresiei, valoarea celei dintîi fiind direct proporțională cu nivelul



Scoală italiană din sec. XVI. Portretul lui Luca Paccioli (detaliu), 1541, Galeria națională din Capodimonte

acesteia din urmă, în timp ce *culoarea* pare a-și conduce destinul valoric pe un drum misterios, singular, ce nu are decît arareori de a face cu reușita expresiei și a compoziției.

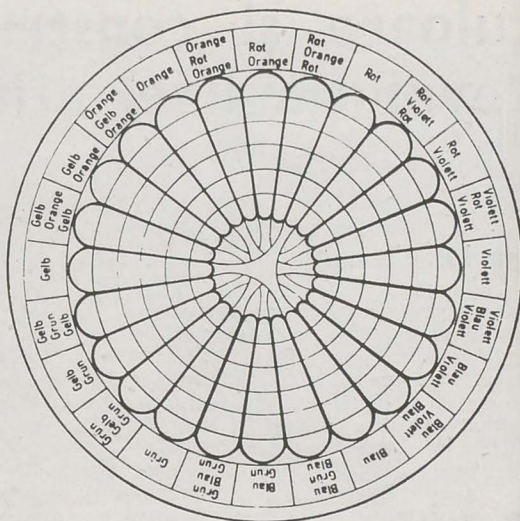
Astfel, dacă în materie de «expresie» Caravaggio, Veronese și Tintoretto sînt cotați cu 0 (!), respectiv 3 și 4 puncte, în domeniul culorii ocupă locuri fruntașe, în timp ce lui Leonardo, cîntat lamentabil (alături de Michelangelo și... Le Sueur!) în domeniul culorii, i se oferă șansa de a ocupa locuri relativ avansate din perspectiva celorlalte trei criterii de raportare<sup>5</sup>. Pare destul de ciudat faptul că patru secole de dezvoltare spirituală atît de profund și migălos preocupate de știința și destinul artei, de implicațiile pe care fenomenul artistic le are asupra psihicului, educației, inteligenței, moralei, să nu reușescă să delimiteze *senzația* de culoare de *ideea* de culoare, spre a-i oferi acesteia din urmă avantajul de a fi prelucrată prin intermediul aceluiași facultăți intelectuale care manevrează forma, perspectiva și celelalte determinative ale dimensiunii «conceptuale» a artei. «Potrivită proporțiile și dimensiunile perspectivei în așa fel încît în tablou să nu rămînă nimic ce n-ar fi fost cerut de rațiune și de natură»<sup>6</sup>, scria Leonardo în «Tratatul despre pictură», chiar dacă nu susține, totuși, nicidecum faptul că împlinirea dezideratelor majore ale picturii nu s-ar putea sprijini în egală măsură și pe culoare. Situația nu se schimbă nici peste aproape trei secole; Goya, cu toate că în ultima sa perioadă de creație ajunsese categoric la «ruperea formelor» — după expresia lui Ortega y Gasset — nu va ezita să declare că pentru el «culoarea nu există în mai mare măsură decît linia»<sup>7</sup>, iar cîteva decenii mai tîrziu, Ingres, în numele extremului respect al esteticii neoclasiciste față de formă, descrie culoarea ca «parte animală a sufletului» și conchide, poate mai categoric și mai univoc decît



toți înaintașii săi: «Un lucru bine desenat este întotdeauna suficient de bine pictat»<sup>8</sup>.

Fără îndoială că ar fi absurd să presupunem că genul acesta de observații nu ar oglindi sincer și autentic un mod de gândire predominant pentru câteva dintre marile epoci ale artei europene. În același timp însă nu poate fi negat paradoxul situației în virtutea căreia o asemenea ideologie a fost adoptată și așezată la temelie creației unei suite de generații de artiști din rîndul cărora se desprinde un covârșitor număr de mari coloristi. Nimeni, desigur, nu va putea susține vreodată cu argumente serioase că Tizian, Leonardo, Veronese, Tiepolo, Poussin, Vermeer, Cranach sau Hogarth nu ar fi fost, uneori în egală măsură, maeștrii ai desenului și ai culorii, chiar dacă în cazul acestora noțiunea de «colorist» este simțitor diferită, ca direcție a abordării, de cea pe care obișnuim s-o aplicăm în cazul unor artiști moderni sau contemporani. Pentru a putea face să triumfe principii extrem de diferite, începînd de la Renaștere și pînă la neoclasicism, corifeii artei europene s-au hrănit cu iluzia că se slujesc aproape în exclusivitate de serviciile aceleiași ecuații bazale unice: construcție = linie + formă, (sau, traducînd într-un limbaj mai aplicat: compoziția = desen + perspectivă). Expresia și mai ales culoarea urmau a se mulțumi cu statutul de entități derivate, necesare, obligatorii, dar aparținînd regnului activ, deci domeniului în care se regăseau, de la caz la caz, disponibilitățile lirice sau dramatice, sentimentul moralei civice sau religioase. Sensibilitatea creatorului și a receptorului, rolul cathartic al artei nu sînt pierdute din vedere, dar nu pot fi lăsate la voia întâmplării, în seama unui domeniu — cel al culorii — ce putea fi evaluat, gradat, dozat dar nu etalonat. Desenul rămîne o formă a luării în posesiune a realului înconjurător și un mijloc esențial pentru manifestarea facultății de creare a unui spațiu aflat dincolo de aparențe, el constituie deci un început de punte între senzație și cunoaștere, dar sfîrșește prin a rămîne, pînă la urmă, un mijloc abstract. În asemenea condiții, culorii îi revine rolul de a materializa această abstracție, de a satisface capacitatea de percepție a simțului optic în vederea alimentării iluziei unei realități diferite (deși înrudite) de cea naturală. O nouă iluzie, la urma urmei, care avea însă de așteptat zorii secolului XX pentru a putea fi atacată fundamental și adesea chiar înlocuită. «Noțiunea conceptuală a spațiului «real» — spune H. Read — «dăduse naștere iluziei realității înseși, a unei realități certe și măsurabile»<sup>9</sup>. «Certă și măsurabilă» era însă nu numai «divina proporție» și nici perspectiva (intuiția dramatică a lui Leonardo o numea «frîna și cîrma picturii»), ci, în mod firesc, întreaga aventură cromatică pe care o trăia fiecare operă.

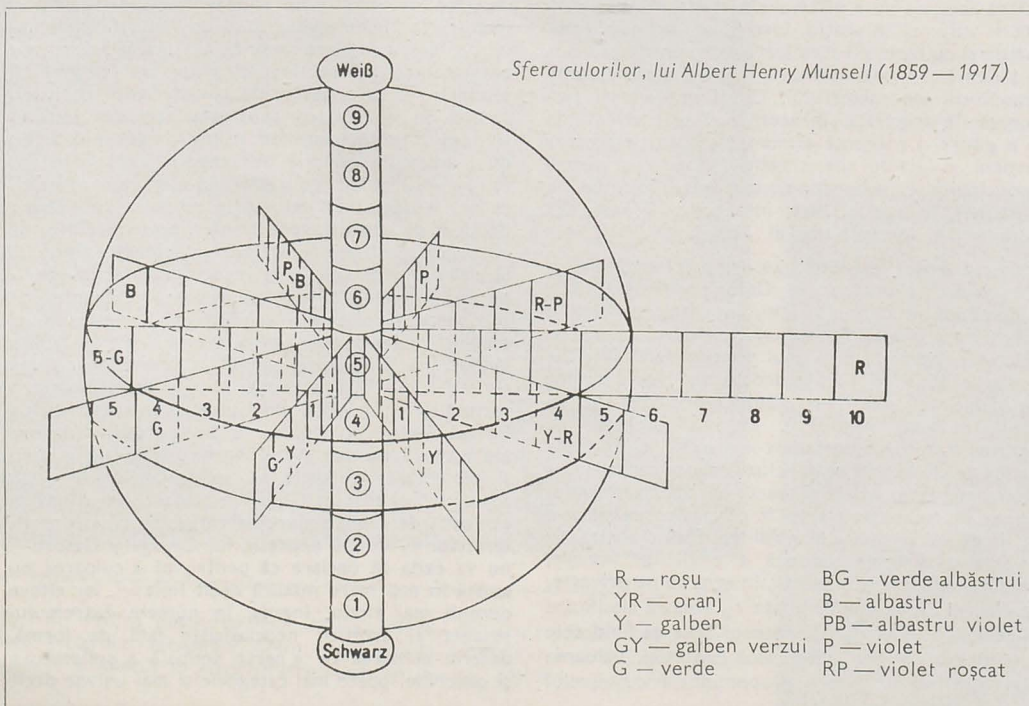
Contrar sistemului lor de gîndire, contrar aprecierii lor, artiștii Europei renascentiste și postrenascentiste construiau în culoare chiar și înaintea lui Cézanne! Și nu este de mirare: singurul instrument de creație — cu excepția desenului și a matematicii perspective — căruia i se acorda creditul garantat de proba mensurabilității era cel al acordului luminii și umbrei, el însuși subiect de studiu pentru o zonă aparte a științei picturii. Fără a cunoaște nimic despre lungimile de undă ale radiațiilor cromatice, fără să bănuiască ceea ce Newton va demonstra — faptul că aparent neutra lumină albă nu este altceva decît creuzetul tuturor culorilor imaginabile —, «premodernii» par uneori a-l fi citit și pe Chevreul și pe Seurat și uneori chiar pe Itten sau pe Albers... A ține seama de pronunțata instabilitate a calității culorii în funcție de cantitatea luminii și de unghiul ei de incidență, a utiliza senzația puternică de «spațiu» pe care o provoacă opoziția dintre suprafețele clare și cele întunecoase, a avea, în plus, după cum demonstrează exemplele, intuiția temperaturii culorii înseamnă, firesc, exploatarea tuturor posibilităților de construcție de care dispune culoarea, inclusiv controversata antinomie cromatică rece-cald, cu efectul spațial pe care îl presupune. Postulînd supremația formei asupra culorii, vechii maeștri invocau de fapt controlul rigorii asupra universului cromatic pe care-l credeau încă în întregime supus subiectivității afectelor. Dincolo de aceste aspirații ce țin de o poziție aproape etică față de această «a doua realitate», cea a artei, ei se comportă însă obiectiv, înregistrînd forma prin culoare și invers. Astăzi, acceptăm mult mai ușor, mai firesc, faptul că acești doi constituenți fundamentali ai artei nu există și nu funcționează unul fără celălalt, iar insistența artistului asupra anumitor forme de definire ale unuia dintre acești constituenți nu presupune aruncarea în umbră a celuilalt, ci accentuarea, în consecință, a unor anumite disponibilități expresive ale acestuia din urmă. Într-un eseu foarte aplicat, intitulat tocmai «Forma culorii», pictorul englez Patrick Heron aduce o serie de precizări din punctul de vedere al practicianului, vizînd tocmai legătura directă dintre formă și culoare, în pictură. «În măsura în care o permite pură senzație vizuală, culoarea și forma sînt întotdeauna unul și același lucru. Ceea ce numim formă este ceva ce începe a deveni aparent pentru că există un loc în care o culoare se sfîrșește, iar alta începe, încît acest loc de întîlnire al culorilor se transformă, în conștiința noastră, într-o muchie, o linie, un contur, un profil sau o frontieră între două arii cromatice diferite. (...) Aceasta înseamnă că pentru ochiul omenesc nu există nici un spațiu fără culoarea sa și nici o culoare ca să nu-și creeze propriul său spațiu. Cînd deschizi ochii, structura



Chromo — acordeonul lui Rudolf Adam

întregului cîmp vizual constă dintr-un singur lucru: iar acest lucru este culoarea. Variațiile din această structură colorată (așa cum ne sînt revelate cu ajutorul vederii) sînt tot atîtea indicații că forma există; dar culoarea este cea dintîi prin faptul că ea constituie mijlocul prin care forma este comunicată vizual»<sup>10</sup>. Nu ne va veni greu să acceptăm, în linii generale, un asemenea punct de vedere, în ciuda accepției pronunțat senzualiste a întregii relații formă-culoare-percepție. Și totuși, din ce cauză în urmă cu nici două secole o asemenea situație de principiu ar fi fost de neconceput, în ciuda faptului că principiile fundamentale ale picturii funcționau, cel puțin în direcția aceasta, la fel ca și acum?

O notație, inclusă într-o scrisoare a lui Paul Gauguin către prietenul său Emil Schuffenecker (1888) ne oferă, credem, un reper esențial pentru soluționarea acestei dileme. «Iată un sfat», scria Gauguin, aflat pe atunci la Pont Aven, «nu picta prea mult după natură. Artă este o abstracție; derivă-ți și această abstracție din natură în timp ce-ți consumi reveria în fața ei și gîndește-te mai mult la creația ce va rezulta decît la natură»<sup>11</sup>. Faptul că o conștiință aflată la un început de ev artistic remarcă faptul că «arta este o abstracție» nu reprezintă, în fond, o descoperire epocală; arta a fost întotdeauna o formă de abstractizare mai mult sau mai puțin intensă. Important este însă în primul rînd faptul că la data respectivă un artist reușea să-și explice atitudinea ce decurgea din acceptarea acestei revelații. Artă lui Gauguin, la fel ca întreaga mare artă a acestui secol demonstrează tocmai extrem de diferitele forme de acceptare a acestui adevăr. O asemenea descătușare a domeniului de existență al artei presupune, evident, și o autonomizare pozitivă a criteriilor ei de definire. Iar dintre acestea, culoarea este cea mai avantajată. Înnoirile esențiale ale artei de la cumpăna secolelor XIX și XX au fost, în mare măsură, revoluții ale culorii. O culoare care trezește afecte, care vehiculează idei și care construiește, un «partener» căruia i s-au recunoscut toate drepturile. Pentru Juan Gris culoarea devine materie primă a construcției, în interesul «umanizării» elementului arhitectural, matematic: «...eu compun cu abstracțiuni (culori) și intervin cu ajustări în momentul în care aceste culori capătă forma unor obiecte. De exemplu, fac o compoziție cu alb și negru și întreprind ajustări cînd albul a devenit un ziar, iar negrul o umbră...»<sup>12</sup> Carlo Carrà, încă adept al futurismului, ducea mai departe, în 1913, ideea de independență a culorii: «Sîntem pentru o utilizare a culorii eliberată de imitarea obiectelor și a lucrurilor ca imagini colorate (...) Pentru noi, futuriștii, forma și culoarea sînt relateate numai în înțelesul de valori subiective»<sup>13</sup>. Dincolo de declarațiile mai mult sau mai puțin sentențioase ale corifeilor și adepților diferitelor «isme» ale mișcării artistice a secolului nostru, dincolo de extremismul pasager al unor formulări (teoretice sau practice) legate de perioadele de început ale unor curente, evoluția rapidă și multiramificată





a formelor de artă a constituit, aproape în toate cazurile ei particulare, tot atâtea forme de extindere a posibilităților de definire a fenomenului «culoare». Culoarea a reușit să devină în câteva decenii o forță fundamentală în instituția intelectuală a artei.

Adulată sau absolutizată uneori, pătrunzând din ce în ce mai puternic și adesea chiar intempestiv în habitatul uman, oferind un număr practic infinit de forme de apariție — să nu uităm că tehnologia contemporană a permis un adevărat «boom» al varietății și utilizabilității coloranților — nimeni nu se mai poate îndoi astăzi de forța indiscutabilă a elementului cromatic în structurarea unor spații intra- sau extra-artistice. Teama în fața «agresivității» atacului cromatic al civilizației a inițiat seria de mișcări «anti-culoare» din deceniile de mijloc. Pictura monocromă a lui Yves Klein, «acromatismul» americanilor (expoziția — «Alb pe alb» de la Lincoln, Mass., 1965), experiențele lui Otto Piene, Herman de Vries, Luis Tomasello, Günther Uecker și chiar lucrări mai vechi ale lui Vasarely nu sînt însă, din punct de vedere teoretic, decît soluții paliative, discutabile sub raportul finalității urmărite de către artiști, dacă avem în vedere vechea dispută ce oscilează între a acorda sau nu albului și negrului statutul de culori, deși în pictură ele funcționează categoric cu această funcție.

După mai bine de două secole și jumătate de studiu sistematic al culorii — Newton a marcat începutul acestei ere — problemele legate de rolul și posibilitățile domeniului cromatic în artă au fost aprofundate cu o insistență și o eficacitate asupra cărora nu mai e cazul să insistăm. Și desigur într-o accepție mai mult sau mai puțin «matematică», nimeni nu se mai îndoiește astăzi în mod serios de capacitatea constructivă a culorii și chiar unele mecanisme ale îndeplinirii acestei funcții tind să candideze pentru postul de principii stabile. Cunoaștem multe despre «cald» și «rece», despre contrastul cromatic, despre antagonismul complementarelor, psihologii, fiziologii, neurologii, psihiatrii și, desigur, artiștii explică în permanentă fenomene legate de existența culorilor. Sinonimă cu imaginea aparentă a existentului, culoarea părăsește sfera banalității doar în artă. Aici însă, unde își alătură o «misterioasă și enigmatică forță interioară»<sup>14</sup> (Gauguin) ar fi o naivitate să ne închipuim că am descifrat — chiar dacă l-am izolat — mecanismul prin care culoarea, ca pură emanație a luminii, construiește spațiul nu doar în artă, ci chiar dincolo de ea.

# aspecte logice și semiotice ale culorii, luminii și umbrei

## solomon marcus

Poate că în nici un alt domeniu al vizualului tentația inefabilului nu este mai puternică decît în cel al culorii. Această idee este exemplar exprimată de William Hogarth (*The analysis of beauty*, Londra, 1753; versiune românească de Theodor Redlow, Editura Meridiane, 1981): «Sînt înclinat să cred că necunoașterea metodei rafinate și complicate a naturii de îmbinare a culorilor pentru a produce o compoziție variat colorată [...] a făcut din colorit, în arta picturii, un fel de mister pentru toate epocile; în asemenea măsură încît se poate spune de-a dreptul că, din mîile de pictori care s-au străduit să-l stăpînească, nu mai mult de zece sau doisprezece au reușit s-o facă în mod fericit» (op. cit., p. 136).

Culoarea, lumina și umbra sînt prin excelență un domeniu al continuului și gradualului. Dacă liniile și formele se supun în mare măsură distincțiilor casante ale geometriei și, implicit, unei logici binare de tip aristotelic, domeniul culorii a trebuit să aștepte dezvoltarea logicilor cu mai multe valori și, cu deosebire, a logicilor nuanțate (Gr. C. Moisil) și fuzzy (L. Zadeh) pentru a putea fi surprins de o manieră mai adecvată. Discrepanța dintre claritatea și relativa simplitate a aspectului fizic și complexitatea aspectului psihologic al culorii a intrigat, stimulînd analogii, opoziții, cuantificări și tipologii dintre cele mai variate. Reducerea continuului la discret, a discretului la finit și a complexității la simplitate a fost și este urmărită cu tenacitate în domeniul culorii, supunîndu-se tendinței generale de accentuare a perspectivei semiotice și logice în artele vizuale. Actele celor două congrese internaționale de semiotică (Milano 1974, Viena 1979) sînt semnificative în această privință iar lucrarea colectivă pe care am coordonat-o (*Semiotica matematică a artelor vizuale*, abreviat, SMAV, Editura științifică și enciclopedică, 1982) constituie și ea un argument în același sens, atît prin studiile pe care le conține cît și prin bogata literatură la care face referință.

În cele ce urmează, vom căuta să reliefăm, să articulăm și să sistematizăm unele aspecte semiotice și logice relative la culoare, lumină și umbră. Aspectul semiotic apare de la început. Ce înțelegem prin culoare? Există cel puțin cinci accepțiuni ale ei, după cum se referă la: a) compoziția spectrală a emisiilor de lumină; b) proprietatea materiei de a reflecta sau de a absorbe lumină; c) stimuli luminoși care acționează asupra ochiului; d) senzația cromatică generată în creier; e) coloranții care produc această senzație (a se vedea, de exemplu, M. Petrache, SMAV, p. 35). Între aceste aspecte diferite ale culorii există legături strînse (chiar dacă unele dintre ele sînt încă neelucidate).

René Berger (*Découverte de la peinture*, vol. 2, Marabout Université, 1968) scrie: «culorile nu sînt pentru savant ceea ce ele sînt pentru noi» [...]. Pentru savant, culoarea este o chestiune de măsură. Pentru noi, ea este o chestiune de calitate» (op. cit., p. 10). Mai departe, el se exprimă mai categoric: «Departea deci de a se defini printr-o măsură, culorile se definesc pentru noi mai întîi printr-o calitate de senzație care constituie o mare parte a realității lor» (op. cit., p. 11). Desigur, «pentru noi» înseamnă, la R. Berger, «pentru cei interesați în funcția artistică a culorii». Prin aceasta, Berger afirmă, atît primatul calității asupra cantității cît și caracterul decisiv al actului de receptare (percepție) în evaluarea culorii. Accepția d. de mai sus, a culorii devine astfel de două ori importantă: o dată, pentru că nu se referă la o măsură (de tip lungime de undă sau grad de pigmentare); a doua oară, pentru că adoptă drept criteriu al culorii în artă punctul de vedere al

receptorului. Însă opoziția măsură-calitate, operată de Berger într-un mod atît de categoric, nu rezistă la o observare mai atentă. Ceea ce, într-o percepție analitică (solicitînd cu precădere emisfera cerebrală stîngă) apare sub formă cantitativă, poate să apară sub formă calitativă într-o percepție intuitiv-holistică (de tipul celeia controlate cu precădere de emisfera cerebrală dreaptă). Dar, cum nici o ființă umană normală nu exclude vreuna din cele două emisfere cerebrale, rezultă că diferitele aspecte ale culorii se află într-o legătură organică, pe care nici un artist nu o poate eluda decît în detrimentul creației sale. După cum s-a putut arăta pe baza unor sistematizări moderne ale chestiunilor relative la culoare (H. Küpers, *La couleur; origine, méthodologie, application*, Office du Livre. Dessain et Tobra, 1977; E. Verity, *Colour*, Leslie Frewin Publishers, Londra, 1967), anumite principii acceptate în abordarea intuitiv-empirică a picturii, cum ar fi «Culorile vii ocupă suprafețe minime» sau «Toate culorile cresc în tonalitate pe fond alb» pot fi obținute pe o cale riguroasă, cu ajutorul unor modele matematice, pe aceeași cale putîndu-se explica strategia urmată de unii artiști care, în anumite condiții, aleg varianta optimă dintr-o mulțime de combinații posibile de forme și culori (M. Petrache, op. cit.) sau utilizează o viziune generativă care-și capătă o reprezentare clară în diferitele modele cum sînt gramatica propusă de Răzvan Andonie și Adrian Marian pentru stilul cromatic al lui Piet Mondrian (SMAV, p. 66—72) sau sistemul generativ elaborat de Vladimir Marina în studiul simultan al formei și culorii la Mondrian (SMAV, p. 73—79).

Berger observă că pictura ignoră culorile imateriale. Descompunerea luminii printr-o prismă nu este suficientă pentru a da un tablou. Culorile pot fi de origine vegetală, animală, minerală, electrică (vezi arta cinetică), pot fi naturale sau artificiale, după cum depind și de tehnicile utilizate. Dar chiar acest fapt atenuează opoziția pe care tot Berger o formulase atît de categoric, între aspectul cantitativ (strîns legat de baza materială a culorii) și cel calitativ (asociat cu precădere percepției culorii). Cantitatea și calitatea se cheamă și se explică una pe alta.

Dar, respingînd caracterul exclusiv pe care Berger îl acordă distincției dintre cantitate și calitatea culorii, nu putem eluda faptul că explicarea virtuților artistice ale culorii trebuie să transgreseze baza substanțialistă a acesteia. Aspectul material al culorii trebuie să fie suplimentat cu cel structural.

Prin apelul la structură, calitatea coloristică este transferată parțial din zona fenomenelor nelineare predilectă emisferei cerebrale drepte (care controlează în mod privilegiat sunetele nearticulate și senzațiile coloristice) în zona fenomenelor secvențiale, controlate de emisfera cerebrală stîngă.

Culorile se articulează astfel într-o logică și într-un limbaj. Modelul de referință rămîne limbajul articulat. Așa cum Ferdinand de Saussure observa că «în limbă nu există decît diferențe», limba fiind domeniul relaționalului, nu al substanțialului, René Berger constată că percepția culorilor în pictură vizează nu culori izolate ci asocierea lor în anumite configurații, relevantă fiind, pretinde Berger, nu lungimea de undă a fiecărei culori în parte, ci relația dintre culori, așa cum este ea condiționată de sensibilitatea noastră. Berger se prevaleară aici de legea complementarității culorilor, dînd exemplul lui roșu și verde, care se exaltă reciproc, devenind fiecare mai intensă în prezența celeilalte. Avem aici o situație tipică de antinomie cromatică.

## NOTE

<sup>1</sup> L. B. Alberti, *Despre pictură*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 61

<sup>2</sup> Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Meridiane, București, 1970, p. 98

<sup>3</sup> cf. Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze-Wien, 1956, pp. 106—107

<sup>4</sup> F. Zuccari, *L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Roma 1768 (cit. apud G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1968, pp. 48—51 passim.)

<sup>5</sup> J. Schlosser Magnino, op. cit., pp. 699—702

<sup>6</sup> *The Note-Books of Leonardo da Vinci*, London-New York, 1908, vol. II, p. 258

<sup>7</sup> cit. apud P. Marois, *Des goûts et des couleurs*, Paris, 1947, p. 177

<sup>8</sup> H. Read, op. cit., p. 104

<sup>9</sup> Patrick Heron, *The Shape of Colour*, în *Concerning Contemporary Art*, Ed. by B. Smith, Oxford 1975, pp. 158, 161

<sup>10</sup> *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, ed. Maurice Merlingue, Paris 1949, p. 134

<sup>11</sup> *Theories of Modern Art*, ed. Herschel B. Chipp, Berkley-Los Angeles-London, 1968, p. 274

<sup>12</sup> idem, p. 305

<sup>13</sup> ibidem, p. 66



ideea relevanței artistice exclusiv contextuale a culorilor se află într-un relativ contrast cu tendința naturii de a asocia anumite culori cu anumite obiecte (galbenul soarelui, verdele pomilor, albastrul cerului etc.) și cu tendința de fiecare zi de a le conferi proprietăți intrinseci (culori calde, culori reci). Desigur, interpretarea termică a culorilor nu este abandonată, ci numai relativizată și manipulată și în raport cu efectul ei spațial (tonurile calde sugerează avansul, cele reci reculul).

O dihotomie esențială corelată cu sistemul cromatic este aceea dintre lumină și umbră. William Hogarth (op. cit., p. 114) consideră culorile ca pe niște umbre colorate care, împreună cu umbrele obișnuite, se repartizează în două clase: tonuri originare (orice culoare de pe suprafață obiectelor) și umbre de adâncime, acestea din urmă reprezentând o adevărată gamă a pictorului, datorită rolului lor în producerea armoniei vizuale. Analogia dintre vizual și sonor este dusă mai departe. Hogarth consideră (op. cit., p. 115) că între umbre și sunete se stabilește o puternică analogie: «așa cum descreșterea sau creșterea treptată a intensității sunetelor sugerează o progresie dinspre sau către ureche, umbrele de adâncime indică și ele o progresie, pe care o arată ochiului. Apreciem astfel distanțele în perspectivă prin estomparea treptată a imaginii obiectelor, la fel cum ne dăm seama de îndepărtarea tunetului prin descreșterea zgomotului său»; și Hogarth continuă: «așa cum degradeul umbrei place ochiului, tot astfel și sunetul care crește încântă urechea». O atare analogie, ca și altele de acest fel, pot fi așezate la baza unor explicații sistematice ale fenomenelor de sinestezie, atât de importante în artă.

O altă idee interesantă a lui Hogarth este discutarea analogiilor dintre umbrele de adâncime și cele patru categorii de linii: drepte, curbe, sinuoase, și serpentine. Umbrele diferențiate sau degradate într-un singur sens echivalează cu liniile drepte. Umbrele nuanțate în sensuri contrare, dublând astfel varietatea tonurilor din categoria anterioară, echivalează cu liniile curbe. Umbrele degradate de două ori în sensuri contrare sugerează un echivalent tonal, exprimând frumusețea liniei sinuoase. Umbra serpentină este reprezentată cu ajutorul unei figuri torsionate, în formă de corn, atât de moale încât prin simpla apăsare a degetelor să i se poată impune orice formă.

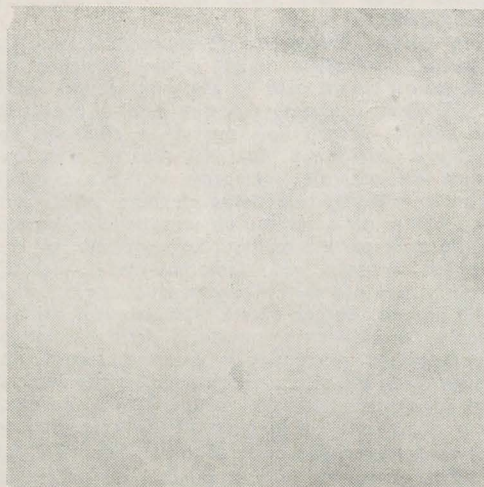
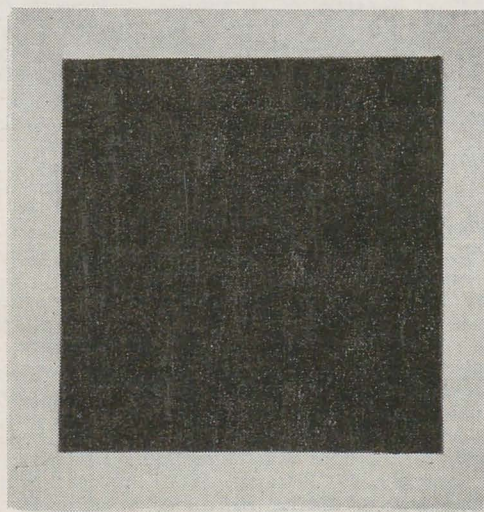
Disponerea și asocierea luminii și umbrei se supun unor deziderate de opoziție, amplitudine și simplitate (aceste deziderate amintesc, parțial, de cele formulate de Hjelmslev relativ la descrierile lingvistice sau de cele formulate de H.P. Grice relativ la comunicare). Tonurile originare sînt materialele de bază, reprezentate prin culorile stabile și permanente ale fiecărui obiect, care au rolul de a separa și de a scoate în evidență obiectele prin opoziția diferitelor lor intensități sau umbre. Opuse corect una alteia, umbrele de adâncime îndeplinesc o funcție similară, însă își pot pierde relevanța, datorită caracterului lor fluctuant. Amploarea umbrei face și mai evidente distincțiile, dînd ochiului o senzație de liniște deplină. Și aici, Hogarth recurge la o analogie sonoră: «Cînd luminile și umbrele sînt risipite în pete mici, ochiul este tulburat iar spiritul agitat, tot așa cum urechea este pusă în dificultate cînd cineva este preocupat să afle ce se spune într-o adunare în care vorbesc mulți oameni în același timp», pentru ca tot la o analogie sonoră să recurgă în descrierea simplității: «[...] pictorii își împart compozițiile în

prim-plan, plan de mijloc și depărtare sau fundal, [...] care concentrează această varietate stimulatorie pentru ochi, la fel cum într-o compoziție muzicală diferitele pasaje de bas, tenor și sopran încântă urechea».

Legătura dintre formă și culoare se realizează atît prin interacțiune (deci prin semne contigue) cît și prin analogie (deci prin semne iconice): «În pictură, culorile acționează asupra spațiului și formelor, pe care le organizează și le modifică» observă Berger (op. cit., p. 18), același autor constatînd în concluzie (op. cit., p. 25): «culorile există în virtutea unei logici care le este proprie și constituie spațiul de care ele au nevoie pentru a se exprima». În ceea ce privește corespondența formă-culoare, se utilizează asocierile cerc-albastru, pătrat-roșu, trapez-orange, triunghi-galben, elipsă-violet, triunghi-sferic-verde. Structura de latică care rezultă din legea complementarității culorilor (SMAV, p. 29—33) stimulează explorarea matematică a universului cromatic. O altă dihotomie importantă este aceea dintre viziunea de zi și viziunea crepusculară. Sensibilitatea la culori este privilegiul celei dintîi, pentru ca în cea de a doua ea să se metamorfozeze într-o sensibilitate față de distincția luminat-întunecat. Ochiul nu mai poate sesiza detaliile obiectelor, dar le poate situa cu precizie pînă la distanțe apreciabile.

Analiza culorilor poate beneficia încă mult din cercetarea unor situații relativ simple, care par să-și fi epuizat secretele, dar care în realitate au încă nevoie de un efort de aprofundare. O problemă de acest tip este analiza albului și negrului în pictura abstractă

KAZIMIR MALEVITCH: 1. Pătratul negru, 1913; 2. Compoziție suprematistă: pătrat alb pe fond alb, 1918



(a se vedea, de exemplu, Dora Valliér, *Le blanc et le noir dans l'art abstrait*, în «A Semiotic Landscape», eds. S. Chatman, U. Eco, J. M. Klinkenberg, Mouton, Haga, 1979, p. 825—829). Valliér întreprinde o analiză a lucrărilor lui Malévitch *Pătrat negru pe fond alb* (1913—1915) și, mai ales, *Pătrat alb pe fond alb* (1918), dar semnificația analizei sale depășește cazul particular pe care-l are în vedere. Din nou intră în acțiune analogia: «Tonul numit local este deci pe plan cromatic ceea ce figurarea reprezintă în plan plastic». Însă această analogie, care a constituit o vreme suportul și justificarea structurii cromatice a tabloului, este abolită, în pictura europeană, odată cu impresionismul. Relația de echivalență dintre tonul local (unde culoarea pictată este presupusă a aparține locului și obiectului care au servit ca model) și figurare este înlocuită cu o relație de subordonare a figurării față de legile cromatice, pentru ca odată cu Cézanne și cubiștii figurarea să fie detașată de modelul ei și reconsiderată în termeni geometrici, stabilindu-se un nou echilibru, sub forma unei echivalențe între legile cromatice și cele geometrice. Pictura devine astfel un limbaj formal autonom. După cum observăm, relațiile hjelmsleviene de echivalență și determinare sînt, în această evoluție, la ele acasă.

Să urmărim în continuare ideile lui Valliér. Pictura se oferă percepției ca un ansamblu de opoziții cromatice. Sculptura ocupă spațiul prin formă, pictura îl ocupă prin culoare. Semnificații picturii trebuie deci căutați nu în structura formei, ci în aceea a culorii. Contaminată de ideile marelui lingvist Roman Jakobson, care a detronat fonemul în favoarea trăsăturilor binare distinctive, Valliér nu caută în pictură un analog al fonemului, ci un analog al trăsăturilor diferențiale.

Într-un sistem vizual ca acel al picturii, unde semnele nu formează un lanț ci o *tramă* sesizată ca un tot, componentele ultime nu pot fi abordate fără a se ține seama de simultaneitatea care le reglementează; iar în această tramă determinată de gama cromatică, proprietatea diferențială principală corespunde dihotomiei alb (+) negru (—), adică opoziției claritate-obscuritate sau apariția-dispariția luminii, condiție a spațiului pictural. În aceasta ar consta principiul de spațializare care guvernează pictura. Funcționarea albului și negrului ca unități acromatice față de unitățile cromatice constituite de celelalte culori îi evocă lui Valliér opoziția fonologică fundamentală consonantic-vocalic. Albul și negrul îi apar ca semnele cele mai puternice ale spațializării, așa cum este confirmat de fenomenul clarobscurului, care suprapune un degradeu negru-alb, adică un gri, pe celelalte culori, pentru a le facilita dobîndirea unei aparențe de volum.

Dacă gradul zero al picturii este desenul, atunci putem spune că opoziția negru-alb acționează ca spațializare chiar la gradul zero. Lucrările lui Malévitch sînt o punere în chestiune a însuși principiului picturii. Trecerea de la pătratul negru la cel alb (pe fond alb) se explică prin exigența primordială a formalismului, de reducere la unitățile minimale (exact ca în lingvistică). «Albul este singura denotație cromatică avînd o valoare dublă, fiind în același timp pigmentul incolor și lumina care conține toate culorile spectrului. Această bivalență permite să-l concepem scindat în două, dar calitatea diferențială care rezultă operează în aceste condiții la nivel infinitesimal, unde spațiul este una cu lumina» (op. cit., p. 828).

Avem aici un exemplu strălucit de analiză cromatică impregnată de ideile fecunde ale structuralismului lingvistic.



Se cunosc cele scrise de Pallady, în *Jurnal* sau în corespondența cu Matisse, despre culoare: «Nu, scumpul meu H. Pictura nu este după cum spui «culoare», după cum nu este artist cel ce așterne doar culoarea pe o pânză. Cu Alb și Negru poți face pictură...»; «Desenul poate să existe prin el însuși... În timp ce culoarea fără desen, rămîne un lucru nevertebrat... Evanescent». Asemenea păreri, foarte categorice, confruntate cu mărturia operei, par să alcătuiască totuși, adesea, numai «virful icebergului» în sistemul plastic palladyan, aducînd în discuție rostul real atribuit culorii în acest sistem. Este, poate, de reținut că, într-o perioadă — cea interbelică — în care judecata critică asupra artei lui Pallady nu beneficia de reculul istoric necesar decantării ei, comentatorii înclinau nu odată să atribuie culorii o funcție primordială în creația pictorului. Oscar Walter Cisek, de pildă, îl socotea pe Pallady un muzician al culorii, bazat pe inspirație și intuiție, urmărind efecte de transparență și levitație. În uleiurile lui Pallady culoarea, «întinsă și mată» îi amîntea lui Cisek pastelul. Despre pastă, adăuga criticul, nici nu se poate vorbi. Cisek privea anul 1919 ca pe o dată de cotitură în arta lui Pallady. După această dată, culoarea «sparge forma, devine dinamică și nu mai e nicăieri în slujba tonalității de lumină». În expoziția din 1923 «gradarea culorii ajunsese la o culme indiscutabilă» în redarea diafanului și suavității. În 1927, Cisek constata o închidere a compoziției «de aceleași culori care altădată radiau în toate direcțiile». Și continua: «Paleta lui Pallady s-a înnoit și ea, culorile devenind mai intense și păstrînd totuși neobișnuit de prețioasă lor calitate care le leagă în acorduri largi... Pînă acum adîncimea subtilă a atmosferei de oraș n-a fost încă alăturată atît de fericit de lucruri foarte apropiate de ochi, ca-n seria nouă a *Ferestrelor* care se deschid spre Place Dauphine. Niciodată meșterul n-a reușit mai bine să lege culoarea crudă a smalțului de nuanțele fragede ale atmosferei îndepărtate». În 1929, în fine, Cisek, care era convins că Pallady desenează *din culoare*, scria că «multe din nenumăratele game minore și-au îmbrăcat veșminte noi, trecînd astfel spre domeniul unor tonalități majore». Dar pictorul rămînea «un halucinat al culorilor». Intensitatea tonurilor luase «proportii nebănuite, fără ca vibrația (lor) muzicală să sufere din pricina aceasta». Culorile deveniseră «mai proaspete și mai concise, pîrînd «alăturate prin simțăminte de contrast». Cenușul își pierdea rolul neutru, mediator, conciliator al tonu-



THEODOR PALLADY Autoportret, ulei pe hîrtie lipită pe carton, 1942

## preliminariii la studiul relației culoare-spațiu la pallady

mihai ispir

rilor «vrăjmașe», devenea el însuși culoare, reliefind nuanțele învecinate. Alburile, la rîndu-le, dobîndeau un sunet mai clar, preezîndu-și contribuția la «ponderea structurii picturale». Un vînt «curat și primăvăratec» străbătea prin ferestrele atelierului. Foarte pertinent în observațiile sale, Oscar Han identifică elementul specific din arta lui Pallady într-un act de dedublare. Culoarea nu slujește, aici, înveșmîntării senzațiilor ci «transpunerii» lor în acorduri armonice. Remarca lui Han surprinde cu justete faptul că, prin culoare, Pallady obține nu un echivalent ci o transfigurare a senzației, în ordinea, diferită, a imaginii. Imaginea nu e un simplu depozit de senzorialitate, ci o lume secundă,

scenografie subiectivă a celei materiale. Procesul intim al genezei formei vizuale ar fi deci similar nu reflexiei, ci refracției, prisma intercalată întruchipînd-o însăși ființa lăuntrică a artistului.

Și poate nu e inexact a ni-l închipui pe Pallady zăbovind cu privirea asupra ciudatei prisme din *Melancolia* lui Dürer, corp geometric evocat de sfera aurie alăturată *Nudului* din 1929 care, după însăși declarația pictorului, era o replică «degajată de greutatea foarte accentuată a figurii» la gravura maestrului german. Obiectul artistic, mai notează Han nu-l formează lucrurile reprezentate, ci atmosfera întemeiată pe «corespondență» (categorie simbolistă) formelor și maselor de culoare. Acest «mediu» nu e

însă omogen, «compoziția» (termenul folosit de Han era foarte apreciat și de Pallady) bizuindu-se pe «un stil fugat», unde linii, volume, tonuri, se întreș și se învâluie într-o ambianță de «fluiditate». Tudor Arghezi era apoi cel care consemna, primul, în 1925, înrudirea picturii lui Pallady cu vechea noastră zugrăvie medievală. În spatele unor personaje feminine, poetului i se părea că vede cum «se boltește un părete», în timp ce carnația, o imagine «absorbită în conture de tencuială zugrăvită umed». Pallady a încuviințat această interpretare, răspunzînd: «Nu greșești de fel. Într-acele tînd». Iar comparația argheziană a făcut o îndelungată carieră, fiind reluată, cu îndreptățire, de G. M. Cantacuzino, Petru Comarnescu, Dan Grigorescu, Radu Bogdan, Anatol Măndrescu, Barbu Brezianu etc. Vorbind despre Gavril ieromonahul, Sorin Ulea confirmă la rîndu-i apropierea amintită, scriînd că zugravul Bălineștilor «a introdus, în forme de tradiție și inspirație antică, un nou conținut de emoții și sentimente, interpretînd astfel și prelucrînd creator modelele bizantine, desțepenindu-le și insufliindu-le căldura unei adînci umanități... același sentiment care se recunoaște de la prima vedere în creațiile anonime ale artei populare românești ori în arta unui Luchian, Pallady sau Tonitza». (*Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 456).

Năzuința lui Pallady, mărturisită poetului *Cuvintelor potrivite*, de a filtra în substanța expresivă a viziunii sale o interpretare a modelului medieval al zugrăviei își putea găsi un stimul în chiar ambianța simbolistă în care pictorul și-a petrecut anii formației. Desigur, temeiurile acestei năzuințe se aflau înscrise în adîncimile ființei creatorului, legate prin fibrele-i cele mai intime de esențele spațiului cultural autohton; ele urmau însă a fi aduse la lumină, și într-o asemenea progresie autoclarificatoare, atmosfera atelierului lui Gustave Moreau sau cea sub semnul căreia teoriile lui Maurice Denis începeau să se definească, va fi avut, poate, o contribuție nu lipsită de însemnătate.

«Învățămintul lui Moreau, scrie Jacques Lassaigne, crea o gimnastică a ochiului și spiritului înainte încă de abilitatea mîinii... Era vorba, într-o emulație încurajată și ghidată discret de maestru, de a căuta pictura pură, care-i întotdeauna un moment miraculos al întîlnirii dintre om și univers...» Moreau se singulariza nu numai în cadrul disciplinei academice dar și în cercul picturii simboliste. Magia subiectului literar și chimia paletelor îl subjugau deopotrivă. Nu-i de mirare





ALBRECHT DÜRER: Melancholia, gravură în aramă, 1514



2. THEODOR PALLADY Nud — Melancolie, ulei pe carton, 1929

că atelierul său a adăpostit ecloziunea unui extraordinar florilegiu de înnoitori ai picturii moderne: Matisse, Rouault, Marquet, Manguin, Camoin... interesați de eliberarea valorilor expresive ale culorii. Dar se cuvine totodată remarcat că, încă din acei ani, Pallady urma propria sa cale, nu fără a rămâne preocupat și atașat suflătește de experiențele foștilor săi colegi de atelier, îndeosebi de cele ale lui Matisse, de care-l apropia exemplara prietenie, atât de bine cunoscută. De fapt, Pallady reține mult mai îndelung spiritul global al pedagogiei lui Moreau, ca și cel al convingerilor estetice profesate de un Maurice Denis ori de un Puvis de Chavannes. Din aceste legături și nu dintr-o aderență la conceptul academic derivă și convingerile sale despre rolul desenului ca șarpanță spirituală a imaginii. Nici Matisse nu va uita de altfel îndrumările lui Moreau și, tîrziu, va scrie că dacă «desenul aparține domeniului Spiritului, iar culoarea Senzualității, trebuie în primul rînd să desenezi și să-ți cultivi spiritul pentru a putea călăuzi culoarea pe drumul spiritualității». Totuși, Matisse acordă, foarte devreme, culorii o atenție aparte, considerînd-o locul geometric al «condensării senzațiilor», rezervîndu-i toate îndrăznelile și opîtînd pentru sonorități cromatice nete sau delicate, însă oricum «majore» (în sensul muzical), pentru contrastul armonic activat de culorile primare, traducînd în chip direct estetica

«fericirii de a trăi». El se desparte astfel fără echivoc de sensibilitatea simbolistă ce tindea neconștient să «corecteze» franchețea expresiei, impregnîndu-i o notă de cerebralitate, și din a cărei nostalgie metafizică nu lipsea gustul pentru sofisticare și morbidețe. Asemenea trăsături aveau să se prelungească și într-o anume zonă a Artei 1900, înrîurind chiar tratamentul coloristic al decorației interioare, ori al obiectelor de consum situate în sfera a ceea ce astăzi am numi *design*. S-a vorbit astfel despre *Decada mov* (1890—1900) în mobilier sau în artele aplicate, cînd roșul și auriul interioarelor victoriene ori ale celui de-al Doilea Imperiu, au fost înlocuite cu nuanțe pastelate de gri, garanță, violet sau verde. Tehnologia pigmentilor contribuise la rîndu-i la această metamorfoză vizuală, prin punerea în circulație a coloranților sintetici, fabricați din purpura de anilină obținută, încă din 1856, de William Perkin. Cultivînd rafinamentul pînă la sațietate, cromatica *Decadei mov*, trecuă sau nu prin paleta unor prestigioși pictori simbolști, va fi reținut atenția lui Pallady în aceeași măsură ca și teoria baudelaireană a «*machiajului*» ori «atmosfera de oraș» remarcată de Cisek. Violetul a fost tot timpul pentru Pallady, o culoare preferată. Citim, de pildă, într-una din paginile *Jurnalului*: «... azi, cînd am intrat în odaie, mi-am aruncat fularul pe masă și, deodată, ele (cîteva obiecte pregătite pentru o natură statică)

s-au îmbinat într-o compoziție neașteptată. Rămîne acum să le mai pun în acord cu suprafața albă care ar trebui să fie violetă». Iubirea pentru naunță, pentru «surdină» (termenul revine des în literatura critică dedicată operei palladyene) se precizează, la pictorul peisajelor din Bucium, de timpuriu. Dar «surdina» lui Pallady se va diferenția, treptat, nu numai de alămurile sonore ale cromaticii lui Matisse, a fovilor și expresioniștilor, dar și de «morbidețea» simbolistă. «Modul» cromatic preferențial al lui Pallady va rămîne, ca și în cazul lui Matisse, cel major, deși, spre deosebire de autorul *Dansului*, Pallady va da prioritate *nuanțării*, ca vehicul al «corespondențelor» de tip orfic. Chiar în «amurgurile» palladyene se simt, parcă, palpitînd luminile dimineților ce vor urma. A vorbi despre modurile minore ale cromaticii lui Pallady presupune unele delimitări prealabile. Căci modul, muzical sau cromatic, nu are legătură cu intensitatea sunetului ori culorii. Poți cînta în *sol major*, *fortissimo*, dar și *pianissimo*. Pallady se dezvăluie, prevalent, ca un pictor al modului major, care iubește însă timbrul rar și intensitatea potolită a demitonurilor și demitentelor.

Or, aceste din urmă preferințe se puteau revendica deopotrivă de la estetica simbolistă a *Decadei mov*, dar și a sublimării realului, a spiritualizării senzației, ce fusese în măsură să înlesnească procesul interior de

autoclarificare a creației palladyene, în paralel cu apropierea de modelul imaginii «absorbite în conture de tencuială» a picturii parietale. Trebuie de altfel reamintit aici că pictura simbolistă, regeneratoare, între altele, a muralismului, și-a găsit, nu odată, un punct de sprijin istoric în arta Evului de Mijloc. Evocînd pictura bizantină, Maurice Denis vorbea despre un «prestigiu al acordului perfect», despre «magnificența imobilului», adăugînd: «În loc să evoce vechile noastre emoții dinaintea subiectului reprezentat, opera însăși ne emoționează. Invincibilele frumuseți spirituale îi corespunde perfecțiunea decorului; raporturi admirabile semnifică adevărul superior: proporțiile exprimă concepte...» Și menționa «raportul evident între aceste idei și ceea ce a fost simbolismul».

E posibil însă ca Pallady să fi resimțit climatul unui *revival* medieval bizantin nu numai la Paris, dar totodată — și mai ales — în țară. Era, ne reamintim, în jurul lui 1900, și epoca în care neobizantinismul lui Octavian Smigelschi — din *Fecioarele cuminți* și *Fecioarele Nebune*, de pildă — se alătura celui pe care sculptorul Frederic Storck îl așezase, cu statuile *Evangheliștilor*, în atmosfera inovațiilor secesioniste, ori celui pe care Cecilia Cuțescu-Storck îl inocula compozițiilor sale murale sau de șevalet; era perioada cînd simbolismul sau *Jugendstil*-ul cucureau neîntîrziată și multiple adeziuni în mediile literar-artistice, fiind primite cu simpatie ori asimilate și în cercul *Tinerimii*, unde Pallady începuse să expună. Asemenea tendințe de recuperare a unor vechi valori autohtone aveau să se dezvolte și în perioada interbelică sub egida unei reveniri la un «clasicism» tipologic puternic înrîurit de neotraditionism. Discutate de Blaga, Cisek, Comarnescu, Nenițescu, trecător sau nu oglindite în creația unor artiști ca Șirato, Iser, Theodorescu-Sion, Sabin Popp, Henri Catargi, Lucian Grigorescu, pictorii de la *Grupul Nostru* etc. mai nuanțat la Ressu, controversate asupra noului «clasicism» al anilor '20 și '30 se cer înțelese, în plastica românească, pe fundalul unui fenomen cultural european — cu accente specifice pentru țările din estul și sud-estul continentului — un fenomen incluzînd, între altele, tendințe post-cézanniene, realismul muzeal al lui Derain (cel de după 1918), «arhaismul» cultivat la grupările italiene *Valori plastici* și *Novecento*, etc.\* Neobi-

\* V. Ioana Vlasiu, *Pictura anilor '20 și problema tradiției* (Ion Theodorescu-Sion, Sabin Popp), comunicat la Sesiunea Institutului de Istoria Artei, decembrie 1983.



## preliminariile la studiul relației culoare-spațiu la pallady

zantinismul se «clasicizează» îndeosebi la Sabin Popp fiind în continuare atașat unui decorativism socotit specific *compoziției murale*, teoretizate, cu «legile și tehnica ei», de Olga Greceanu, însă tributari, câteodată, și reverberațiilor «Artei 1925».

Deși atent — nu se putea altfel — la toate aceste confluente, adesea controversate, Pallady nu a lăsat să se întrevadă niciodată, față de tradiția înspre care, după propriile-i spuse, notate de Arghezi, tindea, o atitudine valorificatoare de tip istorist. Stilul fiind, pentru el, «acel fel unic și personal de a se exprima, de a exprima», orice constrângere formală exterioară nu putea fi percepută decât ca o prejudecată, violentându-i crezul nedezmințit de a privi lumea «cu proprii (săi) ochi». De aceea consonanțele dintre arta sa și zugrăvia medievală pămînteană, cu rezonanțele ei bizantine, nu pot fi căutate decât la nivelul structurilor lăuntrice ale viziunii.

Bizantinii atribuiau, se știe, văzului, îndeosebi în epocile tîrzii, un loc privilegiat între simțuri. Totodată, ei concepeau pictura ca pe o manifestare a *logos*-ului. După Gervase Mathew, din cele cinci facultăți ale sufletului descrise de Teodor Studitul, trei erau implicate în definirea frumosului: *aisthesis* (percepția sensibilă), *phantasia* (memoria imaginilor) și *nous* (intellectul). *Phantasia*, loc al paradigmatelor iconografice, unde numai imaginile vizuale (nu și cele auditive) erau întipărite, depozitate, justifică superioritatea văzului între simțuri. Însă privirea nu participa la percepția frumosului decât în măsura în care deschidea calea spre *nous*. Culoarea, ca lumină materializată, devenea o componentă esențială a frumuseții, alături de geometrie, prin care aceasta se raporta la *nous*. În perioada paleologică, însemnătatea văzului ca agent estetic sporește, în dauna tactilității, se mărește numărul nuanțelor folosite în pictura murală, dar mai ales, sînt multiplicat variantele de îngemănare a culorilor. Forma însăși era înțeleasă ca o rezultantă a cromatiei, caracterul ei corporal atenuîndu-se astfel în mod treptat. Tot mai mult îndatorată culorii, alcătuirea formei dobîndea o natură muzicală, întemeiată pe ritm și pe relațiile de tip *polifonic*. În pictura medievală românească orchestrarea, fie și diversificată, a mijloacelor, e îndeobște însoțită de cumpănirea lor, în spiritul unei logici lăuntrice a expresiei, izvorîte din asimilarea profundă a sensului scării umane. Norma frumuseții inteligibile e transferată aici sub semnul unei conștiințe a individualului ce îndreptățește apropierea, sugerată nu odată,

de ordinea clasicității, căci, așa cum remarcă Vasile Drăguț «în raport cu canoanele tradiționale ale picturii bizantine... sporul de umanism este evident» (*Pictura murală din Moldova*, p. 20).

Zugravul medieval român, apare, în principiu, mai atașat de *aisthesis* decât confratele său bizantin. Chiar relația sa cu *phantasia* e, de regulă, mai personalizată, sprijinită pe un concept moral, subordonată unor necesități programatice pe cît de limpezi și generoase, pe atît de neconstrîngătoare în planul lexicului figurativ. Monumentalitatea, rigoarea compoziției muzive sînt, pentru el, adesea, matrici încăpătoare de cuprindere a tendințelor particularizante.

Pallady a înțeles ca nimeni altul acest raport inefabil între normă și subiectivitate, între sensibil și inteligibil, din care și-a făcut un țel, un principiu de conduită artistică. Pentru el, ca și pentru meșterul medieval, comunicarea cu *firea* (care, în gîndirea sa, era identificată cu «Lumea» picturii) trebuia înfăptuită pe calea *firescului*. Poarta de acces spre «*absolutul*» pe care-l «urmărea» o afla, ca și vechii pictori autohtoni, în percepția sensibilă, în *aisthesis*. Pe urmele

lui Leonardo, dar și ale simbolistilor, el dorea să atingă «*prin finit infinitul*». Însă tot atît de importantă era, la Pallady, ceea ce bizantinii numeau *phantasia*, memoria, depozitul mental al imaginilor. S-a observat, deseori, pe alocuri chiar exagerîndu-se, sentimentul abstragerii din contingent, aerul oarecum atemporal, conferite de pictor subiectelor celor mai obișnuite. Arghezi vorbea despre «secrete vechi» și «nevăzute simboluri» descriîndu-l pe artist ca pe un «bibliofil al viziunilor», nemulțumit «cu senzațiile riguroase pe care le dă reproducerea violentă a vieții». Distilată prin filtrele memoriei, senzația coloristică se încarcă, într-adevăr, la Pallady de substanță aleasă a subiectivității artistului, fără a-și pierde o matinalitate anume, ce ține poate de prospețimea modului *major*. În alchimia secretă a viziunii pictorului «*phantasia*» devine, oricum, un punct aproape obligatoriu de popas și referință, iar senzația se îmbibă de conotații extrasenzoriale, ca *madeleine* — a lui Proust. Un fel de ecran invizibil se interpune între lumea reală și lumea imaginii, determinînd configurarea spațiului acesteia ca univers *secund*. Or, acest ecran, care devine, pînă la urmă

elementul cheie în structura viziunii palladyene, se constituie, precumpănitor, prin mijlocirea culorii. Tamisată, abstrasă, transfigurată, sosită din tărîmurile insondabile ale «*phantasiei*», culoarea leagă între ele etajele complexe arhitecturii a operei. Funcția culorii, astfel concepută la antipodul flatării simțurilor, a fost cu justețe sesizată de Oscar Han atunci cînd a caracterizat, arta lui Pallady ca pe o pictură a «invizibilului». E un paradox cu care, probabil, Pallady însuși va fi fost de acord. Parafrazăndu-l pe pictor, am spune că el urmărește să atingă *prin vizibil* (culoare) *invizibilul* (care e și o anume însușire a spațiului). Astfel rarefiată, realitatea artei lui Pallady a sugerat, nu odată, considerarea ei sub specia *staticului* ca prototip spațial. Pe de altă parte, s-a observat că *tranzitoriul* închipuie o temă constant aflată în atenția pictorului. Tot Oscar Han menționa «fluiditatea» culorii palladyene — stilul «*fugat*» al compoziției îngăduindu-ne o posibilă analogie cu *polifonia* bizantină — și conchidea că un tablou de Pallady însumează de obicei, în chip unic, trăsăturile unui «avatar».

Contradicția e numai aparentă. «Fluiditatea», evanescența, tranzitoriul aveau rostul să «corecteze» ceea ce, în *static*, putea duce la *încrămenirea* de care artistul «avea groază», după cum i se confesa, într-o discuție, lui Tonitza. A conține fluiditatea, a-i da formă, a percepe forma prin «fluiditate», a înstruni și condensa «zumzetul senzațiilor» evocat de Han, sînt tot atîtea punți de legătură cu tradiția zugrăviei autohtone în măsură a nuanța delimitărilor picturii lui Pallady de «decorativism». Sînt, totodată, argumente ale funcției generative a culorii în constituirea spațiului figurativ, la Pallady, sub semnul unei vibrații continue, dar controlate, ca într-o *catharsis* săvîrșită progresiv, de orchestrația elementelor imaginii.

Timpul interior, *durata*, apare astfel, aici, drept o altă dimensiune a spațiului. E, poate, și unul din sensurile sugerate de prezența sferei reverberînd lumină (culoare esențializată) în interpretarea amintită, dată de artist *Melancoliei* lui Dürer.

Fotografie inedită, comunicată de Iosef Krijanovsky





După cum considerăm, calificăm și clasificăm mediul, ca fiind spațiu (generic), ambianță sau context, fiecare cu realitatea calitativă diferențială, culoarea participă decisiv la guvernarea ansamblului, printr-un *impact de ordin modal-calitativ specific*, în baza puternicei sale capacități organizatoare.

*Trinomul spațiu-formă-culoare* funcționează diferențiat în două situații complementare.

În cazul formei în artă, pe care aş denumi-o de intervenție, culoarea are preponderent o *funcție instaurativă*. Dimpotrivă în arta de comentariu, cu tot ce implică ea ca modalități de evocare și descripție, ea funcționează restaurativ.

În fiecare dintre cazurile invocate, modularea prin culoare a raporturilor dintre multiplele elemente constitutive ale ansamblului, ca și ordinea lor semnificativă, se manifestă într-un mod caracteristic.

În arta de intervenție binomul formă-culoare remodelează spațiul dat (construit, amenajat), *însapiază*, «scrierea» formelor realizând o *circulație a culorii prin juxtapunere*.

Dacă nici o materie colorată nu poate aspira la o individualitate proprie și absolută, căci ea nu prezintă nici un obstacol pentru variațiile la care o supun razele luminoase, vibrația specifică luminii, licăririle necolorate fiind vehiculul culorii (valoarea este însă, subiacentă culorii), culoarea modelatoare se sprijină pe forma moderatoare. În natură, cu ale sale armonii imitative (de structuri armonice și proporții caracteristice) ansamblul este perfect coerent cromatic. «Ochiul s-a obișnuit cu combinațiile optice pe care le oferă natura și acest principiu al viziunii cromatice, profund ancorat în memoria vizuală încă din prima copilărie, guvernează în mod natural pînă și preferințele estetice» (Pfeiffer). În cazul artei de intervenție (artă de for public, decorațiuni murale, instalații) legea coerenței cromatice se aplică la un mod

## culoare și context

### florin maxa

specific, realizările implicînd eforturi concertate încă din primele etape ale proiectării globale.

În cazul artei de comentariu, formă de expresie funciarmente descriptivă, se reproduce, se restaurează o lume. «Există pentru fiecare operă mare un fel de *mare temă colorată* care se impune pretutindeni, o tonalitate dominantă, care este culoarea centrală iluminatoare și viața întregului» (H. Delacroix). Spre deosebire de arta de intervenție, în acest caz *circulația cromatică se realizează preponderent prin transpoziție*.

Transpoziția se poate defini ca schimbare a valorii și saturației unei culori prin combinarea optică a acestei culori cu o valoare neutră sau colorată. Este posibil să se realizeze transpoziția unei structuri armonice și să fie formulată noua proporție în mod logic. Transpoziția unei armonii simple căreia i se aplică proporția  $AC/BC = AD/BD$ , poate fi formulată astfel:  $ACN/BCD = ADN/BDN$ . Transpoziția joacă un rol important în toate domeniile artelor aplicate, însă realizările sînt foarte adesea incorecte, din cauza lipsei de rigoare în construcția cromatologică. De exemplu necunoașterea combinațiilor optice de transpoziție implică ca efortul de transparență aparentă prevăzut într-un desen, să se realizeze și în colorit (Pfeiffer).

Efectul de transparență depinde de legea coerenței cromatice: raporturile culorilor transpuse la cele date, care se unesc pentru a forma un tot definit, trebuie să

fie constante, la fel cum raporturile culorilor transpuse sînt egale raporturilor culorilor corespondente. Altfel spus: dacă raporturile între culorile date și culorile transpuse sînt mereu egale ca și raportul dintre culorile transpuse între ele, se produce în mod natural o coerență cromatică (legea lui Pfeiffer) în forme aparent transparente. Dacă raporturile sînt inegale, se produce o degradare (descompunere) a ansamblului formelor colorate. Coerența cromatică a armoniilor transpuse, produce aparența unei anume profunzimi. Această impresie a dimensiunii a treia, rezultă din transparența aparentă a formelor în funcție de culorile lor armonizate, fără nici un apel la principiile perspectivei tradiționale. Ordinea (ordonarea) cromatologică a armoniilor transpuse conform legii coerenței produce întotdeauna impresia unui spațiu bine definit, pe care desenul nu-l prezintă înainte de cromatizare. E o perspectivă aparte, care nu depinde de un punct de fugă, care realizează reprezentarea prin armonia cromatică a unui spațiu material pe un plan, care dă iluzia transparenței chiar și pigmentilor opaci și care poate fi calificată ca «*perspectivă cromatologică*».

Oricum în *vastul sistem de corespondențe pe care îl reprezintă o lucrare în artă, în speță o pictură*, cu tot ce implică ea ca «gen de emoție cu totul specifică picturii» (H. Delacroix) — căci «dincolo de valori și lumină există o bucurie specifică culorii» — importă decisiv compoziția, inclusiv

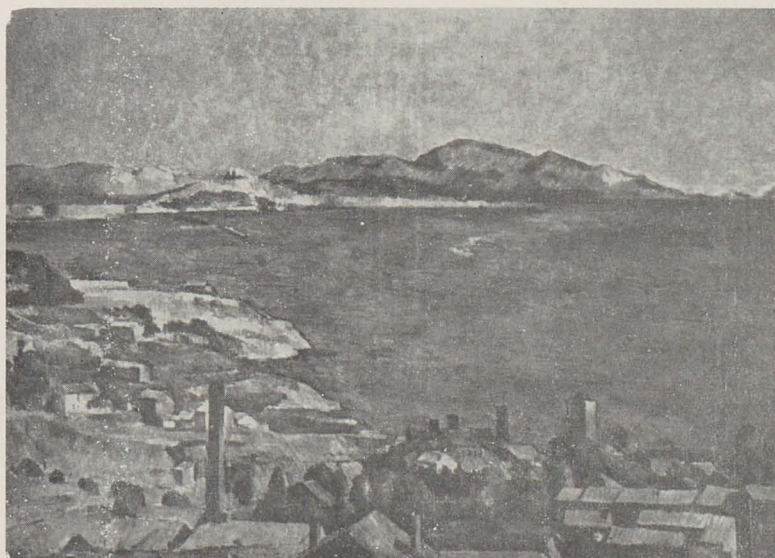
cromatologică, adică. «aranjamentul care, născut din concepție, supraveghează tehnica, leagă obiectele juxtapuse și transpune în fiecare dintre ele ceva din existența tuturor celorlalte» (H. Delacroix). Echilibrul perfect reclamă ca suprafețele să fie invers proporționale cu forța cromatică de colorare prin raport cu griul neutru. *Realizînd echilibrul perfect ansamblul se însuflețește și capătă o unitate armonioasă, căci «totul se înlănțuiește prin răsfrîngere»* (Eugen Delacroix). Dar totul se înlănțuiește prin răsfrîngere și în cazul artei ambientale. Voi exemplifica pe instalația «Grădina», alegînd acest caz deoarece aici lipsește orice sugestie de perspectivă liniară.

În momentul 1, picto-obiectele (pînză întinsă pe cadre metalice extensibile, pictate în acrylic), se încadrează firesc și logic în contextul armonic natural. Gradienții spațiali sînt foarte clari (4 planuri de profunzime) și realizați exclusiv prin perspectiva cromatică. Raporturile sînt guvernate fundamental de roșul central (*roșul = culoarea cea mai «nenaturală»*), formă culoare de cea mai mare putere expresivă. Monocromizarea ansamblului — momentul 2 — distruge complet raporturile spațiale, dovedind pregnant rolul culorii-formă, în această situație specifică, în care lipsește perspectiva liniară.

Momentul 3: în contextul monocromizat (decromatizat) reintroducem roșul pe aceeași formă culoare, la aceeași dimensiune. Încep să se stabilească raporturi, dar lipsind intermediarele și celelalte culori fundamentale, în aceleași limite ale formei roșul nu mai are singur suficientă putere și eficiență. Trebuie extins și *acompaniat*, ceea ce se realizează în momentul 4. Toate relațiile spațial-cromatice din imaginea de pornire sînt deja fundamentale restabilite, cu toate excluderile substanțiale operate. Momentul 5: grădina este populată de aceleași forme, dar decromatizate. Armonia naturală este neutră, un peisaj ca atîtea altele.



Lipsindu-le culoarea, formele acestea pseudo-spațiale nu mai guvernează nici un raport spațial, pot fi, de fapt, trecute cu vederea, nu mai sînt *participative*. Momentul 6: aceleași forme preiau complet informația cromatică din natură, organizarea spațială a spațiului real (dat în monocrom) devenind în fapt indiferentă. *Picto-obiectele au preluat atît informația cromatică a mediului ambiant, cît și sarcinile globale de organizare a spațiului, profunzimea ansamblului depinzînd acum de propria lor dispunere reciprocă.* În ceea ce privește spațiul construit (ca variantă de bază a spațiului amenajat) și care este mediul cel mai specific al vieții de azi, culoarea are și aici un rol decisiv, care poate fi benefic în cazul respectării riguroase a principiului integrării coloristice în proiectare, încă din primele faze ale acesteia. Arhitectura a fost mii de ani colorată. Omul a simțit intuitiv nevoia culorii. După excesiva epurare a « legii laptelui de var » lansată de Le Corbusier, astăzi se pune presant problema unei sinteze a artelor. « *Policromia poate permite clădirii să devină tablou, să realizeze acea unitate pierdută dintre arhitectură, pictură, și sculptură* » (Michel Ragon). Cu privire la problemele specifice ale artei de comentariu, redau ca exemplară analiza lui Lionello Venturi la Cézanne (Le Golfe de Marseille): « *Prin nevoia de structură Cézanne a evitat să dea picturii sale un caracter panoramic. În realitate, munții din fundal, așa cum pot fi văzuți de la Estaque sînt la mulți kilometri distanță. Însă pentru a le prezenta structura, Cézanne a trebuit să-i apropie. Totodată el trebuie să conserve raporturile de spațiu între apropiat și îndepărtat. Atunci a reprezentat în pictura sa motivul pe care l-a ales ca prim plan mult mai îndepărtat decît în realitate. În consecință atît prim planul cît și fondul au o poziție diferită față de cea ocupată în natură. În plus a evitat să indice locul în care s-a aflat pentru a picta colinele Estaque-ului, adică s-a exclus pe sine din*



FLORIN MAXA: Grădina

PAUL CÉZANNE: Golful Marsiliei văzut dinspre Estaque, ulei, (1883--1885)

viziunea realizată în propria-i pictură. A tratat de aceeași manieră și suprafața mării, profitînd de faptul că, privită de pe un loc înalt, suprafața mării pare a urca dînd impresia unui volum mai mare. În consecință, datorită masei mării, este ușor de imaginat că munții sînt îndepărtați, deși structura lor, atît de bine precizată, este aceea a unor obiecte apropiate. Putem spune că această mare nu este nici apropiată, nici îndepărtată. Ea e un raport între munți și sat. Făcînd abstracție de ceea ce avea materialmente înaintea ochilor, Cézanne a organizat un raport obiectiv între sat, mare și munți. La această reconstrucție participă decisiv și subtila modalitate de realizare a devenirii cromatice la Cézanne. Renunțînd complet la modelul, el realizează volumetrizarea și redarea profunzimii numai prin modularea culorii. Tenta suplă, bogată și încărcată de sarcină cromatică pregnantă, fără abuz de ruperi decromatizante, conține în sine, dincolo de canavaua subiacentă, toate virtuțile celui mai complet eșafodaj pictural. « *Reprezentarea lui Cézanne* », continuă Venturi, « *este perfect obiectivă, nu prin raport cu natura, ci cu arta. În natură « aproape » și « îndepărtat » sînt termeni materiali ai unei lumi finite. Opera lui Cézanne este atît de coerentă, de îndestulătoare sieși, încît nu aparține nici unei lumi anume. Este o lume în ea însăși, care aparține infinitului și universalului, avînd solemnitatea lucrurilor care trăiesc veșnicia* ».

Notă. În intențiile inițiale ale autorului și ale redacției, demonstrația celor șase momente cromatice ale « Grădinii », urma să se facă cu ajutorul unor imagini color.

Din cauza unor dificultăți tehnice de reproductibilitate a diapozitivelor existente, am preferat în final o variantă pur conceptuală teoretic-imaginară de demonstrație, pe bază de fotografie alb-negru.



## dan grigorescu

« Ori de câte ori avem îndoieli privitoare la semnificația exactă a unui termen, cea mai sigură soluție la care putem recurge e aceea de a-i urmări evoluția istorică »<sup>1</sup>. Soluție ideală, dar extraordinar de dificilă (White însuși era conștient de grelele obstacole impuse de principiul său, prezentat aici sub forma înșelătoare a buta-dei). Controversele sînt atît de numeroase, mai ales în estetica ultimelor decenii, încît e de-a dreptul imposibil să se realizeze această operă de veritabilă erudiție care ar trebui să se sprijine, de fiecare dată, pe cercetarea unui număr imens de opere, unele dintre ele cu o valoare strict limitată la interesul arhivist.

Pe de altă parte, însă, nu se pot ignora marile mutații care au intervenit în domeniul istoriei ideilor (nu de mult, s-a propus constituirea unei ramuri a semanticii care să se cheme « sensologie », urmărind transformarea înțelesului unui cuvînt prin intermediul transformării obiectului însuși la care se referă). Și, ceea ce e încă și mai important, modificările nu interesează numai accepțiile unor termeni generali de estetică sau de filosofie, ci și pe acelea legate direct de practica artistică. O istorie a *rimei*, de pildă, va fi obligată să țină seama de schimbările intervenite de-a lungul timpului în formularea conceptului de poezie. Tot așa cum o istorie a conceptului de poezie nu își poate îngădui să ignore schimbările esențiale ale funcției acelor factori care colaborează la acțiunea propriu-zisă a *artelor*, la manifestarea lor specifică prin intermediul unui limbaj coerent. Fără îndoială, schimbările cele mai spectaculoase, mai profunde din semantica artelor în secolul al XX-lea s-au produs în privința cuvîntului *formă*: o analiză a evoluției sensului, de la *formă* la *anti-formă*, cu toate consecințele ei în cîmpul semioticii și al esteticii, a revelat semnificații dintre cele mai caracteristice continuate de actul însuși al creației<sup>2</sup>. Dar la fel de caracteristică ar fi, desigur, o istorie a termenului *culoare*, de vreme ce însăși funcția

culorii în pictură a înregistrat cunoscutele schimbări; nu îmi propun, desigur, să schițez aici o asemenea istorie, dar mi se pare importantă observația că nu funcția culorii ca participantă la crearea unei senzații agreabile e aceea care definește, în comentariile mai vechi, sensul termenului.

Secolul al XV-lea, de pildă, atras cu febrilitate de viziunea unui univers uman nou, a acordat o firească atenție tuturor elementelor care îl alcătuiau. Preponderente sînt, cum lesne se observă, concluziile științiste, menite să raționalizeze relația mimetică dintre operă și modelul ei natural. În *De prospectiva pingendi*, tratatul pe care Piero della Francesca l-a lăsat la moarte, în 1492 (dar, așa cum se știe, nu a fost publicat pînă în secolul trecut), se insistă asupra raportului dintre culoare și lumină și se pune, astfel, în evidență aspirația științistă a artistului, întemeiată, de altfel, pe principiul calculelor matematice: « Pictura — scria el — cuprinde trei părți principale, care putem spune că sînt desenul, compoziția și coloritul (...). Prin colorit înțelegem redarea culorilor așa cum se arată ele în lucruri, luminoase sau întunecate, după cum le schimbă lumina »<sup>3</sup>.

Și mai semnificativă mi se pare intervenția lui Savonarola, în primul rînd, firește, pentru că ea aparține unui personaj al cărui portret a fost reținut de istorie în tonurile cele mai sumbre și a cărui atitudine ar lăsa să se bănuiască prea puțin o înțelegere nuanțată a problemei culorii. Tocmai a culorii! Într-o Florență pe care el voia s-o prefacă într-o cetate a cenușului celui mai pios! « În ce constă frumusețea? În culori? Nu. În asemănare? Nu. Frumusețea e mai curînd o formă armonioasă ce rezultă din adecvarea părților și a culorilor. Din această armonie ia naștere o calitate pe care filosofii o numesc frumusețe » (s.n.)<sup>4</sup>. Discuția referitoare la Renaștere și la diversele unghiuri din care a privit ea problema culorii s-ar putea, evident, lărgi foarte mult; mi se pare,

în orice caz, necesară reținerea punctului de vedere al unuia dintre cei mai de seamă teoreticieni ai epocii: « Datoria pictorului — scria Alberti — e să descrie cu ajutorul liniilor și să acopere cu culori (...) suprafețele văzute ale oricărui corp astfel încît, de la o anumită distanță și dintr-o anumită poziție față de centru, ele să pară în relief și să aibă cît mai multe reprezentări cu corpurile (reprezentate) »<sup>5</sup>.

Artiștii avangardei din secolul nostru adoptă adesea o concepție care se apropie surprinzător de mimetismul teoretizat de înaintașii lor de acum o jumătate de mileniu. Ascuns, uneori, de teoriile pe care se sprijină sculptorii și — mai ales — pictorii din epoca noastră, demersul mimetic iese la iveală în actul de creație. Una dintre cele mai neașteptate apropieri de concepțiile renascentiste e pictura în *trompe-l'œil* practică de partizanii ecologismului în marile orașe moderne. « Sufocați de ziduri înalte, la poalele cărora trec străzi întunecate, de aerul îmbibat de vapori de benzină, trăind înstrăinați în mijlocul unei aglomerații de fețe necunoscute, artiștii se întorc cu un fel de deznădejde, cu o nostalgie sfîșietoare, spre amintirea naturii admirate de bunicii lor »<sup>6</sup>.

Edilii unor orașe au încurajat asemenea inițiative; unii au închis ochii la încălcarea dispozițiilor, alții au găsit mijloace de a finanta imensele picturi de pe calcănele zgîrie-norilor care au vegheat, apăsătoare, decenii de-a rîndul, asupra existenței citadine din aglomerările urbane, sporindu-le înfățișarea impersonală. Copaci cu vaste coroane înverzite, ceruri străbătute de stoluri de păsări, drumuri înaintînd, străjuite de arbori, spre orizont au fost pictate pe zidurile oarbe; alteori, ferestre și balcoane reprezentate într-o perspectivă savant înșelătoare aminteau de performanțele italienilor din secolele al XVI-lea al XVII-lea, al XVIII-lea, Correggio, Giulio Romano, Il Baciccia, Tiepolo, ale căror picturi de la Parma, Mantova, Roma, Stră, păreau că dau deoparte cupolele clădirilor, absorbînd cerul

cu nori învolburăți în interiorul marilor săli ale palazzo-urilor.

O inițiativă — care mi s-a părut deopotrivă naivă și tristă — a fost aceea din anii '60 a primăriei din Queens, la New York, care a comandat ca, pe o lungime de mai mulți kilometri, refugiul de beton dintre cele două benzi ale unui bulevard de un cenușiu deprimant să fie vopsit în verde, pentru a crea iluzia peluzelor de iarbă. Dar sensul unei asemenea întreprinderi evocă o simptomatică aspirație de integrare a culorii în priveliștea citadină, de a crea un spațiu neautonom, legat prin efortul mimetic și prin încorporarea lui în realitatea urbană de lumea realului imediat. O etapă întrucîtva distinctă e aceea a aplicării, pe zidurile de un neutru întristător, a unor mari motive geometrice sau a unor suprafețe de culoare (de obicei în gamă majoră) care își proclamă drept unic scop pe acela de a imprima atmosferei o vibrație tonică. Descinzînd din experiența artei *op*, aceste imense picturi se desprind de relațiile mimetice, instituind « raporturi ecologice pure » și « dezvăluind funcția psihologică fundamentală a variațiilor, bine judecate, ale cromaticii »<sup>7</sup>.

Se înțelege de la sine, acestea sînt aspecte extreme ale implicării culorii în existența umană: pictura prin intermediul căreia se manifestă ele e o formă cu totul specifică și particulară. Și, cum arta tradițională, de șevalet, nu a dispărut — în pofida unor prorocii care voiau să se considere argumentate științific — și « arta calcanelor » nu poate, prin firea lucrurilor, să depășească limitele riguroase ale unor formule, fantezia artiștilor neavînd cum să realizeze altceva decît variații, mai mult sau mai puțin ingenioase — problema esențială rămîne aceea a culorii determinate de *spațiu plastic*.

Observația nu e, desigur, de natură să simplifice lucrurile: atîta vreme cît definirea spațiului însuși întîmpină știutele dificultăți, e limpede că o componentă variabilă de valoarea culorii se comportă într-un chip nu întotdeauna previzibil. Cu atît mai mult cu cît, de la Gauguin — să zicem — încoace, culoarea nu ascultă neapărat

<sup>1</sup> J. M. White, *Development in Renaissance Perspective*, II, în "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 1951, p. 63.

<sup>2</sup> Vezi Grégoire Müller, *The New Avant-Garde*, New York, 1972.

<sup>3</sup> Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* III, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1978, p. 102.

<sup>4</sup> Idem, III, p. 124.

<sup>5</sup> Idem, III, p. 137.

<sup>6</sup> Ralph Scott, *A Story of Nonesense*, New York, 1981, pp. 265—6.

<sup>7</sup> Peter Roland, "A Means Toward an End", în *Journal of Contemporary Arts*, XIV, nr. 2/1981, p. 65 și urm.





PETER BREUGHEL: Orbi, 1568, Pinacoteca din Neapole

de ordinea mimetică a sistemului picturii, chiar dacă linia căreia îi este asociată nu părăsește principiile asemănării cu modelul. Iar, prin Kandinsky, Mondrian, Malevici, Pollock, Motherwell, Burri, pentru a numi doar câteva direcții din mulțimea celor care ilustrează arta secolului acestuia, ea se desprinde — cel puțin aparent — de orice determinare a modelului exterior, constituindu-și un spațiu propriu.

Cu atât mai derutantă e orientarea unor grupări recente din categoria «ecologiștilor», a «instrumentaliștilor» și a «artei video», pentru care culoarea «intră în sistem ca o valoare zero, demersul artistului fiind acela de-a nu-i modifica aparența»<sup>8</sup>,

ceea ce — în cazul în care se operează cu obiecte de metal sau, dimpotrivă, cu piatră, pământ sau iarbă — înseamnă păstrarea întregului ansamblu într-un teritoriu acromatic. Se produce, după câte cred, un proces pe care îl puteau anticipa observatorii atenți ai fenomenului artistic din anii '60: artistului nu i se mai păreau esențiale obiectele, ci spațiul dintre ele. E consecința frecventării tot mai asidue a teoriilor științifice moderne care insistă, cum se știe, asupra câmpului, ceea ce în artă echivalează, cu un termen care a căpătat drept de cetate în estetica recentă, cu «intervalul».

Semnificativă mi se pare a fi ezitarea de a folosi termenul *spațiu*, care ar implica, pesemne, ideea de organizare, de coerență creată. Artiștii și esteticienii preferă să sugereze un

element al universului natural, desprins dintr-o realitate asupra căreia nu s-a intervenit. «Nu este — se întreba un comentator al artei anilor '70 — un paroxism al aspirației mimetice?»<sup>9</sup>. Nu cred că se poate răspunde direct acestei întrebări, pentru că efortul artiștilor care fac parte din această categorie nu este de fel acela de a crea o lume paralelă și foarte asemănătoare cu aceea reală, ci de a stabili un raport de continuitate între universul exterior, opera de artă (sau *ansamblul* operelor) și subiectul care operează asupra reprezentării.

Funcția urbanistică, preluată de arhitectura modernă care acordă tot mai multă importanță efectului culorii asupra mediului existenței umane,

funcționalitatea psihologică (studii numeroase au fost consacrate urmărilor obținute prin dominante de culoare ale camerelor de locuit, halelor de uzină, laboratoarelor, sălilor de spital, laboratoarelor, asupra obiectelor cu care lucrează oamenii) se combină, în continuare, ca pe vremea lui Poussin — observator admirabil al modificărilor introduse de distanță în cromatica spațiului observabil —, cu funcția de definire a unui nou spațiu. Nu numai a unui spațiu real, ci — din ce în ce mai insistent — a unui spațiu *pictural*, în sensul complex și, nu o dată, contradictoriu al cuvântului. Exclamația cu valoare polemică a lui Derain, «nu există obiect incolor!»<sup>10</sup>, se extinde, acum, cred, asupra întregului spațiu.

<sup>8</sup> Gregory Battcock, *New Artists Video*, New York, 1978, p. 76.

<sup>9</sup> Douglas Davis, *Art and the Future*, New York, 1973, p. 12.

<sup>10</sup> Cf. Georges Parin, «Quelques notes sur Derain», în *Journal du Musée de Bordeaux*, III, 1/1968, p. 23.







# mattis-teutsch și dialogul european al formelor

gheorghe vida

Într-o convorbire din septembrie 1932 cu scriitorul Méliusz Jozsef (publicată în *Temesvari Hirlap*), Mattis-Teutsch declara: «N-am avut de fapt etape. Nici măestri. Sînt copil al secolului XX, iar ca artist am privit de la început dintr-o perspectivă fermă, ceea ce se întîmpla în jurul meu, mergînd consecvent, în linie dreaptă, pe drumul meu. (...) Eu nu iau ca dominantă fenomenele ci însuși omul».

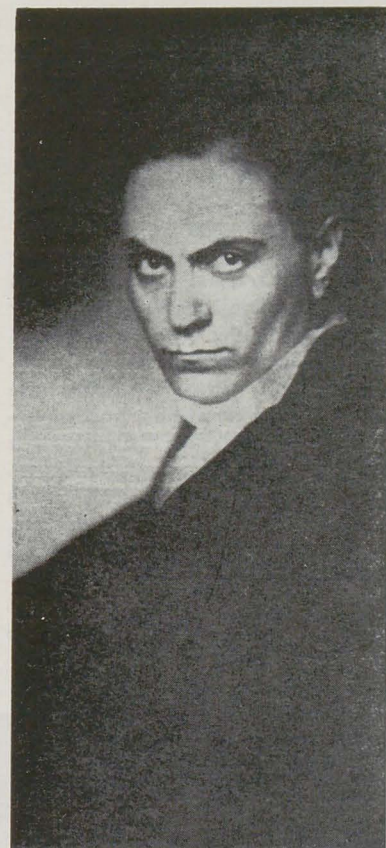
Această mărturisire orgolioasă corespunde desigur adevărului, dar nu poate eluda încercarea de reconstituire nuanțată a drumului parcurs de artist, ca și indicarea unor influențe și confluente relevante, care-l situează pe Mattis-Teutsch la originea unui fertil și amplu dialog al formelor din arta europeană de avangardă a primelor decenii ale secolului XX. Arta lui Mattis-Teutsch s-a dezvoltat — precum se știe — la punctul de incidență a trei mișcări de avangardă, deci, ca urmare a traversării unor experiențe complexe, constituind, treptat, fascinantă alchimie a creației sale. Este vorba în principal de avangarda românească, de activismul maghiar și de mișcarea berlineză *Der*

*Sturm*. Încă din 1916 aderă la cercul «activist» al lui Lajos Kassák devenind între 1918—1922, una din figurile marcante ale mișcării «*Der Sturm*» condusă de Herwarth Walden. În sfîrșit — revenind în țară Mattis-Teutsch se afirmă în jurul lui 1920 ca unul din pilonii și organizatorii avangărzii românești.

Născut în anul 1884 la Brașov, Mattis-Teutsch pleacă în 1902 la München și se înscrie la Academia regală bavareză la secția sculptură unde își încheie studiile în 1905. Participă ca student — potrivit unor informații fără confirmare documentară absolută — la realizarea monumentului «Prietenia popoarelor» de la Leipzig. Mai interesantă însă ni se pare evidenta receptare a tendințelor cele mai moderne ale artei mîuncheneze de către Mattis-Teutsch, asimilarea, în memoria figurativă și formativă a artistului, a «straturilor» (culturale) dintr-un întreg univers vizual novator. În această privință un material bogat, excelent ilustrat ni-l oferă catalogul *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, întocmit de Armin Zweite (1982). Mattis-Teutsch a cunoscut îndeaproape personalitatea

centenar unesco

și opera lui Kandinsky și putem afirma, fără a exagera că demersul celor doi artiști evoluează aproape convergent de la anumite forme particulare ale secesionismului spre un expresionism muzical. Desigur la Kandinsky, gradul ridicat de abstractizare va duce la crearea unui limbaj independent, fără contingențe vizibile cu realitatea exterioară, destinat exprimării faimosului «sunet interior» (magistral legitimat de altfel și teoretic), pe cînd la Mattis-Teutsch, nicio dată nu vom pluti în abstractul pur, anumite scheme, grile vizuale, împrumutate de la natură, fiind tensionate muzical, conform unei ritmici armonioase, melodice, lipsite de exacerbare (nu ne referim aici la exaltarea reciprocă a culorilor). Dacă Kandinsky a putut fi apropiat de Schönberg sau Stravinsky, Mattis-Teutsch rămîne mai curînd credincios lui Bach, unei construcții logice, contrapunctice a imaginii. Dar revenind la perioada mîuncheneză a artistului trebuie să arătăm că în ultimii ani ai secolului XIX-lea, mișcarea care a semănat germenii avangărzii, la München, a fost grupul eterogen al *Secession-ului* (fondat în 1892) și curentul *Jugendstil*,



care promova stilul liniei sinuoase și a imaginii dinamice, pulsînd de energie spirituală. Odată cu fondarea revistei *Jugend* în 1896, aderă la această tendință o serie de membri marcanți ai *Secession-ului*, printre care Behrens, Eckmann, Th. Th. Heine și Fritz von Stuck (profesorul lui Kandinsky și Klee). Acum își începe activitatea August Endell care scandaliza orașul cu desenele sale pentru «Hoffattelier Elvira», autor printre altele al unui atac violent împotriva artei oficiale, articolul *Despre frumusețe* unde proclamă: «Nu există mai mare eroare decît credința că imitația scrupuloasă a naturii este artă». Mentorul lui Endell, sculptorul Herman Obrist, care atrăsese deja atenția cu o serie de proiecte monumentale fanteziste (prevestind pe Tatlin) era ocupat de organizarea unor ateliere care să îmbine artele și meseriile în felul preconizat de Will Morris. Anumite caracteristici ale *Jugendstil-ului* — utilizarea foarte liberă a liniei, culorii și formei, care nu mai sînt purtătoare decît ale unui mesaj în sine, sugerarea spațiului prin raporturi decorative, de bidimensionalitate, năzuința spre o ambianță cu o iden-



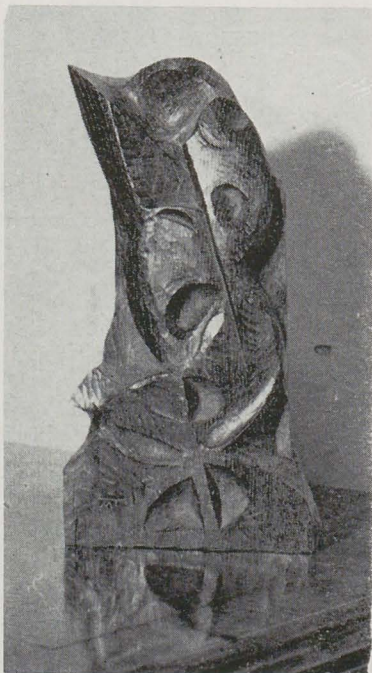
titate estetică va avea ecouri profunde în arta secolului XX, implicit și în poetica lui Mattis-Teutsch. Nu întâmplător Jugendstilul a fost esențial înruiat de romantismul german, dacă ar fi să ne gândim numai la acele idei estetice care au stat la baza teoriilor simboliste de la sfârșitul secolului al XIX-lea, concordante năzuinței lui Philipp Otto Runge spre o mare sinteză a artelor sau cosmicizării actului artistic propus de Caspar David Friedrich. (Rădăcinile preromantice ale simbolismului, ca și drumul deschis picturii non-obiectuale au fost puse în evidență de remarcabilul studiu al lui Klaus Lankheit «Die Frühromantik und die Grundlagen der gegenstandlosen Malerei».) De altfel concepția panteist-romantică, cu accente simboliste, asupra naturii ne poate oferi una din cheile interpretării acuarelelor create de Mattis-Teutsch între anii 1910–1912, opere

destul de înrudite și cu dramaticele peisaje unduitoare ale nordicului Edward Munch. Artistul era preocupat de amplificarea la dimensiuni cosmice a percepției vizuale, în sensul acelei umanități preconizate de celebrele versuri ale lui Goethe: «Zum Sehen geboren, Zum Schauen bestellt»\*, așa cum aflăm dintr-o evocare a lui Mattis-Teutsch lăsată de scriitorul Benamy Sándor: «Un bărbat solid, trăgând veșnic din pipă, cu frunte lunară, creează aici, exclusiv din linii, tablouri (...). Și mai ales privește. Colindă munții, promontoriile, puținele șesuri și doar privește. Își plimbă circular ochii pe orizont, îi readuce, îi împinge uniform înainte, lucrează cu ei. Ochiul — după el — este un organ aproape neutilizat de fapt, pe care îl folosim ca orbii. Privitul ar trebui învățat (...).»

\* Născut pentru a vedea, Sortit să privească

Aproximativ în epoca studenției müncheneze a lui Mattis-Teutsch, în jurul lui Kandinsky se grupează în afară de rușii întâlniți la profesorul său Antonin Ažbe (Marianne von Wereffkin și Alexei Jawlensky), o serie de artiști dintre care amintim pe Waldemar Hecker, Wilhelm Hüsgen, Ernst Stern. Aceștia au participat la fondarea renumitului cabaret literar și artistic al epocii «Elf Scharfrichter» organizându-se de asemenea (la sfârșitul lunii mai 1901) în societatea *Phalanx*. Prima expoziție a acestei grupări are loc în august 1901. Cea de-a doua expoziție *Phalanx* era dedicată lui Will Morris și Jugendstilului, cuprinzând însă și lucrările unuia din șefii de școală ai simbolismului german Ludwig von Hoffmann. O altă expoziție de amploare includea printre altele pe lângă opere de Kandinsky, lucrările unor reprezentanți ai coloniei din Darmstadt, ca Peter Behrens

și Hans Cristianen. În 1902, la a 4-a expoziție *Phalanx*, va expune artistul finlandez Akseli-Gallen Kallela. În ianuarie 1904, la a 9-a expoziție *Phalanx*, Kandinsky prezintă lucrările tînărului Kubin. În același an, o altă expoziție prezenta o selecție din opera lui Felix Vallotton, Theo van Ryselberge, Signac și Lautrec, relevându-se astfel înclinația lui Kandinsky (din acel timp), spre modalități mai lirice și simboliste. Șirul expozițiilor *Phalanx* se încheia în decembrie 1904 odată cu orientarea lui Kandinsky spre o viziune precumpănitor decorativă. Am insistat asupra unor aspecte ale activității lui Kandinsky, într-o perioadă care coincide cu epoca de formare a lui Mattis-Teutsch, întrucît Kandinsky, Franz Marc și Kupka sînt artiști care revin frecvent, pe bună dreptate, în comentariile comparative consacrate lui Mattis-Teutsch. Cum gruparea «Der blaue Reiter»





debutază în 1911, Matiss-Teutsch nu putea lua un contact direct cu această manifestare hotărâtoare a expresionismului, deoarece el părăsise Münchenul în 1905. Artistul are totuși ocazia să vadă în 1913 la Budapesta o mare expoziție internațională denumită *Expoziția postimpresionistă*, (catalogul expoziției cu adnotările lui Mattis-Teutsch se află în arhiva familiei la Brașov) cu numeroase opere de Kandinsky, Franz Marc, Gabrielle Münter, Marianne von Wereffkin, Archipenko, Delaunay și alte nume notorii ale avangărzii europene. Desigur pentru un artist cu sensibilitatea atât de deschisă spre înnoirile limbajului expresiv ca Mattis-Teutsch, această expoziție a avut urmări decisive în adâncirea unor căutări proprii și care au dus (către 1916) la începerea marii serii a *Florilor sufletești*, pictate în nenumărate variante și reinterpretări, alcătuind adevărate compoziții polifonice unde copacii (îndeplinind la Mattis-Teutsch rolul pe care-l au la Franz Marc caii, cel puțin ca repere compoziționale) și formele de relief, sînt înlocuite de curbe îndrăzneț întretăiate, colorate pur și de o intensă luminozitate. Examineate mai atent multe lucrări din acest ciclu se află sub semnul tematic al familiei, sugerată de o amplă figură curbată ce-și învâluie protector vîlăstarele. Din aceste opere, la care s-au adăugat o serie de sculpturi colorate și linogravuri concepute în același spirit, Mattis-Teutsch a realizat prima sa expoziție, care a constituit în același timp și prima expoziție a cercului *Ma*, condus de Lajos Kassák (1917). Participarea sa la o expoziție a Salonului de toamnă «*Der Sturm*», din 1913 la Budapesta, așa cum o menționează unele biografii este nefondată documentar (probabil este vorba de o confuzie cu expoziția din 1913, mai sus amintită).

Întrucît o analiză amănunțită a programului, orientării și activității cercului *Ma*, condus de poetul, pictorul, tipograful Lajos Kassák, nu stă în intenția noastră acum, vom remarca doar că a fost o întîmplare fericită faptul că Lajos Kassák, caracterizat printr-un anume dogmatism ascetic a putut să considere arta lui Mattis-Teutsch — artă pulsînd de viață, comentariu pasionat al metamorfozelor naturii — compatibilă cu țelurile radicale, de activism social spre care tindeau intențiile grupului. În textul ce însoțește catalogul expoziției din 1917, Lajos Kassák scria despre Mattis-Teutsch: «Venit dintr-o rusticitate naivă și ambițioasă, traversînd Berlinul și Parisul, maturizat în munții nordici, pentru a deveni o valoare destinată unor drumuri noi». ... În anul 1918 apare un album de 12 linogravuri, aparținînd lui Mattis-Teutsch, tipărite de editura *Ma*. Lapidaritatea, tensiunea concentrată, severitatea și dramatismul dialogului alb-negru, spa-



țiile curbe, cu fluxuri energetice izbucnind centrifugal, interpretarea naturii și a figurii umane, conform unor scheme compoziționale îndelung meditate, definesc linogravurile lui Mattis-Teutsch.

Și în concepția despre gravură, artistul are o viziune consubstanțială celei a lui Kandinsky, care își considera xilogravurile, poeme fără cuvinte (vezi ciclul său de gravuri: *Poeme fără cuvinte* publicate în 1904); Kandinsky arăta că gravura în lemn tinde să reducă mijloacele de expresie la minimum, reținînd esențele. În poezie aceste reducții se realizează prin comprimări verbale și abrevieri prin care se subliniază sunetul, dîncolo de înțelesul lui discursiv. În gravura în lemn aceste fuziuni și abrevieri se realizează prin comprimarea formelor în suprafețe plate, delimitate, prin accentuarea planurilor opuse.

Ca și Kandinsky, Mattis-Teutsch, începe tot în această perioadă execuția unor sculpturi colorate. Le cioplește fie în lemn, colorîndu-le, fie le modelează în lut sau le toarnă în ghips. Sculpturile sînt în culori vii și pot fi rotite, schimbarea ritmică a planurilor colorate determinînd direcția mișcării, în tendința transgresării, astfel, a poverii materialității. Iată ce ne mărturisește, într-un text tîrziu, însuși artistul: «Sculpturile în lemn le cioplesc liber în lumină și mișcare. Le vopsesc în parte în culori puternice pentru a le face independente de lumină pentru a fi citite ca expresie pură și de sine stătătoare». În 1918, artistul remarcat de Herwarth Walden, expune pentru prima oară la Berlin, pentru ca în 1921 să fie prezentat împreună cu Klee și

Archipenko, Marc Chagall, Albert Gleizes, Louis Marcoussis și alții, în cea de a 19-a expoziție *Der Sturm*, ca unul din artiștii cei mai importanți promovați de revistă și de cercul ei berlinez, adevărate focare ale expresionismului. Este îndeobște citat acest catalog pentru a se evidenția elita artistică în rîndurile căreia Mattis-Teutsch ocupa un loc de frunte. Nu s-a semnalat pînă acum o altă expoziție din același an (septembrie 1921), jubiliară, (nr. 100), intitulată *Zehn Jahre Sturm. Gesamtschau* în al cărui catalog (aflat în posesia noastră) pe lîngă Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Kubin, Larionov, Léger, Macke, Marc, Marcoussis, Schlemmer, Severini, Jawlensky, Itten, Max Ernst, Carlo Carrà, Chagall, Delaunay și alții figurează și Mattis-Teutsch cu lucrarea *Compoziție 36*.

Deși au putut fi identificate în mare parte lucrările lui Mattis-Teutsch expuse la *Der Sturm*, în majoritate intitulate *Compoziție* și numerotate, participarea artistului la *Der Sturm*, ascunde încă multe aspecte neelucidate, din cauza puținătății documentelor păstrate (există în arhiva familiei o singură scrisoare de la Herwarth Walden, datată 7 dec. 1918). Avem foarte puține mărturii directe ale artistului despre marii săi contemporani, de aceea, credem că este interesant de citat un interviu, neluat în seamă după știința noastră pînă acum, acordat de Mattis-Teutsch lui Ștefan Ilarie Chendi (ziarul «*Pe drumuri noi*», 1929, Brașov). Iată ce declară artistul: «Dintre cubiști, gen care a luat naștere și s-a dezvoltat în Franța, îmi place în primul rînd: Pablo Picasso (...).

Futurismul, gen dezvoltat mai mult în Italia are artiști mari cum sînt Gino Severini, Umberto Boccioni și Luigi Russolo. Expresionismul este reprezentat prima oară prin Kandinsky cu *simfoniile lui coloristice* (subl. n.). Apoi expresioniști mari care îmi plac sînt Marc Chagall, Jawlensky și Franz Marc. Dintre sculptori Archipenko, Rudolf Belling, apoi Barlach și Csáky Jozsef (...).

De altfel în creația lui Archipenko, găsim poate și una din sursele sculpturii lui Mattis-Teutsch. Situat în cadrul avangărzii românești ar merita un studiu special. După ce deschide o expoziție la București, în sala *Maison d'art*, în 1920, contactele sale cu viața artistică românească sînt din ce în ce mai strînse (publică frecvent în *Contemporanul* și în *Integral*, al cărui redactor parizian devine în 1925 împreună cu B. Fundoianu). Activitatea sa, ca unul din principalii promotori ai avangărzii românești culminează cu participarea la marea expoziție internațională a *Contemporanului* din 1924, unde expune 10 *Compoziții* și 9 sculpturi în lemn alături de Constantin Brîncuși, Paul Klee, Hans Arp, Kurt Schwitters, Lajos Kassák, M. H. Maxy, Marcel Iancu și alții. Avangarda românească a marcat hotărîtor stilul lui Mattis-Teutsch din acești ani, orientarea sa spre constructivism, spre o artă consacrată problematicei umane în context social. Sub influența textelor teoretice publicate în revista *Integral* (o expresie autohtonă a constructivismului european) Mattis-Teutsch își sintetizează ideile în lucrarea *Kunstideologie* (1931) care poate fi definită drept o originală «semiotică» a mișcării, a gesticii în acțiune. Proiectele de vaste decorații murale, centrate pe figura umană, în serii ritmice, interpretînd în cheie proprie, o serie de tendințe dominante în arta constructivă europeană a epocii, demonstrează efortul artistului către un limbaj de maximă eficacitate socială, mobilizatoare.

În anul 1929 cînd expune în cadrul *Grupului de artă nouă*, împreună cu Milița Petrașcu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu și alții își formulează astfel credo-ul său plastic: «Țelul meu este să creez prin mijloace picturale și plastice, opere abstracte, care prin destinul lor artistic pot duce o viață de sine stătătoare, dizolvate în stări sufletești pure. Realizez în principal compoziții, în care punctul de plecare este omul, omul în vibrația sa sufletească, (...). Sesizarea emanațiilor lor ritmice care trec prin nucleul vibrației interne, determină opera. Construcția lucrărilor constă în mișcări ritmice, colorate prin contraste reci, calde, luminoase, puncte de liniște, mișcări concentrice și excentrice care se armonizează cu un anume scop».

Căutarea acestei veșnice armonii este năzuința supremă și în același timp marea lecție a artei lui Mattis-Teutsch.



# «copilul în lume», un ansamblu sculptural necomentat

## ion pogorilovschi

Privite în suma lor, lucrările de valorizare critică a contribuției sculptorului Brâncuși la dezvoltarea expresiei plastice a secolului nostru — lucrări ce continuă să apară în diferite părți ale lumii — ne par mereu deficitare prin faptul că nu rețin în mod corespunzător preocupările artistului în ceea ce am numit al doilea plan al ideții sale plastice: crearea din propriile sculpturi-entități, prin asocierea lor câte două sau câte trei, a unor compoziții cu sens de întreg. Ideția brâncușiană în acest plan s-a conservat într-o măsură prin fotografierea de către sculptorul însuși a studiilor sale de asociere; într-o și mai mică măsură preocuparea s-a fixat definitiv în câteva cuplări notorii: *Măiastra îndrăgostiților* (chiar dacă nu i se spune așa, cei doi iubiți spierăți părăind multora că s-ar fi șters irevocabil în funcția secundară a soclului primei *Măiastre*), *Adam și Eva* (ale cărei componente au fost și ele mai întâi lucrări independente)...

Venind încă din tinerețe, marcând prima ciocnire responsabilă cu realitatea (*Monumentul funerar de la Buzdu*), preocuparea statornică de a cupla în sintaxe expresive două sau mai multe creații face să se acumuleze o experiență ce avea să conducă la înșirarea realizării capodoperei de la Tirgu-Jiu, ca triplă consonanță: *Masă, Poartă, Coloană*. Am zice că abia în maturitatea tirzie Brâncuși se crede pregătit să treacă hotărât la eternizarea unor asemenea forme de expresie (ce trebuiau să arate altfel decât aglomerările rodinene). Nu sînt oare acea *Cale a sufletelor*, tăiată în inima unui oraș și *Templul din India* proiectele ce aveau să-l absoarbă total în ultima parte a vieții? Muri avînd grijă să «înghețe» pe totdeauna dispunerea lucrărilor în configurația Atelierului — ca și cînd ar fi fost vorba de o disperată compoziție în extremis, dat fiind că alta nu mai putea edifica. «Sînt ca un ucenic în ajun de a deveni călă» — scria Brâncuși în preajma acelei integrări a trei elemente plastice în marea compoziție de la Tirgu-Jiu. Or, dacă realizarea capitală a geniului brâncușian este una de acest tip, devine imperativă considerarea atentă a tuturor acelor studii, acreditate fotografic, ce au reprezentat, sub aspectul algoritmului de constituire, lungul preludiv al capodoperei. Amintim *Eva + Noul născut*, *Cocoșul + Muza adormită*, *Socrate + Noul născut*, *Noul născut + Cap de copil*, *Eva + Platon* (Platon fiind un nume pasager pentru o lucrare distrusă, geamănă celei denumite *La petite française* și provenind de altfel din *Primul pas*, de asemenea distrusă, dar a cărei temă a fost preluată întocmai). O compoziție mai complicată — căci poate fi privită ca o combinare de trei lucrări — este *Mica franțuzoică + Cupa + Coloana*.

Faptul că existența de durată a ideții artistului în cel de al doilea plan nu a devenit încă o teză directoare și efectiv de lucru a brâncușologiei are trei importante consecințe. Prima, după cum pomeam, sub aspectul unei tratări diminuate a dimensiunii moștenirii brâncușiene în globalitatea ei: fulgurații, proiecte, finalizări. A doua — sub aspectul unei interpretări necorespunzătoare a ansamblului sculptural de la Tirgu-Jiu. A treia — sub aspectul reținerii inadecvate a semnificației unor entități sculpturale, considerate de sine stătător. În cele ce urmează, analiza pe care ne-o provoacă o triplă asociere de lucrări (materializată în atelier și fotografiată de sculptor prin 1917) am vrea să fie sugestivă pentru remedierea ce s-ar putea aduce sub cel de al treilea aspect.

Afirmăm deci că faptul existenței reunite, în mici ansambluri fotografiate, a unor sculpturi (mai ales

dintre cele în lemn, ceva mai greu decodabile) ar putea fi convertit într-o cheie de interpretare mai puțin vagă a înșirii semnificației componentelor integrate, în ipostaza lor de entități plastice. Ce sens să atribuim oare, ca sculptură independentă, *Cupei* brâncușiene, uneori numită și *Cupa lui Socrate* sau chiar *Cupa de otrăvă a lui Socrate*? Oare ne poate ajuta în decodare observarea dispunerii *Cupei* în tandem fie cu *Mica franțuzoică*, fie cu o *Coloană* ondulatorie, fie cu amîndouă motivele deodată ca în menționatul «triptic» plastic încă necomentat pînă acum? Să vedem:

Concrețiunile sculpturale cel mai des alăturate de Brâncuși în mici ansambluri de studiu sînt *Mica franțuzoică* și *Noul născut*, — și le pomenim deodată deoarece ele ne par vădit similare ca temă, mai mult — avîndu-și deopotrivă ascendența în *Primul pas*, lucrare ce «a absorbit energiile sculptorului o bună bucată de timp» (Geist). *Primul pas* și-a transferat alura de întreg plastic (cu acel accent pe grădăritatea mersului) *Micii franțuzoice*, în vreme ce capul lucrării — fragment reținut efectiv de Brâncuși după distrugerea voită a întregului — avea să devină *Primul strigăt* și *Noul născut*. . . Pentru exeget este cu totul derutantă mulțimea denumirilor care au fulgurat în jurul căutărilor lui Brâncuși de a reprezenta silueta unui copil: *Primul pas*? *Fiul risipitor* (pe cînd celălalt lemn încă nu se ivise)? *Mica franțuzoică*? *Platon*? *Portretul lui Tretie*? *Domnișoara Brâncuși*? În plus, lucrarea — careia un tribunal ar putea decide, în consecință, să nu i se dea nici un nume — apare cuplată în mai multe feluri — dar poate că tocmai din asemenea alăturări să rezulte o limpezire. . .

Iată, așadar, *Primul pas*, în ipostaza lui de *Mica franțuzoică*, așezat alături de *Eva*, desigur un analog al asocierii *Eva + Noul născut*. Gîndul ne duce, bineînțeles, la toposul mamei cu copilul, aici fiind însă vorba de chiar legendara mamă originară, deci de copilul originar, de primul pas al primului fiu al pămîntului. . . Meditația sculptorului — chiar dacă lucrarea a fost în particular inspirată de copilul unei românce — apare ca una de maximă cuprindere simbolică. Iată, însă, aceeași lucrare în tandem cu *Arcada*; sau iată-o plasată lîngă o *coloană*. Nu putem să nu observăm că atît portalul sau arcada pe de o parte, cît și coloana, pe de alta, sînt funciare simbolului arhaice ale drumului, trecerii, pasajului. Se poate, prin urmare, generaliza pe seama tuturor acestor situații; prin așezarea copilului aflat în condiția primului pas (adică în capătul de jos al drumului său), în relație cu o altă lucrare, Brâncuși încearcă o sintaxă expresivă prin care de fapt dezvoltă sau explicitează tema omulețului său. În pasul incert al copilului (altfel o lucrare amenințată oarecum de anecdotic) sculptorul inserează pentru privitor conștiința întregului drum existențial al ființei umane, ca trecere și transcendere. (Remarcabil este că la Tirgu-Jiu imaginea omului-călător, la care vedem că medita statornic Brâncuși, sub aspectul compoziției expresive cumva s-a disimulat; aflăm în schimb, asociate, marile simboluri ale drumului: o poartă, o coloană. . .)

Că Brâncuși atribuia, în meditația sa, un asemenea sens *Micii franțuzoice* ne-o confirmă fotografia, de o deosebită valoare documentară, a celui insolit ansamblu în care au fost puse să rezoneze și să construiască un sens trei elemente plastice. Ansamblul ar putea fi descris astfel: un copil aflat la primii pași se apropie de trupul unei coloane, parcă spre a se alipi cu fața de ea; în vîrfu coloanei așteaptă *Cupa*. . . (Există o fotografie în care Brâncuși, în picioare, susține alipit cu fața de el, tot în picioare,

trupul gol al copilului care a inspirat *Primul pas*. Altădată Brâncuși își face un foarte elaborat autoportret fotografic suprapunîndu-și axul trupului său exact pe axul unei *Coloane* plasate central în cadru. La Tirgu-Jiu va îndemna un tânăr să se apropie de Coloană și să o cuprindă. . .) Este probabil singurul caz în care sculptorul adaugă cu mîna lui un nume unei căutări de a se exprima prin contextarea mai multor opere. Titlul — *Copilul în lume*. *Grup mobil* — ne dă prețioase indicii atît asupra faptului că în fotografie lucrările nu au fost prinse din întîmplare alături, cît și asupra faptului că denominarea «*Copil în lume*» nu se referă doar la *Mica franțuzoică*, ci reprezintă semnificația întregului grupaj de sculpturi: copil, coloană și cupă.

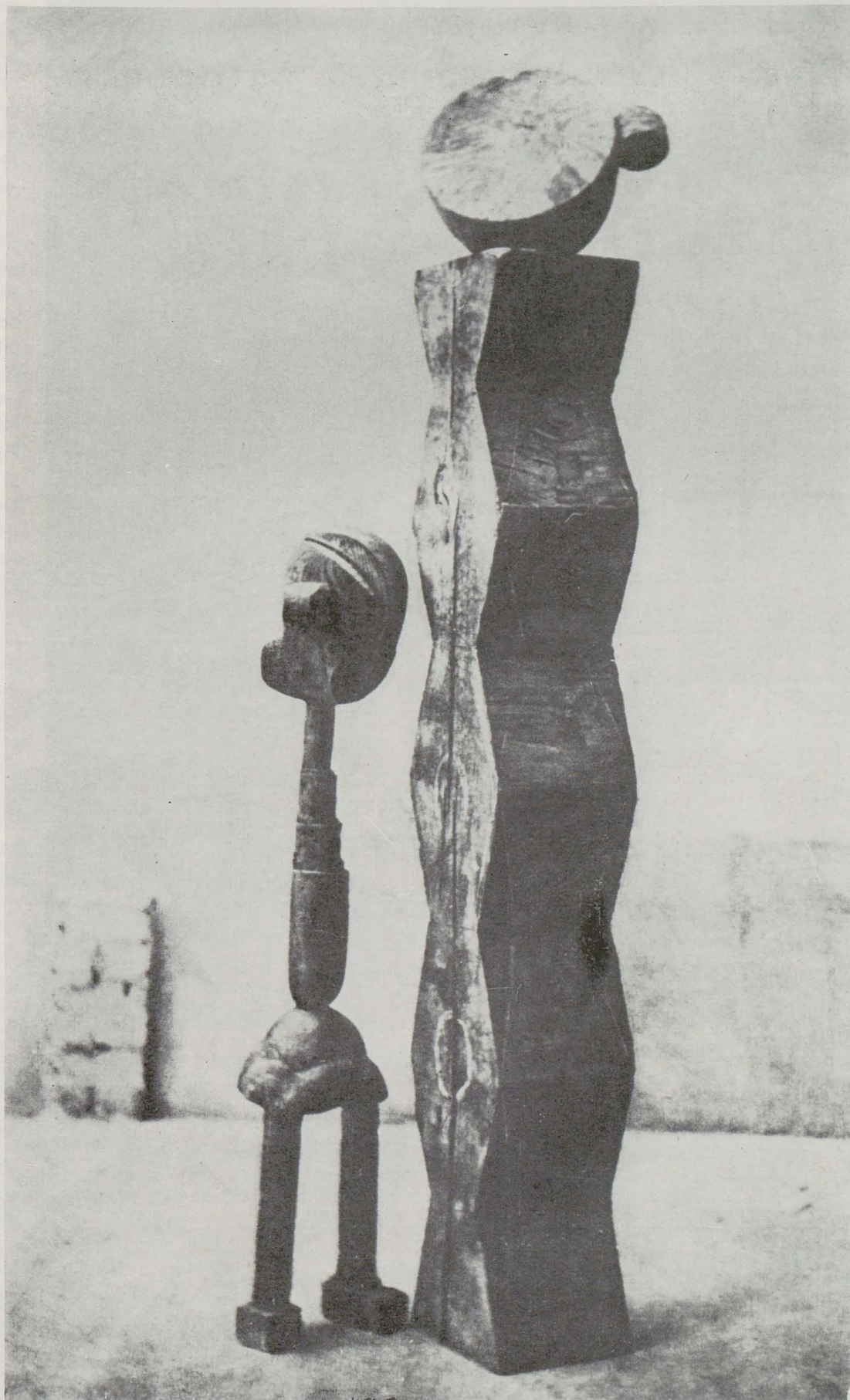
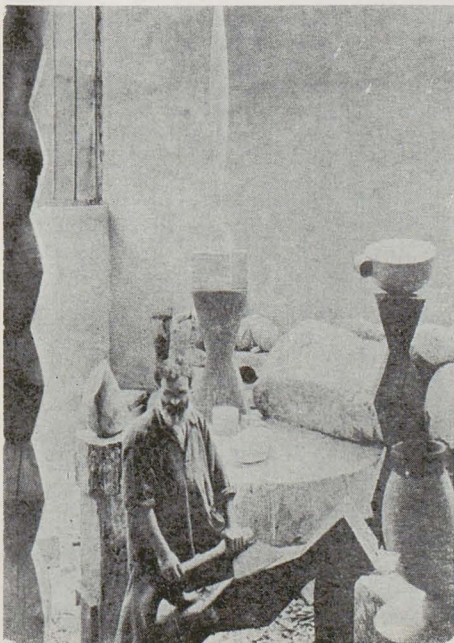
Decodarea întregului astfel ideat nu e imposibilă. Dacă, în sensul arătat mai înainte, putem înțelege acum corelarea primelor două entități sculpturale — cum se justifică oare adăugarea *Cupei* în strînsa ei condiționare cu simbolul coloanei? Se știe doar, este tipic pentru Brâncuși să folosească diferite colonete romboidale, de concepție proprie, drept socluri pentru sculpturile sale; dar pe coloanele sale înalte el nu plasa anume nimic — erau fără sfîrșit. Pe asemenea coloane infinite artistul nu-și putea plasa decît printr-o semnificativă excepție vreo altă sculptură, or iată dispusă într-o atare postură privilegiată *Cupa* — ba încă o descoperim solidară *Coloanei* în fotografii realizate la un deceniu distanță una de alta! Avînd în vedere cele spuse anterior, găsim în această asociere confirmarea *Cupei* ca simbol imbricat trecerii, ca adjuvant al pasajului dintr-o condiție existențială în alta. Căci care a fost ultimul gînd al lui Socrate, înainte de a bea căucul pînă la fund, dacă nu la strămutarea lui existențială care se va produce așa (vezi Platon, *Phedon*, 117b)? Denumirea de *Cupă a lui Socrate* pare că se acreditează astfel ca una particular posibilă. Dar nu mai mult decît particular posibilă.

Căci prin formele ei de asociere cu alte sculpturi (menționăm că pe lîngă cuplarea cu simbolul coloanei descoperim și o asociere — am spune identică! — cu alt simbol ascensional, al *Păsării în vîzduh*) *Cupa* brâncușiană apare ca una larg categorială, detașată de trama morții lui Socrate. (Evident, ne gîndim la categoriile antropologice — adică universal constituite — ale imaginarului în sensul lui Gilbert Durand). Iar cea mai justificată referire genetică, sub aspectul «existenței ascunse» (dacă nu «abisale») a motivului *cupei* în conștiința creatoare a sculptorului (de unde avea să răbufnească) rămîne fără îndoială referirea la izvoarele românești. Nu în lectura din Platon — mai mult decît probabilă, de altfel — își are întemeierea de profunzime, cu acea semnificație relevantă de compoziții fotografice, seria brâncușiană a cupelor. Ca și în miturile altor culturi arhaice, de o cupă (al cărei conținut, în proiecție mitică, este de regulă apa) pe care cel aflat pe ultimul drum trebuie să o bea ca să se poată rupe de condiția sa terestră, de o asemenea ultimă cupă a uitării se vorbește de cîteva mii de ani — și încă în versuri — și în mitul românesc al Marii Treceri.

Sculptorul a copilărit într-un mediu în care mitul Marii Treceri (cu referirea lui constantă la o funcție finală despoziționare a căucului) era viu, funcțional, mereu reactualizat cu prilejul înmormîntărilor. Acolo, în «*Ale mortului*» din Gorj, în ancestralul scenariu românesc al trecerii, căucul apare totdeauna asociat elementului ascensional, psihopomp, — așa cum le-a asociat ulterior și Brâncuși! «*Grupul mobil*» *Mica franțuzoică + Cupa + Coloana* creat în atelier prin 1917 s-a dezmembrat, se pare sub imperativul înstrăinării unei părți componente. Merită, însă, pomenită o tulburătoare fotografie făcută sculptorului de Ed. Steichen în 1925, poate cel mai bun portret al artistului. Fotografia — evident studiată sub aspectul aranjării în cadru — adună în centrul planului apropiat silueta lui Brâncuși și o *Coloană* în vîrfu căreia stă *Cupa*.

E parcă o reconstituire a *Grupului mobil* în care, de astă dată, însuși Brâncuși se substituie, cu unealta în mîini, siluetei copilului de altădată. . .





« Copilul în lume », grup mobil, 1917 (fotografie de Constantin Brâncuși)

Brâncuși, 1920 (foto Steichen)





În această perioadă în care întregul nostru popor întâmpină cea de-a 40-a aniversare a victoriei revoluției de eliberare socială și națională a României, de la 23 August 1944, viața culturală a țării înregistrează — sub semnul și în atmosfera glorioasei sărbătoriri

care se apropie — o seamă de manifestări expoziționale deosebit de valoroase, ilustrând cu strălucire înaltul nivel atins de arta românească în epoca pe care o trăim. Una din aceste expoziții cu adevărat reprezentative este și cea a pictorului Brăduț Covaliu.

## brăduț covaliu

Ca și altă dată, întâlnirea cu pictura lui Brăduț Covaliu este prilejuitoare de înțelepțită bucurie, de liniștită meditație în fața acelor largi orizonturi de lumină care adastă să fie străbătute, sensul zborului fiind

adesea prezent în pânzele sale. La cei șasezeci de ani împliniți (fără păcăleală!) în ziua de 1 aprilie, expoziția de la Dalles vine ca un semn de vigoare și de trăinicie, mărturisind despre tinerețea nezdrcinată a artis-

### vasile drăguț

tului și, deopotrivă, despre admirabila sa putere de a desluși frumusețile lumii, știința de a le lega în forme noi, capabile să cînte prin culoare. Rod al ultimilor cinci ani de activitate (precedenta manifestare avusese loc tot în sala Dalles, în primăvara anului 1979) expoziția este organizată pe mari cicluri tematice: « Concert » (64 lucrări), « Avînt » (10 lucrări), « Gînditorul » (10 lucrări), la acestea adăugîndu-se numeroase peisaje, naturi moarte și cîteva portrete. Preferința pentru ciclurile tematice este definitorie pentru un anumit mod de gîndire și creație, relevînd faptul că Brăduț Covaliu este prin structură un antiimpresionist, relația sa cu lumea înconjurătoare fiind mai degrabă de tip analitic, cu implicată aspirație către sinteze proprii. Artistul nu se mulțumește să înregistreze — fie și recreativ — un cadru peisagistic sau un instantaneu dintr-o secvență evenimentială, el vrea să treacă dincolo de aparență, să descifreze esențialul și să fixeze într-o imagine picturală însumarea dintre văzut, trăit și înțeles.

S-a putut spune (în mod justificat) că dialogul lui Brăduț Covaliu cu lumea este de esență lirică, dar trebuie să nuanțăm această constatare precizînd că este vorba despre un lirism multicord care nu vibrează doar funcție de trăirile sentimentale ci și — poate chiar primordial — funcție de deprinderile intelectuale. În expoziția de la Dalles precumpănitor numeric este ciclul « Concert ». Executate în ulei sau în tehnică mixtă, compozițiile care participă la rotunjirea acestui ciclu îi prilejuiesc artistului multiple moduri de relevare a mereu aceluiasi conținut: muzica. Fiecare tablou considerat izolat constituie o echivalare plastică a unui anumit moment muzical. Cuvîntul echivalare este însă prea limitativ, sugerînd o simplă ilustrare. În fapt este vorba despre o ticluire și despre un comentariu, operație a căror simultaneitate beneficiază aici de condiția specifică a artelor plastice.

În legătură cu sensibilitatea pentru muzică a lui Brăduț Covaliu nu este lipsit de utilitate să amintim împrejurarea că mai mulți comentatori au recunoscut în pictura sa contingente cu Kandinsky. Observația nu este lipsită de un anumit temei, dar trebuie precizat de îndată că la mijloc nu este vorba despre o influență ci despre o consubstanțialitate, căci, asemenea lui Kandinsky, Brăduț Covaliu trăiește muzica prin toate fibrele ființei sale, de aici decurgînd o anume ritmică și o anume fluiditate a materiei picturale, fluiditate controlată sever de structurile clare ale compoziției. Altminteri, modalitățile de realizare a lucrărilor care compun

CULOARE / SPAȚIU PICTURAL



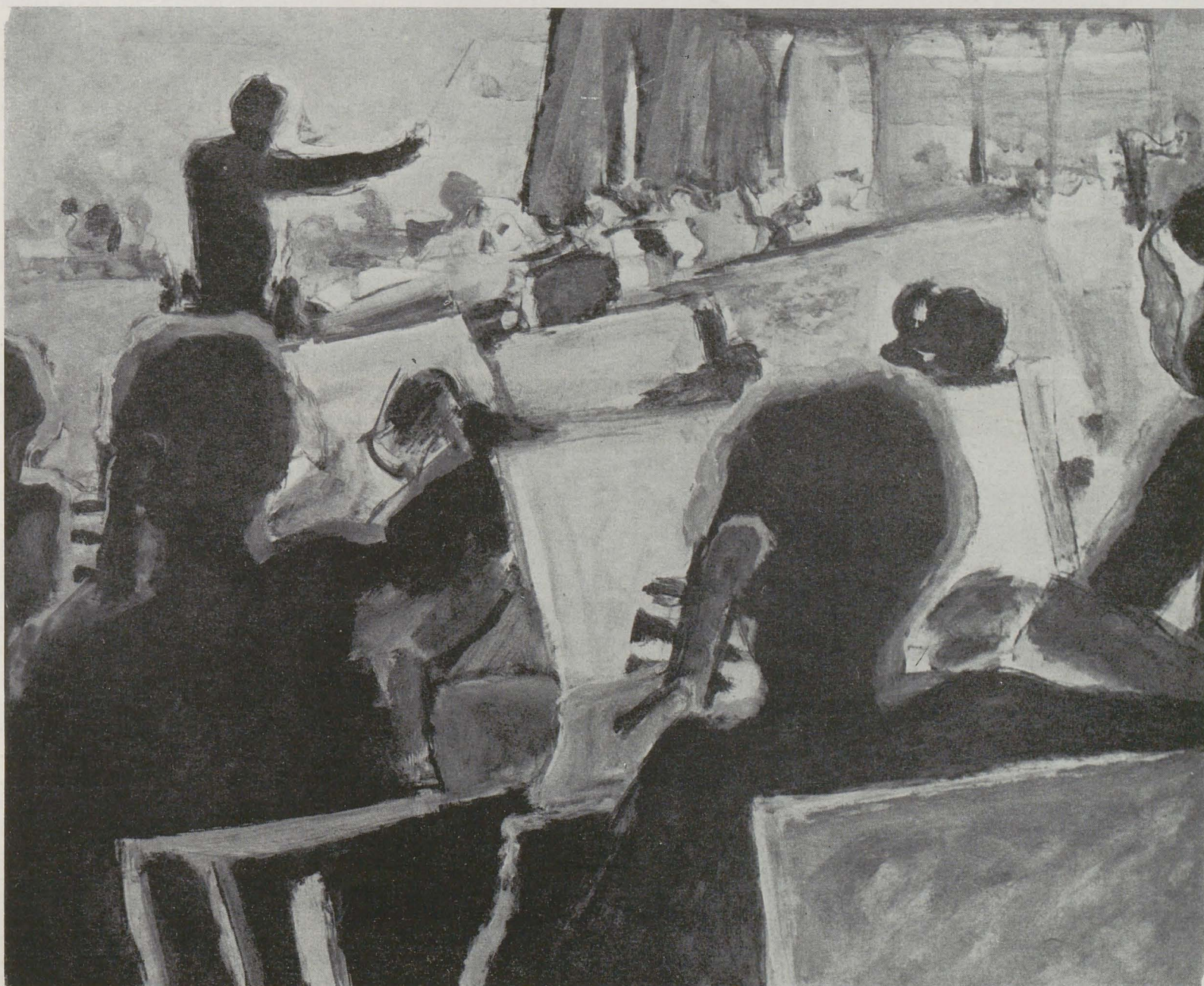
acest ciclu sînt foarte variate, lăsînd să se întrevadă intenția unei abordări perimetrale, cu multe fațete, fiecare direcție de abordare tinzînd către nucleul esențial al temei. Fie că atenția se oprește asupra unui instrumentist (violoncelistă, pianist etc.), asupra unui grup (violoniști, corniști etc.), fie că încearcă să cuprindă orchestra întreagă sau chiar orchestra și parterul de ascultători, este evident că notația pictorului nu a fost subordonată vizualului, ci a beneficiat de sinergia pictural-muzical. De aici decurge o particulară stare de muzicalitate care nu trebuie confundată cu posibilele calități de sonoritate pe care le pot încorpora și transmite armoniile cromatice. Muzicalitatea «concertelor» lui Brăduț Covaliu nu este de tip impresionist, epidermic, ci una conținută

și sugerată cu sensibilitatea unui cerebral. Remarcabilă prin puterea de evocare este compoziția «Concert XXXVI», în spațiul tensionat al căreia răsună muzica singurătății unui pianist. Petele largi și fluide — cu voită imprecizie de contur — reușesc să sugereze prin subtila lor mișcare vibrația muzicii, iar izolarea pianistului solist are ceva din tragismul conținut al oricărei arderi întru creație.

Un ciclu aflat într-o nouă ediție este cel avînd ca temă avîntul. Teza zborului este veche în pictura lui Brăduț Covaliu, ea fiind materializată în zeci de lucrări în care nevoia de spații înalte și invadate de lumină este exprimată prin lăcări plutitori, prin Pegași năvalnici, prin transparente vârtejuri cromatice. Reluarea acestei teme în actuala

expoziție prilejuiește cîștigarea unor noi modalități de interpretare în condițiile unor multivoci invocări a simbolului cabalin. Unduire și senzualitate, zbor și eliberare, grație și forță, totul se adună în avîntul unor compoziții de superbă virtuozitate picturală. Uneori ritmica geometrică, cu trasee circulare, poate aminti de Delaunay, după cum fluiditățile cromatice cu inefabile treceri de la opac la transparent pot aminti de Kandinsky. Referirile au mai fost făcute dar ele merită să fie păstrate în atenție doar pentru determinarea unor factori comuni într-o epocă atît de agitată din punct de vedere artistic, cum este secolul XX. În realitate, Brăduț Covaliu este purtătorul unui mesaj pe cît de original pe atît de convingător, forța de comunicare a lucrărilor

Concert XVI, tehnică mixtă, 1982





1. Concert XXXI, tehnică mixtă, 1982; 2. Concert XXXVI, tehnică mixtă, 1982



sale fiind asigurată tocmai de multivocitatea sensibilă a materiei picturale.

Nu este locul aici să încercăm o secțiune diacronică prin întreaga operă picturală a lui Brăduț Covaliu. Socotim, totuși, util să observăm că o bună bucată de timp — și avem ca termeni de referință expozițiile sale din 1957 și 1959 — pictura sa vădea o irepresibilă atracție pentru materia densă, telurică, cu magice scăpări interioare. Au venit, prin anii 1964—1965, experiențele însoțite ale orizonturilor egeice și mediteraneene. Invazia de lumină, cu alburi de calcar și amintiri mitologice, a declanșat nebanuite resorturi, inaugurând o nouă perioadă de creație. Așa cum odinioară, cultul solar al lui Phoebus a învins forțele chtonice întruchipate de Phyton, tot așa în pictura lui Brăduț Covaliu avântul icarian spre nesfârșirea spațială a înlocuit gravitaționalul materiei dense. Un adevărat simbol al acestei mutații de calitate ar putea fi considerată lucrarea «în imensitatea albastră» (1974), operă de savantă elaborare, în al cărei spațiu de ideală puritate plutește neînvins și iremediabil optimist pasărea umană a lui Icar.

Din actuala expoziție, în mod deosebit am reținut puritatea zborului din *Avânt I*, cu al său cal alb aproape imaterial, a cărui flință se confundă parcă cu fluidul întinderilor albastre pe care le străbate fără nici o urmă de efort vizibil. Simțim aici, ca și în alte lucrări ale ciclului *Avânt*, o stranie muzică a spațiilor, un fior liric de nobilă esență, obligându-ne să ne reamintim că Brăduț Covaliu este și poet, volumul său de versuri publicat cu câțiva ani în urmă fiind prețuit cu interes de criticii literari.

În opoziție, parcă, cu ciclul *Avânt*, ciclul *Gînditorul* ne readuce pe pămînt, obligându-ne la gravă meditație în fața condiției umane. Pretextul pare a fi binecunoscuta statueta neolitică *Gînditorul de la Hamangia*, operă cu implicații profetice, a cărei compoziție văzută și nevăzută avea să fie redescoperită de *Gînditorul* lui Rodin. Pentru Brăduț Covaliu tema meditației revine la modul obsesiv, fiind uneori apăsătoare și parcă primitivă, ca în *Gînditorul VIII* a cărui triptă și nudă masivitate aduce aminte de *Uriașul* lui Goya. Eliberat de tensiunile ciclurilor tematice, artistul pare a-și regăsi starea de grație a libertății de exprimare în peisaje și în naturi moarte. Tehnica mixtă — cu guașe — convine la modul ideal mărturisirilor de taină iscate de frumusețea sau de gingășia unui buchet de flori. *La vila Adriana*, *Luminoasele zăpezi*, *Malul cu pini*, *Colinele verzi*, *Casa de sus*, *Livada cu umbre* și atîtea alte peisaje surprind



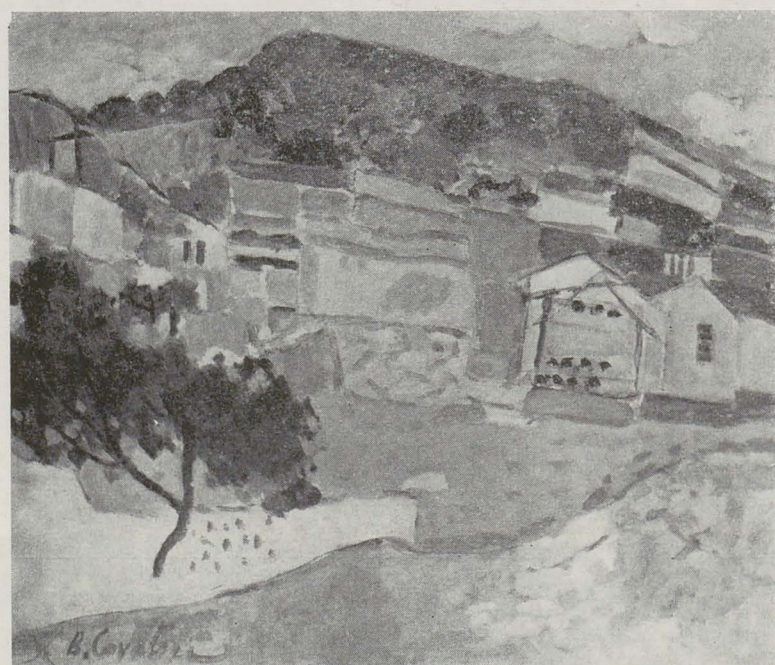


Compoziție, ulei pe pânză, 1983

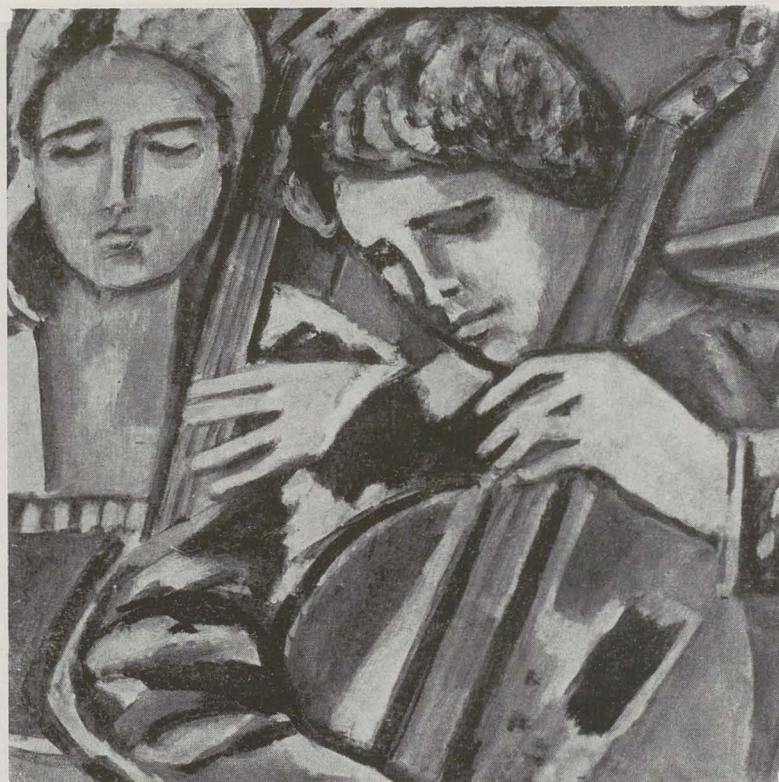
« Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografei, manifestându-și liber talentul, folosind stiluri și maniere de creație variate, sînt chemați să făurească noi opere valoroase care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurului culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru. »

NICOLAE CEAUȘESCU





la modul fericit atenția prin curgerea vie și neprevăzută a liniilor care desenează și pictează în același timp, prin mereu transfiguratele văluri de culoare care, ca un magic veșmînt, lasă să se deslușească tainele formelor pe care le îmbracă. Paleta sa, deosebit de bogată și de variată în resurse, nu pare a exercita un control restrictiv asupra modalităților de exprimare. Și totuși, pictor de o rară scrupulozitate, Brăduț Covaliu nu se lasă furat de efect și nici nu cedează plăcerii — de care știe să se bucure — a tonurilor rafinate. Contemplînd lumea cu ochii și mintea unui meditativ, el reține pentru opera pictată esențialul experienței unice și irepetabile a dialogului cu un anumit motiv sub semnul momentului de revelantă inspirație. Respectul pentru adevărul trăirii artistice de excepție și cultivată cu luciditate solicită o extremă grijă pentru mijloacele



1. *Flori*, ulei, 1983  
2. *Concert XXI*, 1983  
3. *Copacul*, ulei, 1982



*Luciana*, ulei, 1980

de exprimare și trebuie să i se recunoască lui Brăduț Covaliu meritul de a fi îmbogățit pictura românească cu una dintre cele mai savant-poetice modalități de expresie picturală. O temeinică și nuanțată cunoaștere a cuceririlor și avatarurilor picturii moderne, i-a permis lui Brăduț Covaliu să-și fundamenteze propria sa opțiune, sinteza pe care pictura sa o propune convingînd atît prin rigoarea și subtilitatea limbajului cît și prin densa încărcătură spirituală. În perspectiva efortului de sinteză, pare extraordinar faptul că această pictură reușește să contopească pînă la confundare experiențe expresioniste (cu un particular tip de fantastic), simboliste, abstracționiste și tradiții ale colorismului și geometrismului autohton, totul fiind reprojectat în condiția ideală a originalității personale.

Considerată în totalitate, expoziția de la Dalles cu care Brăduț Covaliu a dăruit primăvara bucureșteană mai permite relevarea unei caracteristici esențiale pentru opera acestui mare artist contemporan. Dincolo de ciclurile tematice care poartă un anumit nume, pictura lui Brăduț rostește un nobil mesaj de frumusețe spirituală, exprimă încredere, face sensibilă tainica legătură dintre culoare, sunet și cuvînt. Aspirația sa către armonie și desăvîrșire a știut să se toarne în cel mai adecvat limbaj, statornicind unul dintre cele mai trainice repere ale acestui neliniștit secol artistic.



## adrian guță

Expoziția fiind structurată pornind de la un element esențial al limbajului pictural — culoarea — numele prezente și opțiunile stilistice se subordonează în primul rând acestei idei și mai puțin ilustrării în general a picturii britanice contemporane.

Un text de prezentare a manifestării și plasticienilor participanți preciza că au fost incluși artiști din mai multe generații și sugera pe de o parte o continuitate creatoare, pe de alta diversele tendințe manifeste în pictura engleză din ultimele decenii; se specifica unitatea de timp (anii '70) în care s-au executat lucrările, prețioasă pentru coerența cronologică a elaborării, dar și pentru evidențierea variației ipostazierii ale actului pictural. Culoarea ca pretext de selecție a stimulat, bănuim, alegerea cu precădere a unor exemple ilustrative pentru abstracționism și, în mai mică măsură, pentru pop art ori alte tendințe. Într-o expunere ținută la București în perioada când expoziția era prezentată în România, Lady Mary-Rose Beaumont, critic de artă englez, își prefăta succinta trecere în revistă a evoluției din ultimele două decenii a fenomenului plastic britanic cu mențiunea că în spectrul foarte divers al tendințelor ce se manifestă simultan în Anglia azi, figurativul este mai adesea decât abstractul un punct de pornire. Expunerea, evocând nume și exemplificând opere aparținând pop art-ului, noului realism și expresionism, suprarealismului târziu, artei conceptuale etc., menționa un singur artist inclus în expoziție (cu două lucrări, dintre care una reprodușă pe afiș): Allen Jones. Considerat de unii<sup>1</sup> ca dominând la un moment dat pop art-ul britanic împreună cu Hockney și Kitaj, Allen Jones consfințește fetișizarea (adesea ironică) produselor de serie — vezi totodată verismul detaliului dar și acuratețea, simplitatea uneori geometrizantă a volumelor definite prin modelaj cromatic — justificând deci în bună parte aprecierea de «cel mai pictural dintre pictorii pop britanici»<sup>2</sup>. Parcurgind cele cincisprezece nume din care e alcătuită selecția, găsim destule care nu pot lipsi din schițarea unei panorame a artei britanice contemporane, și care fac parte din pionieratul sau afirmarea deplină a unor curente din pictura engleză modernă. Prin unele din aceste tendințe, plasticienii insulari au inaugurat chiar noi capitole în cultura postbelică, de pildă pop art-ul.

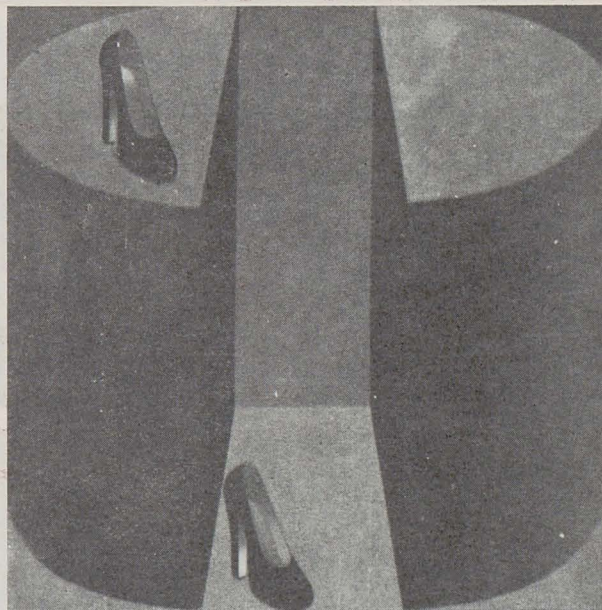
<sup>1</sup> Eric Michaud: art. «Jones (Allen)» în «Petit Larousse de la peinture», Librairie Larousse, 1979.

<sup>2</sup> Edward Lucie-Smith: «Movements in Art since 1945», Thames and Hudson, 1975, chapter V.

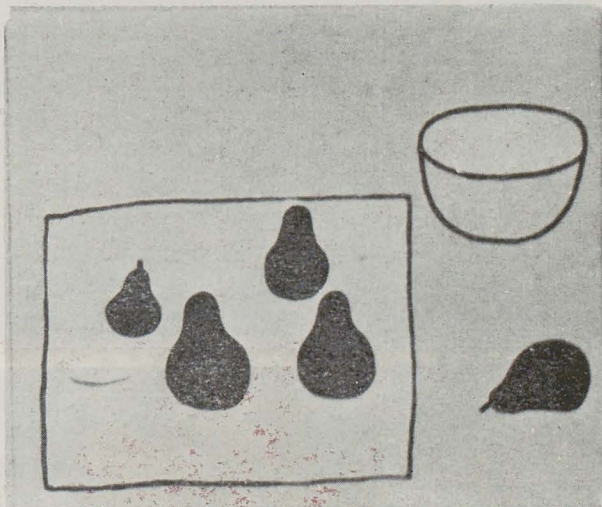
# «culoarea în pictura britanică»

## cronica

În cadrul relațiilor culturale ale țării noastre cu Anglia, la Craiova, Constanța și București a fost organizată o substanțială expoziție de pictură contemporană britanică (15 pictori cu 26 lucrări), într-o interesantă selecție tematică operată de dl. Allan Bowness, director la Tate Gallery — Londra și semnată al catalogului. Considerăm interesant să publicăm două «lecturi» paralele ale prestigioasei expoziții, datorate muzeografului Teodor Ionescu (Constanța) și tinerului critic de artă Adrian Guță.



ALLEN JONES: Pentoflotoză divizată, ulei pe pânză, 1976



WILLIAM SCOTT: Cinci pere, ulei pe pânză, 1976

Richard Smith (inclus în expoziție) stă alături de nume importante ce au promovat această mișcare (ne referim acum doar la grupul de la Royal College of Art, cu Hockney, Peter Blake, Peter Phillips<sup>3</sup> ori de-a citatul A. Jones); în alte cazuri, este vorba de personalități deschise influențelor străine (în speță abstracțio-

nismul american), integrate și prelucrate în pictura proprie (Patrick Heron, John Hoyland).

Alan Davie, unul din cei mai renumiți pe plan internațional artiști britanici, a fost se pare primul european care a prețuit debuturile lui Pollock, punând ca și acesta accent pe rolul incantator, magic al picturii<sup>4</sup>; dorința

sa de noutate, de eliberare din sabloane, tinde spre regăsirea purității actului însuși de a picta, chiar cu prețul «sfărșimării ideilor»<sup>1</sup>. Apropiat ca spirit de cel mai ilustru reprezentant al Action Painting, Davie își creează un univers de imagini propriu, diferit de al expresionismului abstract.

Bernard Cohen, John Hoyland, Richard Smith și William Turnbull s-au numărat printre participanții la expoziția «Situation» (Londra, 1960)<sup>2</sup>, ce revela o nouă generație de artiști britanici ale căror picturi abstracte de format mare anunțau schimbarea orientării insularilor dinspre școala pariziană spre cea de la New York. Bernard Cohen este cunoscut a fi adoptat varianta americană «hard edge» de abstracționism<sup>3</sup>; lucrările de la București trimit mai degrabă spre una din sursele sus numitului stil: colajul (trimiterea se referă la o pură similitudine vizuală, nu tehnică): Patrick Heron ne convinge mai mult prin pânzele expuse în România de afinitatea stilistică cu același «hard edge abstraction», știută fiind și influența unuia din exponentii de peste ocean ai curentului — Mark Rothko — asupra sa<sup>4</sup>. Inclus în ceea ce cu larghețe se numește «post-painterly abstraction»<sup>5</sup>, apropiat la început de «lumea» lui de Staël. John Hoyland practică un abstracționism vitalist ce trădează plăcerea vibrației culorii, un amestec sui-generis de «geometrism» și lirism, vizibil și în lucrările din expoziție.

Richard Smith, remarcabil experimentalist, îndeobște amintit și în legătură cu fenomenul pop, utilizează materiale modeste cotidiene în realizarea unor lucrări tridimensionale<sup>6</sup>, unor «obiecte» propunându-și cu interesante efecte cromatice, poetizarea banalului; contactul reiterat cu S.U.A. îl determină să aprecieze riu doar opera lui Jasper Johns<sup>7</sup>; el este unul din primii englezi din generația tânără a anilor '50 ce se apropie de abstracționismul american de diverse formule<sup>8</sup>. Regăsim una din particularitățile tehnice — stilistice ale lui R. Smith — «shaped canvas» (pânza întinsă pe șasiu cu suprafață modelată) — și la un alt avan-

<sup>1</sup> v. citatele dintr-un interviu cu Alan Davie (1961), în «Pictori despre pictură», texte alese și adnotate de Eric Protter, Meridiane, 1972, p. 300.

<sup>2</sup> v. art. «Situation Group» în «Phaidon Dictionary of Twentieth-Century Art», Phaidon.

<sup>3</sup> v. art. «Cohen, Bernard» în «Phaidon Dictionary of Twentieth-Century Art», Phaidon.

<sup>4</sup> v. Alan Bowness: art. cit., op. cit.

<sup>5</sup> Edw. Lucie-Smith, op. cit., ch. IV.

<sup>6</sup> Alan Bowness, art. cit., op. cit.

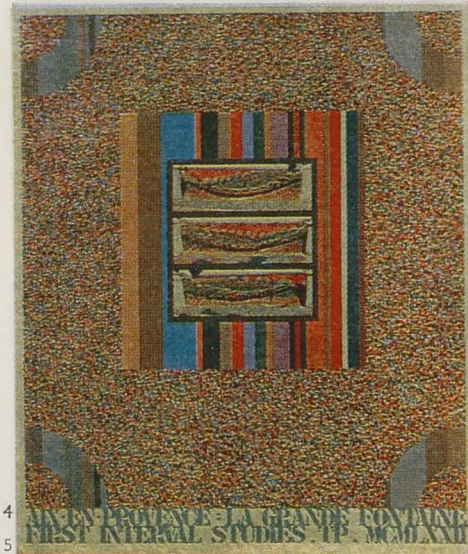
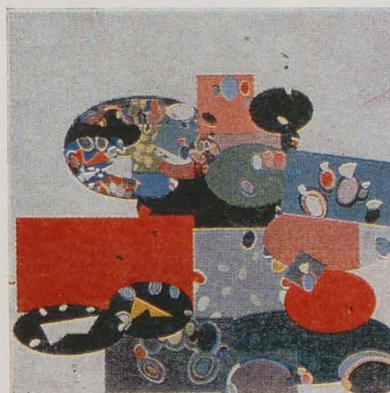
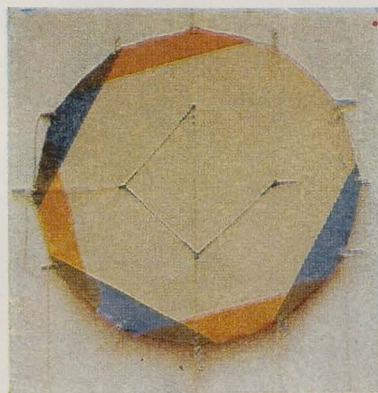
<sup>7</sup> Edw. Lucie-Smith, op. cit., ch. V.

<sup>8</sup> v. art. «Smith, Richard», în «Phaidon Dict. of Twentieth-Cent. Art», Phaidon.



## «culoarea în pictura britanică»

gardist, Stephen Buckley: ne referim la lucrarea din expoziție, înrudită abstracționismului de nuanță minimalistă. Îndatorat minimalismului american se arată și William Turnbull. Experimentele lui Tom Philips se prelungesc pînă în complexul teren al artei conceptuale<sup>1</sup>, trecînd prin fertilele posibilități ale fotografiei<sup>2</sup>; tabloul expus în România se remarcă însă doar prin picturalitate și unele aluzii (nu concretizări) la tehnica colaiului. Ivon Hitchens se înfățișează pe simezele noastre în postura adeptului abstracțiunii lirice, culorile (ulei) avînd pe alocuri o transparență și o «sonoritate» apropiată tradiției acuarelilor engleze. Este însă doar o fațetă a operei sale care de fapt se înscrie cel mai adesea în coordonatele unui figurativ epurat în care se simt ecouri din Cézanne, dar mai ales din Matisse<sup>3</sup>. Hitchens este poate unul din marii peisagisti britanici ai veacului. În fine, William Scott a intrat în selecție cu o lucrare ilustrativă pentru figurativul său sim-



plicat, cu un desen sintetic și o cromatică sobră; chiar în apropierea sa de abstracționism pictorul nu pierde «contactul simbolic cu viața»<sup>4</sup>. Rezultă credem în urma acestor cîteva exemple și observații, «puterea de acoperire» a unor direcții importante ale picturii britanice contemporane — a selecției artiștilor din această expoziție, ceea ce nu ne împiedică să asociem acestor nume, ca reprezentative, altele mari ce lipsesc: Francis Bacon, Graham Sutherland, Ben



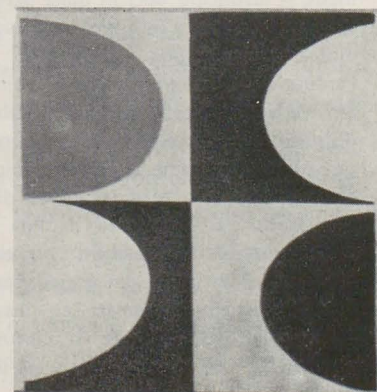
Nicholson (fondatorul școlii de la Saint Ives, pe unde a trecut și Terry Frost, pictor inclus în expunere), Richard Hamilton, Hockney etc.

## teodor ionescu

După 1930 abstracția și suprarealismul au pătruns în Anglia (mai puțin expresionismul), cu eminentul Nicholson, în opera căruia au triumfat armonia și monumentalul, cu Pasmore («transfug» al realismului), cu supra-realiștii de talia vorticistului Nash, evocator romantic al lumii nordice și celtice, și mai cu seamă cu Henry Moore (o dramatică sculptură, înclătăre există la Muzeul de artă al Republicii) cu Francis Bacon, făcînd figură aparte prin expresionismul lui. La 1950, abstracția reînfloră, mai puțin dogmatică decît la începuturile ei, paralel cu influența avangardei nord americane, care, parțial, durează și azi. De altfel, tradiția unei tendințe abstracte, colorate și de un scrupulos profesionalism, rămîne o constantă a insularilor, încă de la «robinsonada» luminii la Turner. Empirio-scepticismul lor genuin nu s-a lăsat decît arareori sedus de cinetism, de environment, de happening, etc. În expoziție absentează — poate intenționat — ultima etapă (1966–1967), cu inovațiile Noii Abstracții post-minimaliste, și încă alte direcții, dintre care unele se înscriu în tradiția peisajului englez sau în spiritul subtil al umorismului britanic.

★

Expoziția începe cu o excelentă natură statică *Mac roșu închis* de Ivon Hitchens (mort de curînd, la 86 de ani), pretext de armonii cromatice în pete mai opace sau mai transparente, cu tușe de o remarcabilă spontaneitate, amintind acuarela. Alături, scotianul Alan Davie în *Gong cu prădare* expune o compoziție decorativă, aglomerată de semne arhetipale, simbolice, emblematice, care privesc la noi, analog ochilor magici ai lui *Tuculescu*, evocînd arta primitivă și creînd o atmosferă încremenită de mister. Urmează abstracții și neosuprarealiștii, ca și cei ce încearcă o sinteză a acestor ipostaze. Nu lipsesc nici



<sup>1</sup> Edw. Lucie-Smith, op. cit., ch.

<sup>2</sup> Jonathan Benthaj: "Science and Technology in Art Today", Thames and Hudson, 1972, p. 29

<sup>3</sup> Alan Bowness: art. "Hitchens (Ivon)", op. cit.

<sup>4</sup> Alan Bowness: art. "Scott (William)", op. cit.

1. WILLIAM TURNBULL: 11—1970, ulei pe pînză

2. RICHARD SMITH: Disc 7, acrilic pe pînză cu șnur și vergele de aluminiu, 1977

3. BERNARD COHEN: Fără titlu, acrilic pe pînză, 1975

4. JOHN HOYLAND: 31.8.76, acrilic pe pînză

5. TOM PHILLIPS: Aix-en-Provence, La Grand Fontaine, Primele studii de interval, 1972, acrilic pe pînză

6. IVON HITCHENS: Mac roșu închis, ulei pe pînză, 1972

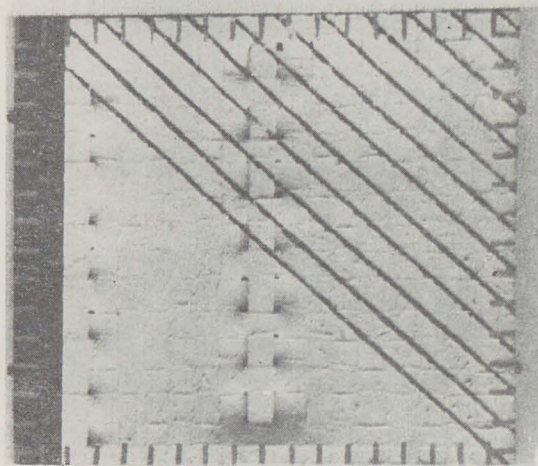
7. TERRY FROST: negru, alb și galben, acrilic pe pînză, 1974

abstracții lirico-expresioniste; astfel, Patrick Heron, prin îndrăznețele sale acorduri «expansioniste», cum le taxează dl Bowness prin «Roșu foarte complicat cu smaralde» și

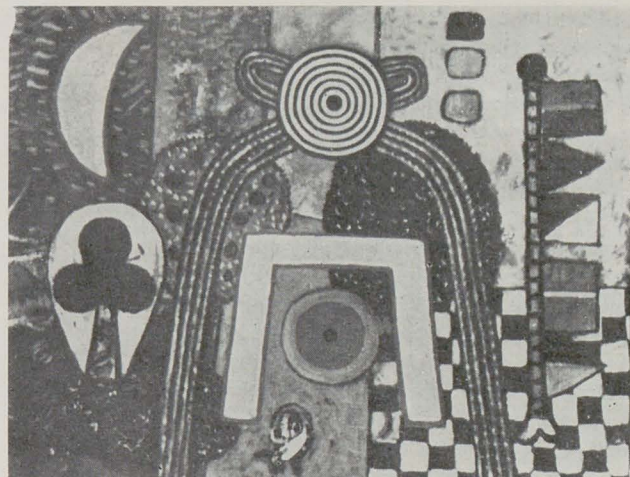


«Roșu purpuriu, ceruleum și verde mat», (amintind de Mark Rothko) exprimă o bucurie vitală, în timp ce William Turnbull, dator artei minime, în Roșu, Alb și Negru manifestă un intransigent purism rationalist, ametafizic, conținând doar pe monologul mai intens sau mai profund, al culorilor în ele însăși. Terry Frost este poate cel mai consecvent geometrizarant (cu albastrul și galbenul său care înviorează contrastul de alb-negru); Jack Smith încearcă o sinteză a spațiului cu abstractia, într-o tehnică de mare finețe geometrică, în culori vii dar parcimonioase, inventând, pe o «partitură» din mijlocul tabloului, un alfabet inedit al sunetelor, propus nouă spre decodare plastică. Richard Smith și Stephen Buckley se singularizează, renunțând la formatul obișnuit al tabloului. Smith încuiește rama și șasiul, tradiționale în veacuri, cu vergele metalice, croiește pînza în funcție de «subiect» (în cazul de față, în formă de zmeu sau de ceasornic) agățând de suport șnururi, cu intenția încorporării lor în a treia dimensiune a tabloului (pictură obiectuală), în timp ce Buckley «sculptează» toată pînza într-o rețea de patrate și detașează pe verticala din mijloc o fisie, totul sugerind un basorelief pictat. Rolul principal îl are, evident, culoarea.

Walter Scott și Allan Jones înclină în naturile lor statice spre neosuprrealism. Primul face un salt în ireal, proiectând cu o candoare studiată cinci pere într-un spațiu «extra-terestru», fructele planând în gol ca și cum ar fi devenit imponderabile,



STEPHEN BUCKLEY: Dungi negre, ulei pe pînză, 1976;



2. ALAN DAVIE: Gong cu pasăre nr. 10, ulei pe pînză, 1973

în genul picturii copiilor. Imaginile fostului partizan al pop-artei, Allan Jones, cele mai «accesibile» din toată expoziția sînt un fel de «icoane ale societății de consum» (de un «subtil iz ironic» cum observă dl. Bowness). Tobă divizată cu pantofi (de damă) a și fost reproducă pe afișul expoziției. Frumusețea tabloului constă în lumină și culoare, Jones fiind un talentat colorist. Tom Phillips în La grande fontaine — autorul e și compozitor — fragmentează planul în minuscule confetti decorative, în maniera mecanică a pointilistilor, introducînd, prin trei ferestruici drep-

tunghiulare, trei peisaje diurne de o seducătoare picturalitate. Jan Stephenson cu derutantul titlu Lățimea firului de păr ne prezintă în fond un peisaj nocturn londonez în plină ceață roșiatică din cauza difuziei luminilor electrice. O lumină alburie — «reflectorul» caravagist — creează fantomatice siluete de oameni. Pasta densă și strălucitoare (s-a introdus în liant și email) este «spray»-iată (Bowness) tot într-un fel de confetti pointiliste, cu o meticulozitate, demnă de admirat pentru proba de răbdare quasi-artizanală a pictorului. Alți doi colorști remarcabili, John Gilding și

John Hoyland se înrudesesc în expresionismul lor abstract. Hoyland are o culoare mai suculentă, vibrată de modulații, cînd rafinate, cînd crude, un penel nervos, aproape «gestual». Gilding e mai temperat în tuse și în ritmul cromatic al benzilor lui contrastante. Tablourile lui Bernard Cohen încheie expoziția least but not last. Unul, intitulat Fără titlu (de fapt, sînt pictate cîteva palete), celălalt Lăsînd urme, ambele niște colaje pitorești de tipare decorative juxtapuse ce ne rețin prin scrupulul detaliilor și prin seducția decorativă a ansamblurilor.



## «pygmalion»

### constantin suter

În ultimele decenii ale secolului trecut, viața artistică din țara noastră capătă direcții instituționalizate: învățămînt superior de artă, expoziții permanente, asociații ale artiștilor etc. În acest climat pe lângă Th. Aman, N. Grigorescu și I. Andreescu, creația lui Ion Georgescu (1856—1898) și Ștefan Ionescu-Valbudea (1856—1918) marchează, în desfășurarea ei istorică, afirmarea școlii românești de artă și în sculptură.

Cele două monografii consacrate acestor sculptori de M. Mihalache și respectiv de Adriana Botez, apărute în ultima vreme în colecția Pygmalion (Ed. Meridiane) sînt astfel bine venite sub cel puțin două aspecte. Mai

### cartea de artă

Întîi pentru că, redactate cu pasiune științifică și bogat ilustrate, orientează și informează asupra activității și a operelor de seamă ale artiștilor tratați. Apoi pentru că autorii s-au străduit să analizeze și modul în care cei doi sculptori au asimilat valorile primite în contact cu modele artistice apăsene neoclasiche, realist-romantice și impresioniste — pentru a realiza o viziune figurativă proprie integrată mișcării cultural-artistice căreia îi aparțineau. Atît I. Georgescu cit și Valbudea, arată autorii, primesc atît la școala de arte frumoase din București sub profesoratul lui Karl Storck, cit și la școala de belle arte din Paris o îndrumare neoclasică. Ea va domina creația lui Ion Geor-

gescu care va opta pentru o viziune «calmă, echilibrată cu forme clare» (M. Mihalache) măsurată, sirguincios «mimetică» în raport cu modelul etc. Așa vor apărea operele executate în străinătate și apreciate în Saloanele oficiale pariziene (Izvorul — 1879; Copilă rugîndu-se — 1881) ca și realizările de mai tîrziu din țară. Cu peste 150 de portrete, Ion Georgescu, va fi considerat «un cronicar în piatră și bronz al personalităților timpului» (M. Mihalache); va fi primul artist român care va face artă statuară pentru piețele publice (statuia lui Gh. Lazăr — București 1886; sau cea a lui Gh. Asachi — Iași, 1890), va executa decorarea fațadelor unor edificii oficiale (de ex. alegoriile Justiția și Agricultura care împodobesc Banca Națională); sau notabile construcții funerare ca cea de la mormîntul Domniței Balașa. Într-o viață scurtă Ion Georgescu va realiza o operă însemnată, de orientare neoclasică desigur, arată autorul, dar nu lipsită de ecouri romantice, ca în cazul portretului artistului Mihail Pascaly (1882) sau al statuii lui Gh. Lazăr.

Prezentîndu-l pe Valbudea, autoarea studiului, Adriana Botez, insistă în analiza acelor lucrări care vădesc interesul marcat al artistului pentru modul în care trăirile afective umane pot modifica pînă la «remodelare» structura expresivă, dinamică a corpului, a fizionomiei și a atitudinilor, de la pasiunea revoltei (Mihail Nebunul — Paris, 1885), la anxietate (Spezialul), la calmul corpului destins, aflat în repaos complet (Copil dormind; Femeie adîhniindu-se) sculptorul folosind adesea un modelaj «tactil», impresionist care face să vibreze suprafețele sub efecte de lumină. El ne apare astfel ca un romantic dar în ale cărui portrete încă mai răzbat ecourile instrucției clasicizante primite în școală. Autorii celor două monografii (despre Ion Georgescu și Ștefan Ionescu Valbudea) au meritul de a fi subliniat faptul că dinco' de izvoarele artistice ce se pot discerne în operele respective, lumea formelor se întîlnește cu pulsul istoriei iar portretistica — reprezentînd personalități românești adînc angajate în epocă — reflectă de fapt sufletul fierbinte al unui popor care pîsea în etapa independentei sale naționale. În aceeași colecție «Pygmalion» monografia consacrată sculptorului Ion Grigore Popovici de Adina Nanu, atrage atenția asupra unuia din «marile speranțe ale artei românești» de acum cîteva decenii.

Ion Grigore Popovici aparține generației care s-a format în perioada interbelică, în climatul agitat de după primul război mondial. Născut în anul 1907 va absolvi școala de arte frumoase din București cu profesorii D. Paciurea, O. Han

și I. Jalea (1933), și-și va desăvîrși pregătire ca bursier al școlii române din Roma (1937—1938). Lucrările sale; Adam (1934); Făt Frumos, Zmeu — influențate din miturile «spațiului mioritic», Autoportret; (toate din anul 1935), statuia executată «cu sobrietate clasică» a juristului Popilianus din ansamblul ce decorează fațada Facultății de Științe Juridice din București, bustul lui Coșbuc din rotonda scriitorilor din Cișmigiu sînt printre cele mai cunoscute. Ne vorbesc de asemenea de preocupările artistului ajutîndu-ne la o mai bună înțelegere a lor, desenele care s-au păstrat pentru diferite monumente: cel închinat muncitorilor de la Grivița '33, monumentul Victoriei sau monumentul închinat sol datului sovietic.

Dacă considerăm opera sculpturală ca împlinirea unor experiențe de elaborare fixată în desene, este fără îndoială un merit al monografiei de a fi acordat importanță acestui capitol semnificativ al creației artistului. Ion Grigore Popovici apare astfel prin sculpturile ca și prin desenele sale, un artist interesant, generos, remarcabil dotat, aspirînd către ceea ce Petru Comarnescu numea cîndva «completitudine omenească». Viața sa a fost curmată brusc la vîrsta de 39 de ani după ce artistul obținuse premiul Ministerului Cultelor și Artelor și câștigase concursul pentru Monumentul Victoriei. Nemaiinsistînd asupra utilității evidente a colecției Pygmalion, remarcăm doar ritmul prea lent al interesantelor ei apariții.

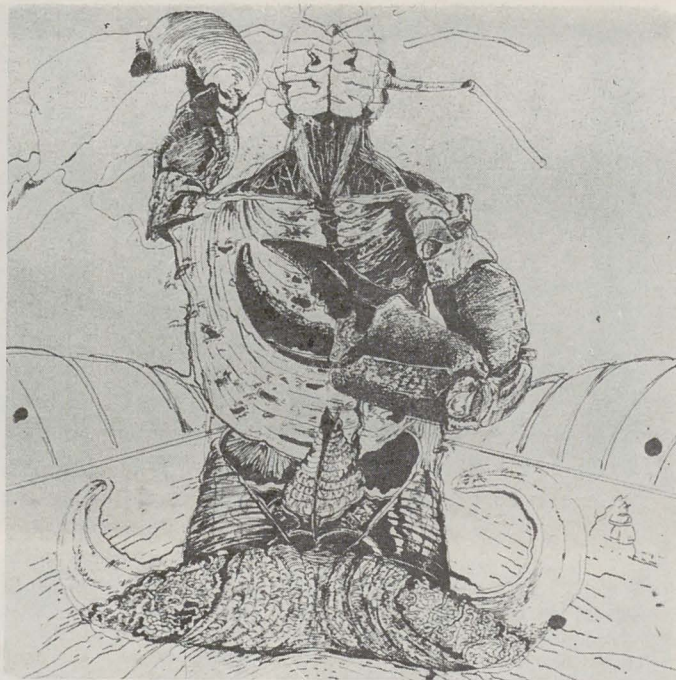




# desen-

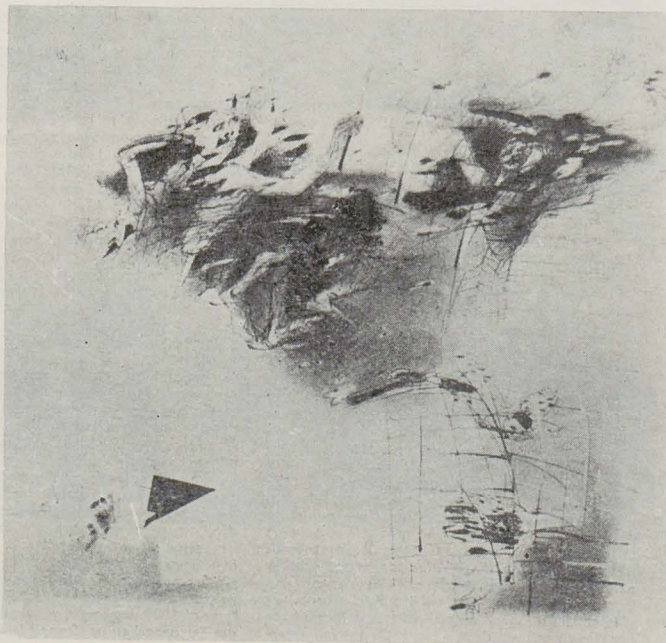
Un tânăr artist plastic citește un text al unui tânăr poet și, pornind de la acest text, face un desen. Această experiență, repetată de vreo 25 de ori, de aproape fiecare dată fiind vorba de un alt poet și de un alt artist plastic, constituie conținutul expoziției *Desen. Poezie*, pe care sala Atelier 35 de la Galeria Orizont a găzduit-o în februarie 1984. Mulți dintre tinerii plasticieni au ales o soluție simplă și naturală, selecționând din textul poetic un fragment în care vizualul este mai... vizibil. Așa au procedat, de exemplu: Tudor Jebeleanu, alegând din *Portret*, de Ion Stratan, versurile «A tapetat pereții / cu desene singurate»; Dan Stanciu, alegând din *Elegie după Catullus*, de Mircea Cărtărescu, versurile «Va veni noaptea, Ingerii vor fi negri / Ochi de cristal, ce-ai să te faci»; Vlad Micodiu, alegând din *O paște în nori*, de Adrian Popescu, versurile «Fericit cine prânzește / Pe o paște în nori / Fericit cine îmbracă / haina crinului, ușor / Un om cu umbrela roză / pe o paște...»; Peter Csehi, alegând din *Batista neagră* de Florin Iaru «ne-am / legat la ochi / cu o batistă neagră»; Tudor Nicolae, alegând din *Argila asta brutală* de Marta Petreu, versurile «Argila aceasta brutală / am rumegat-o amândoi». Un alt text al Martei Petreu (*Ne desfășăm de verde...*) a oferit în mod explicit lui Radu Igazag o anumită sintaxă cromatică. În toate aceste operații, se observă preponderența iconice asupra contiguiului și simbolice; dar ceea ce în textul poetic era un simplu fragment, în desen se autonomizează, metafora locală tinzând spre una globală, deci putând sugera (și) altceva decât ceea ce contextul inițial îi impunea. De o altă natură, în care contiguiul prevalează față de analogic, sînt desenele executate de: Denisa Mașek (pornind de la *Amurg* (1) de Nichita Danilov), Casia Csehi-Păpușoi (pornind de la *Madame Bovary* de Traian T. Coșovei), Violeta Bulgac (pornind de la un text din *Viața fără nume*, de Ioan Moldovan), Petru Rusu (pornind de la *Nocturnă* de Ioana Ierolim), Iosif Varga (pornind de la Liviu Ioan Stoiciu). Chiar dacă, în general, verbalul și vizualul nu se află într-o relație de subordonare a unuia în raport cu celălalt (așa cum atât Nicolae Manolescu cît și Magda Cârneci au subliniat la vernisaj și pe afișul expoziției), relația lor la această expoziție este asimetrică, fiind vorba de desene care pornesc de la poezii, deci de o articulare *într-o ordine determinată* a celor două arte. În aceste condiții, este greu să extragem, din expoziția în discuție, informații esențiale privind numitorul comun al poezilor și artiștilor plastici din generația tînă. Poate că mai utilă era, în acest scop, asocierea unor opere plastice și poetice deja existente, elaborate deci independent unele de altele, dar dovedindu-se a posteriori a se afla într-o anumită corespondență. Astfel de asocieri s-au făcut de multe ori; ne amintim, de exemplu, de asocierea unor curbe geometrice celebre cu *Invitation au voyage* de Charles Baudelaire. Experiențe de acest tip se cer repetate, în diferite variante, dar cu precizarea, de fiecare dată, a condițiilor în care s-a lucrat. De exemplu, a fost greu să aflăm — și nici acum nu știm — dacă artistul plastic și-a ales singur poezia de la care a plecat, sau aceasta a fost propusă de autorul ei; dacă poetul și-a ales el artistul plastic sau invers. Oricum ar fi, experiența care ni s-a propus de către Uniunea Artiștilor Plastici îndeamnă la reflecție și o dorim continuată.

**solomon marcus**



Dintr-un cub de gheață  
singurătatea noastră privea  
stelele fix  
Da, da, șoptește regina Victoria  
lovindu-mă peste degete cu o  
închipuire mult mai luminoasă  
și mult mai frumoasă.  
(Mariana Marin, *Întîmplare cu  
regina Victoria*)

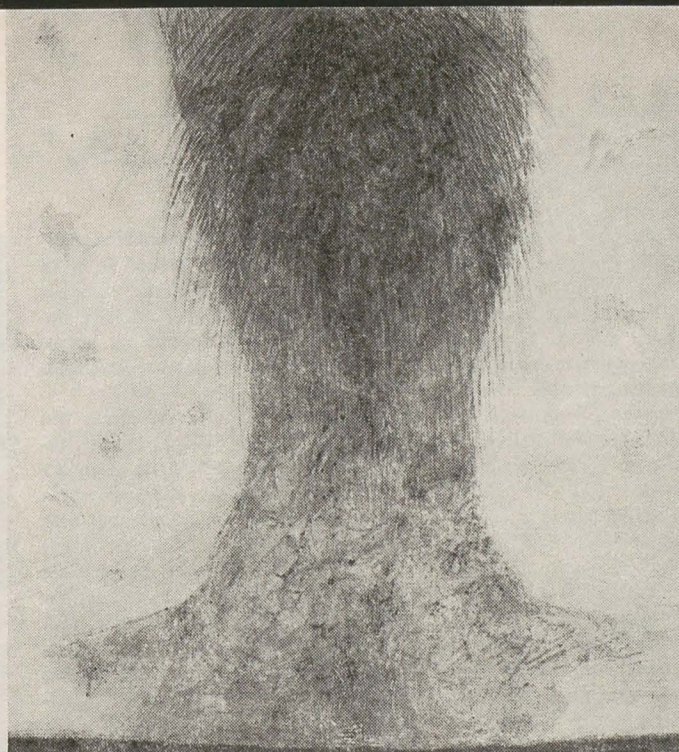
**atelier 35**



olimpiu bandalac  
violeta bulgac  
peter csehi  
silvia coșovanu muntenescu  
ștefan damo  
marta dimitrescu  
ana golici  
floruț grui  
radu igazag  
ion isăilă  
tudor jebeleanu  
denisa mașek  
vlad micodiu  
mircea muntenescu  
lajos nagy  
dan mihălțianu  
tudor nicolae  
casia csehi păpușoi  
marilena preda sânc  
petru rusu  
dan stanciu  
dodi teodorescu romanați



# poezie



Oare un tutelar « zeitgeist », un irepresibil spirit al vremii a constrâns această întâlnire dintre tineri poeți și tineri plasticieni? Sau dimpotrivă, o asemenea deliberată punere împreună a diverselor limbaje, e tocmai gestul care provoacă acest spirit al timpului să se întrezărească, să se arate?

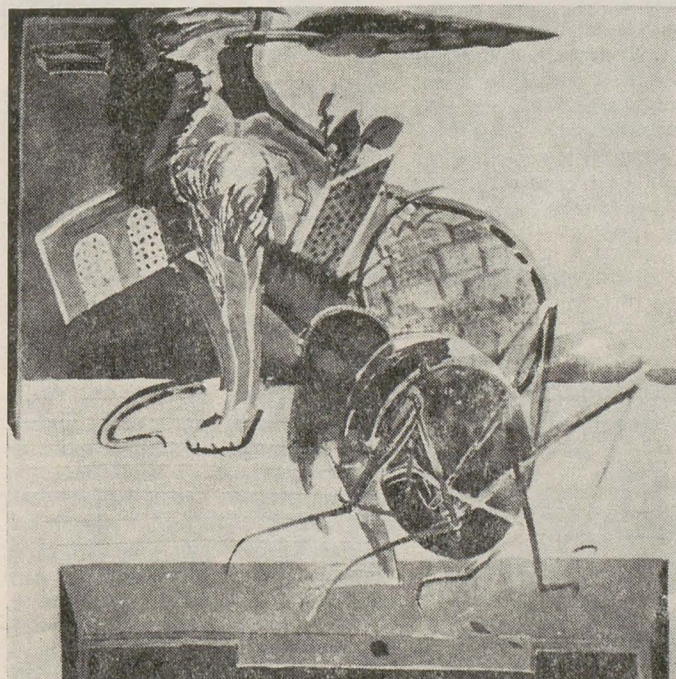
Ce vor poeții? Ce vor plasticienii? Nici unul dintre ei nu știe, poate, exact. Sînt Forme care-i bîntuie. Mai presus de deliberare și calcul, ele se cer așezate-n limbaj(e), cu impenitență unui fapt biologic, cu irepresibilul unui fatalism cosmic. Ceea ce « plutește în aer » se cere încarnat — inexprimabilul, imponderabilul — pre limba fiecăruia, chiar dacă fiecăruia-i revine doar o parte infimă din întreaga revelație ce se petrece sub chiar ochii noștri. Toți purtăm în noi simbolul timpului în care ne petrecem, puțini însă îl stăpînesc.

Să nu căutăm similitudini, echivalențe, translații între poeme și imaginile desenate — nimeni nu a ilustrat pe nimeni, ci doar pe sine, fiecare e pretext pentru celălalt, pe jumătate gîndit, pe jumătate presimțit; dar în cele două serii paralele, ochii noștri ar putea zări ceea ce pentru ochii viitori va deveni limpede?

Desigur, o explorare a tehnicilor și uneltelor de lucru dusă uneori pînă la saturație, pînă la tiranie (oare îndeajuns stăpînită?). Autonomia orgolioasă (vanitoasă?) a limbajului față de real. Tentația de a înmagazina și stăpîni, într-un gest exhaustiv ori poate recapitulativ, multitudinea (istorică și geografică) a surselor culturale și a depozitelor formale: obsesia cărții totale, a muzeului imaginar; sincretismul ca figură de stil; polimorfia ca o condiție a supraviețuirii; ambiguitatea ca stare de existență; etc. etc. Desigur, fiecare artist, fie el plastician sau pictor, se împartășește mai mult sau mai puțin din aceste constante, care nu explică totuși nimic. O unică absență, nenumărate soluții; o obsesie centrală, o așteptare, multiple presimțiri: a da chip lumii fără chip, sau cu prea multe chipuri, de azi. Același neajuns: lipsa unei ierarhii interioare constrîngătoare, ierarhia unei ordini spirituale unitare. Fiecare artist pare că nu deține decît o frîntură a adevărului, el ia în posesie un fragment de real, și-l adjudecă existențial și formal, îl oferă lumii ca pe o cheie universală; dar toate aceste « mitologii personale », subiective, individuale, parțiale, puse laolaltă recuperează ele întregul? Sînt transparente, fiecare în parte, pentru întreg adevărul, pentru intuiția lui integrală, care va fi fiind acest adevăr? Sau sînt numai sintagme rupte, dispartate, poate incoerente în sine, dar integrabile unui discurs global, supra-personal, pe care nu-l pricepem încă (ori îl bănuim numai în parte), dar care se rostește de pe acum, continuu, în fiecare formă, vers, silabă, pentru noi încă haotic, cristalin pentru viitor?

Cine știe? Iată mărturiile noastre, relative, întîmplătoare, din care mai tîrziu se va înșăila o istorie inevitabilă.

## atelier 35



*Din somn supraveghez coliba care arde aburul argintiu învăluind cuvîntul cum numai ceața un sanatoriu în munți.*

*Cu tot trupul mîngîi pîntecele culorii.*

(Ion Mureșan, Sanatoriu în munți)

iosif varga  
emilia chirilă drăgan  
mircea dinescu  
ioana crăciunescu  
franz hodjak  
gabriela negreanu  
liviu ioan stoiciu  
daniela crăsnaru  
adrian popescu  
ioana ieronim  
ioan moldovan  
florin iaru  
marta petreu  
matei vișniec  
mariana marin  
magdalena ghica  
traian t. coșovei  
ion stratan  
ion mureșan  
nichita danilov  
petru romoșan



## magda cârneci

1. SILVIA COȚOVANU MUNTENESCU
2. DENISA MASEK
3. NAGY LAJOS
4. OLIMPIU BANDALAC
5. CASIA CSEHI PĂPUȘOI
6. MIRCEA MUNTENESCU





## constantin piliuță la roma

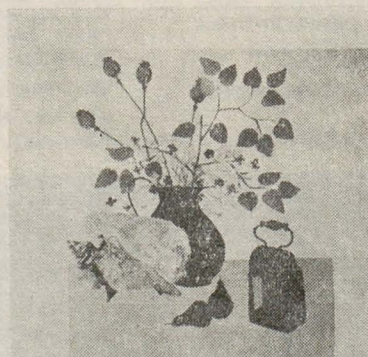
Pentru cei 70.000 de vizitatori ai expoziției retrospective a pictorului Constantin Piliuță, organizată la Dalles în 1980 cu ocazia împlinirii a 50 de ani, nu mai poate constitui o surpriză succesul expozițiilor sale deschise la Roma în decembrie 1983, la Academia Română, și în ianuarie-februarie 1984 la galeria «La Feluca». Astfel nu întâmplător creația lui Piliuță s-a desfășurat sub lumina învăluitoare a recunoașterii talentului și originalității personalității sale.

«Constantin Piliuță este un artist original și în mod viguros dotat cu o muzicalitate proprie (melancolică, tonatică, gingașă și în același timp spectrală) și cu o sonoritate a ritmurilor» (Sandra Giannattasio).

Maniera sa de a povesti grafic și pictural, cele mai firești evenimente, de a reda sugestiv portrete, flori și peisaje, ca imprevizibile evenimente afective, veridice și uluitoare de sincere, accentuând o tensiune lăuntrică, un verdict sau o cenzura etică, au fost pe deplin și unanim recunoscute. Nu întâmplător Dario Micacchi își intitula articolul său «Constantin Piliuță o surpriză plăcută».

«Figurativismul la Piliuță corespunde exigenței secolului nostru, care își pregătește propria metamorfoză în resursele expresivității» (Salvatore Maria Oddo). Sint remarcate: puterea pătrunderii sufletului uman, capacitatea de a reda omul în acțiune, curajul de a găsi mijloacele tehnice, grafice și cromatice, cu inteligență, pasiune, gust și rafinament deosebit. Toate acestea fac din el un pictor modern absorbit de meditații asupra existenței și aplecat cu sîrguință și cu intuiția talentului asupra farmecului culorilor. Numeroasele arti ole și însemnări scrise la Roma, cu ocazia celor două expoziții vin, după succesele obținute anterior la Veneția și Atena, la Paris și Moscova, la Varșovia sau Ankara, în S.U.A. sau Egipt ca și la București, să confirme o personalitate de artist european. «Piliuță, scria Carmine Benincasa în prefata la expoziția în la galeria «La Feluca», concepe opera sa ca pe

o apropiere și o suprapunere de semne elementare, lizibile, în mod singular și ușor identificabile, raportate la clarificarea imaginii. Realitatea este pentru el, în primul rînd, culoare în degraduri și în nuanțe de clar-obscur. În raport cu realitatea primează semnul care definește spațiul. Semnul și culoarea exprimă împreună un microcosmos emotiv și aluziv în care realitatea obiectelor ne invită să ne imaginăm și să visăm o existență simplă și adevărată, o existență care se manifestă în cultura românească». Dario Micacchi notează și el în același catalog: «Piliuță pornește întotdeauna de la alb, de la cea mai intensă lumină și încearcă să păstreze luminozitatea folosind tonuri, de fiecare dată, foarte delicate și bine armonizate între ele printr-o largă textură, ca în peisaje, sau tonuri ușoare în flori și vegetale, nuanțate și desprinse din albul orbitor al fondurilor». Într-un amplu articol în revista «Balcanica» (noiembrie 1983, anul II, nr. 4, pp. 136—139), revistă de istorie, cultură și politică, Salvatore Maria Oddo face o pertinentă analiză a picturilor și desenelor subliniind tematica diversă, fantezia, scrupulozitatea desenului și expansiunea culorii afirmînd că realizează «o concretă istorie contemporană». Cele 45 de uleiuri și 30 de desene au permis cronicarilor de la «Il Poliedro», rassegna d'arti» (dec. 1983) să sublinieze limbajul particular al artistului «care sintetizează în puține trăsături, toată poezia creatoare a artistului realizată din modulațiile atmosferei, care se deplasează de la alb spre gri».



## CONSTANTIN PILIUTA

19 Gennaio - 4 Febbraio 1984

GALLERIA LA FELUCA - ROMA

La rîndul său Bruno Gozzi insistînd asupra sintezei plastice afirma: «Constantin Piliuță este un mare colorist modern». (Bruno Gozzi, Le grande mostre nella Capitale. Constantin Piliuță All'Accademia di Romania, «Primi Piani», nr. 11—12, an XX, le 83). În cronică din «Unita» (21 ian. 1984) se amintește de microcos-

mosul emotiv și inspirat din realitate al lui Piliuță, iar Paolo Pinto în articolul *Fra natura e storia*, publicat în «Il Popolo» (an XL, nr. 299 din 24 XII, 1983) consemnează că expoziția sa «aduce un simbol misterios al naturii și istoriei».

Ar rămîne încă multe de redat din cele scrise despre Piliuță. Ne mulțumim să mai cităm pe Sandra Giannattasio din «Avanti»: «Piliuță e, în mod sigur, un poet al imaginației care traduce în viziunea sa toate amintirile și stimulii culturali care pornesc din asimilarea fundamentală a meditațiilor cromatice» (Sandra Giannattasio, Prima nostra antologica del grande artista rumeno a Roma. Un poetico gioco di apparenze nella pittura di Constantin Piliuță, «Avanti», 7 XII, 1983). Ca urmare a puternicei impresii lăsate de artistul român, el este invitat să revină la Roma în aprilie 1985 cu o nouă expoziție. Confruntarea cu publicul și criticii din Roma, din acest oraș al artei, dă o mai mare greutate și conturează mai clar unicitatea și originalitatea picturii lui Constantin Piliuță și precizează rolul pe care ea îl are în cadrul artei românești și europene.

mircea deac

## constantin lucaci: premiul herder/1983

Premiile «Herder» pe anul 1983, acordate de fundația F.V.S. din Hamburg (R. F. Germană) și înmînate prin bunele oficii ale Universității din Viena, au fost oferite ca și în trecut, în conformitate cu statutele fundației, «unor personalități din Europa de est și de sud est, care au contribuit în mod exemplar la menținerea și sporirea patrimoniului cultural european, în slujba înțelegerii pașnice între popoare». Menționăm că aceste premii, care poartă numele marelui literat și filosof de la finele secolului XVIII, se distribuie începînd din anul 1931 pentru întărirea relațiilor de prietenie și pentru realizări de prestigiu din domeniile științei, literaturii, muzicii, arhitecturii și artelor plastice — cei propuși avînd totodată dreptul ca — pe lângă premiu — să recomande un tînr specializat în aceeași ramură de activitate, care primește o bursă de studii. În ultimele două decenii au primit premiul «Herder» o seamă de personalități culturale românești, printre care Tudor Arghezi (1965), Alexandru Philippide (1967), Mihail Jora (1969), Zaharia Stancu (1971), Virgil Vătășianu (1972), Zeno Vancea (1974), Nichita Stănescu (1976), Eugen Barbu (1978), Alexandru Rosetti (1980) ș.a. Pentru prima oară un artist plastic român — sculptorul Constantin Lucaci — primește acest premiu



pentru anul 1983, ca o recunoaștere a meritelor sale în domeniul sculpturii în metal inox, atît de apreciată în urbanistica modernă — ca și, în genere, în creația formelor majore de artă tridimensională. Lucrările artistului, prezentate în țară în două ample expoziții personale (la Dalles în 1973 și la Muzeul de artă al R.S.R. în 1983) s-au făcut cunoscute și peste hotare, la Bienala de la Veneția (ediția 1980) — în două expoziții personale recente, organizate la Ferrara și Roma în urma unor invitații, precum și în mai multe expoziții colective de artă românească în străinătate din ultimul deceniu. Acordarea premiului «Herder» sculptorului român are o îndoită semnificație — pe de o parte recunoașterea valorii lucrărilor sale și inserției lor în viața contemporană, ca direcție de orientare estetică, deschizătoare de noi drumuri și posibilități în arhitectură și decoratie urbană — pe de altă parte dovadă a capacității creatoare și a nivelului profesional atins de sculptura românească în ultima perioadă. Fîntînile cinetice ale lui Constantin Lucaci, executate la Constanța, Drobeta Turnu Severin și Vaslui se situează printre realizările de substanțial interes novator în arta noastră monumentală, tot așa cum compozițiile sale în metal alb inox — «galactice» — evocă lumea spațiilor siderale în metafore puternic structurate, de certă valoare plastică. Subliniind acest lucru, presa italiană de specialitate, în genere exigentă în elogiile aduse artiștilor străini, confirmă interesul stîrnit în lumea artelor și arhitecturii de afirmare românească într-un domeniu dificil și pretențios — afirmare pe care premiul «Herder» o consfințește cu data de 1983, ca o încoronare a unui îndelung și migălos efort desfășurat de Constantin Lucaci în mai bine de un deceniu de activitate.

mircea grozdea



# meridiane

În vara anului trecut, Julian Schnabel a expus la Galeria Leo Castelli o nouă serie de picturi a căror materialitate aproape agresivă a câștigat America în ultimii ani. Artistul, la numai treizeci de ani cel mai «răsfațat» de mass-media artistică după Andy Warhol, a avut opt expoziții mari în șase ani, iar în ultimii trei a vândut șaiszeci de lucrări pentru sume imense înainte de deschiderea expozițiilor (*Studio International*, iulie 1983). Lucrând cu o sumedenie de materiale insolite — între care cioburile de porțelan și faianță stau la mare preț —, pe suporturi diverse (catifea, placaj, pătura, pînă de sac), artistul întreține totuși magia picturalității după canoanele vechilor maeștri, folosește culoarea de ulei ca liant general și întreprinde un asalt complet de temă, compoziție, culoare asupra fiecărei noi lucrări. Unitatea de ritm a picturii sale e dată însă de constanta cromatică. Pămîntos sau aerian (două ipostaze distincte și consecvente), coloritul refacă, nu fără o anume complezență pentru ochii oboșiți ai «citadinilor», puntea către o natură esențializată vizual în accidente interesante, conlucrări de efecte luminoase și tactile care exploatează relațiile cu memoria afectivă comună. (În il. 1. Julian Schnabel — Fără titlu, 1982)

Una din puținele critici vehemente la adresa «freneticei risipe de culori» a mult-discuțiilor neo-expresioniști a publicat *Thomas Lawson* în *Artforum*/vara 1983. Considerînd că limitele previzibile ale mișcării au fost atinse deja, Lawson scrie: «Pe măsură ce stilul se răspîndea în lume, se vedea din ce în ce mai limpede că era doar un stil, și încă unul abordat cu multă neglijență. În ciuda teribilei retorici a autenticității pe care s-a întemeiat încurajarea lor publică, puțini pictori au depășit nivelul mediocru de «păstrare a aparențelor». Viteza de impunere a stilului i-a luat pe sus iar picturile expuse anul acesta de celebritățile genului, printre care Sandro Chia, Enzo Cucchi și Julian Schnabel — ca să nu mai vorbim de nenumărații lor prozeliti — par demodate și cumva pe dinafară. Mai mult, exegezele serioase, capabile să dea o șansă de longevitate curentului s-au prea lăsat așteptate. Încercarea solitară a lui Achille Bonito Oliva de a-i oferi credit intelectual («Teoria Transavangardei») a eșuat într-o apologie a provincialismului. N-ar trebui să ne surprindă, căci orice definiție a provincialismului cuprinde și aprobarea grăbită a noutății de ultimă oră. Cu alte cuvinte, ne aflăm acum pe o poziție suficient de sigură ca să putem judeca opera și artistul detașați de această nenorocită poftă de nou». Judecata aplicată de Lawson operelor este, în consecință, severă: pictorii folosesc «acel gen de culoare care provoacă o reacție automată la privitor», «repertoriul de imagini și de efecte nu se susține», «dacă melancolia pînzelor e sinceră, repetiția o diluează nepermis», «umorul, dacă nu e involuntar, e oricum lipsit de spirit», peste tot «tronează un albastru de melodramă, un albastru o lătit de albastru!»

Paralel cu zgomotoasa modă etichetată în mod curent «neo-expresionism» — termen care acoperă de fapt un spectru larg de preocupări centrate pe «aproprierea imaginii» și alimentate de cursul miturilor diverse (politice, publicitare, de istorie a artei și de cultură populară) — în liniștea unor ateliere americane mai retrase a înflorit o nouă generație de «abstracți». Influențelor cumulate ale cubismului, suprematismului și expresionismului abstract li se adaugă, în cazul lor, originalitatea experienței minime proprii: tinerii abstracționiști americani nu își propun depășirea figurativului, ci sustragerea gîndirii picturale de sub imperiul său, mai mult, ei își refuză și interesul pentru valorile formale pure. Alambicată și subiectivă, interpretarea actului pictural vizează o spiritualitate, atinsă prin introspecție, a însăși materiei picturii, esența individual resimțită a tensiunii dintre ascuns

și vizibil. În *ARTNEWS*/noiembrie 1983, Steven Henry Madoff prezintă cinci astfel de artiști (*Sean Scully, Bill Jensen, Elizabeth Murray, Thornton Willis și Ullan Uglow*), evidențiind simțul narativ al spațiului configurat de pictura lor și «dibăcia» repartizării cromatice a benzilor care caracterizează aceste alcătuiți «mentaliste». Culoarea — în acest caz, o adevărată substanță a analizei — absoarbe și se resoarbe la rîndul ei, activînd relații neașteptate între structura de adîncime și strălucirea pigmentilor de suprafață. Schematismul inerent transpozițiilor face ca numărul culorilor înțîlnite pe o pînă să se reducă la două sau trei. Și totuși, acest «curent de opinie» nu abandonează nici bagajul cultural, nici exhibiția lui. Unele lucrări se pretind modelări în spirit minimalist — din care nu lipsește sofismul sentimentului — ale unor opere de artă celebre. Bunăoară, în imaginea *Maestrei* aparținînd lui Sean Scully, pictată în 1983, sintem invitați să citim «desenul exterior» al cunoscutului triptic cu același nume al lui Duccio. Panoul central, ocupat la Duccio de figura Fecioarei cu pruncul, este interpretat de Scully prin relația benzilor roșii și negre, spre deosebire de cele laterale unde albul alternează cu negrul. (În il. 2.: Sean Scully — *Maestra*, 1983, ulei pe pînă)

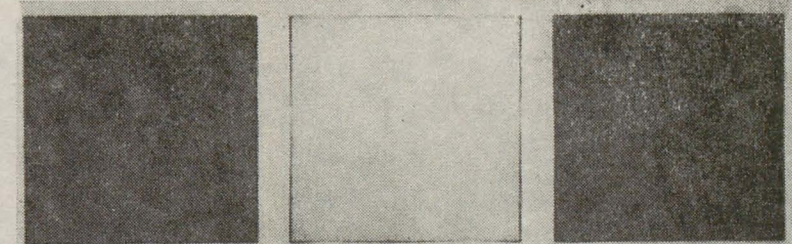
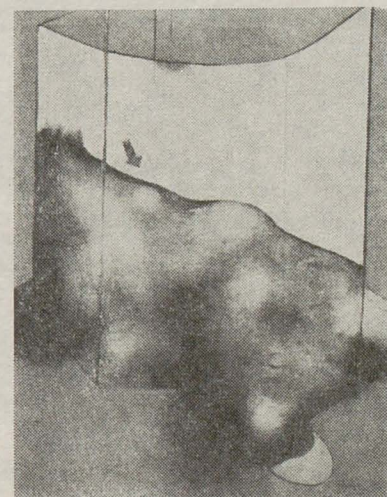
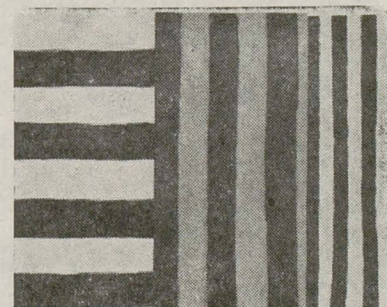
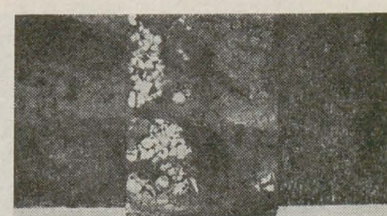
*Galeria Maeght — Lelong* a găzduit în februarie 1984 o expoziție *Francis Bacon*, în care au figurat numai șaisprezece lucrări noi. (*L'Express*, februarie 1984). Tot atunci s-a anunțat și marea retrospectivă din 1985 de la Tate Gallery. Marasmul solitudinii contorsionat în interiorul unor structuri riguroase — temă fundamentală a lui Bacon — este marcat de redundanța săgeților și cercurilor indicatoare. El se slujește și de această dată de opozițiile brutale rece-cald, de aparenta indiferență a tonurilor compact industriale înconjurînd culorile rănite care aparțin, după Bacon, «realității viei a ființei umane». Atracția și repulsia subliniate în dialogul cromatic etalează o disperare a infernului vecină cu tragediile lui Eschil: «Există în teatrul său viziuni tulburătoare de care nu m-am putut despărți niciodată». Mai mult, într-un interviu acordat la deschiderea expoziției, Bacon cita ca realitate internalizată un vers din Eschil: «Văd peste tot mirosul de sînge omenesc». (În il. 3.: Duna de nisip, 1983).

*Thierry de Duve* înserează în *Artforum*/septembrie 1983 un articol cu larg orizont teoretic dedicat memoriei lui Barnett Newman, care prilejuiește o analiză critică a abstracționismului în general și a interesului pentru problemele radicale ale autonomiei picturale (și implicit cromatice), așa cum au fost ele înțelese de modernitate de la Mondrian și constructivismul rus pînă la expresionismul abstract, Yves Klein, Piero Manzoni și reacția post-postmodernistă din ultimii ani. Leit-motivul articolului este titlul lucrărilor lui Newman «Roșu, galben și albastru». «Cui îi e teamă» de acest regim limită al primarelor și ce semnificație se poate acorda avalanșei non-expresioniste recente sînt alte două teme importante de studiu. Citîndu-l pe Thierry de Duve: «Astfel, dacă aș spune că Rodchenko nu mă sperie, ar însemna că mă declar de fapt de partea lui, fie din cinism, fie din naivitate, din interes de clasă ori pentru că nihilismul m-a adus aici, după ce m-a purtat mult de la deznădejde la disperare. Dar dacă îmi pasă cituși de puțin de artă, dacă am pretenții de la pictură și dacă nu mă tem de roșu, galben și albastru, mi-ar trebui o bună doză de inconștiență ca să nu înțeleg că mă tem pentru roșu, galben și albastru — avînd în vedere toate simptomele deja prezente de decadență: bizantinismul, fin-de-siècle, kitsch-ul și absorbția mercantilă a artei în circuitul industrial al divertismentului». (În il. 4.: Ellsworth Kelly — Roșu, Galben, Albastru — 1966, ulei pe pînă).

În procesul amical intentat abstracționiștilor americani, observatorii pieței de artă au un cuvînt greu de spus (*ARTNEWS*/noiembrie 1983). Ei au anunțat că succesul financiar care a însoțit ultimii ani de viață ai lui *Joseph Albers* a fost urmat de un declin abrupt după moartea artistului (1976). Aceasta s-a datorat în parte faptului că după 1970 Albers s-a retras el însuși din circuitul comercial, refuzînd să mai expună și restrîngînd astfel deliberat vînzările. «Fundăția Albers», familia și conservatorii colaborează de cîva timp la elaborarea unui nou program de expunere retrospectivă și de licitații, impulsionați de rededeptarea interesului pentru «teoria interacțiunii culorilor» care l-a preocupat pe Albers timp de cincisprezece ani, materializîndu-se în seria de «Omagii pătratului».

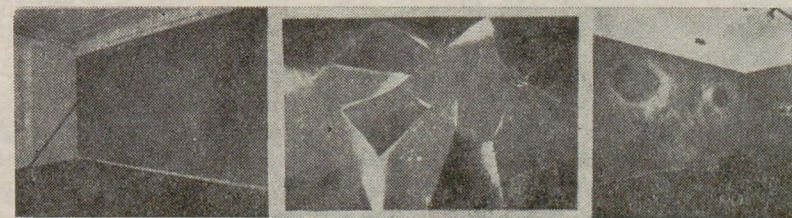
Retrospectiva «*Willem de Kooning. Pictură 1960—1982*», care a călătorit în cursul anului trecut în Olanda și în țările nordice, va putea fi văzută în 1984 — cînd de Kooning împlinește optzeci de ani — la Berlin și apoi la Paris (*Studio International*/noiembrie 1983). Expozițiile au readus în atenția publicului și a criticilor de artă opera unuia din cei mai importanți artiști contemporani, care «a construit din culoare tot ce se poate construi pe o pînă». La începutul anilor '60, de Kooning și-a părăsit atelierul din Manhattan pentru a se muta într-un oraș liniștit la ocean, în regiunea Eleast Hampton. Peisajele stranii care alcătuiesc armătura expoziției sînt transcripții aproape literale ale acestor locuri: culorile cerului, apei, nisipului, pămîntului de la Eleast-Hampton. Iar de Kooning declară: «Devin mai liber. Simt că m-am găsit mai bine, vreau să spun că sînt stăpîn cu adevărat pe puterile mele. Cred că se pot face minuni cu puținul pe care-l avem, dacă îl acceptăm... Sînt mult mai sigur pe mine acum cînd pictez». (În il. 5.: *Willem de Kooning. Fără titlu XVIII*, 1977)

*Nicola de Maria* expune de cîțiva ani instalații care se convertesc în pictură murală continuă,



uneori în canon cu mici obiecte, impregnate și ele de culoare — pinze separate, decorații, valize ale călătoriilor în Italia meridională. Metafora acestor călătorii constă într-o vastă desfășurare de culori aprinse, explozive, extensiune sentimentală în timp a eului peregrin sau concizia unei experiențe intuitive, hrănite cultural de arhetipia cromatică a lumii mediteraneene. Spațiul «vrăjit» al expozițiilor sale este pus în discuție de Ida Panicelli în *Artforum* aprilie 1983. Metageografia construită și explorată de artist potențează în chip original dependența conștientă dintre lumea exterioară, forma care se propune spre reprezentare și identificarea căilor spre expresia sensibilă. (În il. 6.: *Nicola de Maria: Lucrare expusă la Documenta 7, 1979 și două instalații la Galeria Mario Diacono, 1982*)

## adina keneres





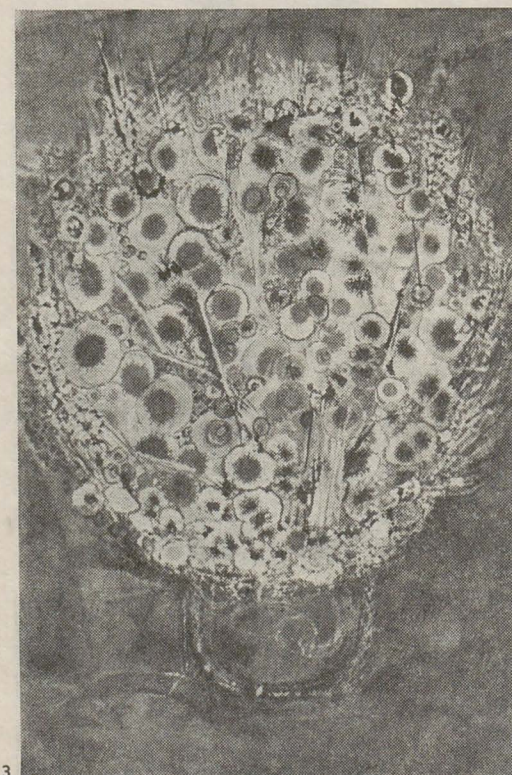
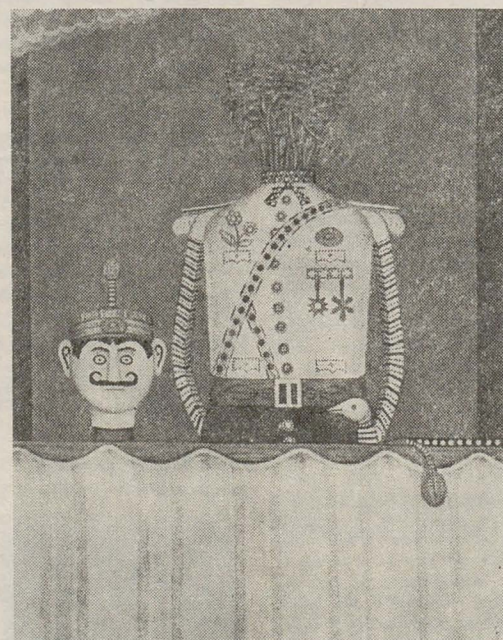
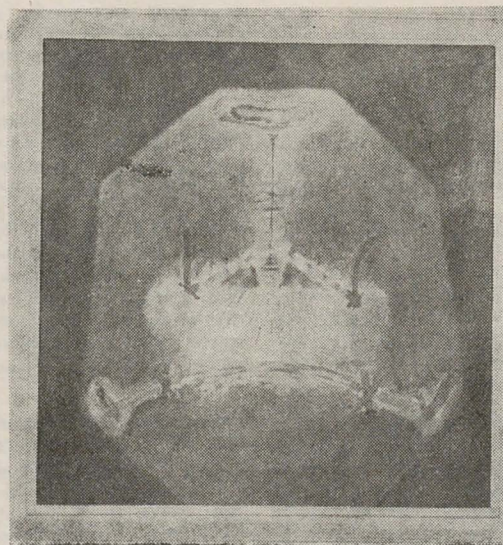
## jurnalul galeriilor

### mina paleolog

Fiecare act artistic trebuie considerat un act de cultură. Această semnificație considerăm că o are și expoziția omagială « Flori », deschisă la Căminul Artei în cinstea zilei de 8 Martie. Oricât de desuetă ar putea părea în zilele noastre abordarea acestui gen, fie sub specia naturii statice cu flori, fie a « florilor » pur și simplu ca subiect plastic de sine stătător, oricât de banalizată ar putea fi socotită prin bătătorirea aceluiași poteci, prin preluarea unor tehnici și viziuni deja consacrate, expoziția cu caracter omagial de la Căminul Artei are totuși meritul unei expoziții tematice. Organizatorii și-au propus așadar nu numai împlinirea unui gest firesc, de a oferi « flori », ci și de a alătura o serie de artiști și o suită de lucrări, considerate reprezentative, care abordează tematica florilor. Ceea ce nu și-au propus, este o repartizare în spațiu mai armonioasă, în funcție de afinitățile de stil ale autorilor.

Tema florii, devenită prin Luchian un gen de sine stătător în pictura românească, poate fi un mijloc de a măsura gradul de intensitate în perceperea lumii vizibile, după cum poate fi o descriere de elemente așa cum poate fi și o înscrisiere de dimensiuni afective; poate determina senzații tactile, ritmuri geometrice, sentimente. Lucrările prezente în această expoziție sînt, considerăm, nu mai puțin reprezentative pentru posibilitățile de expresie ale unui artist sau altul, evidențiind tipuri, caractere, temperamente, structuri. Sînt prezenți în expoziție artiști pe care-i recunoaștem ușor prin datele de stil ce-i caracterizează din alte lucrări. Constantin Piliuță ne-a obișnuit cu un desen aproape imaterial, de mare finețe, prin folosirea albului pe suprafețe mari. Viorel Mărginean știe să descopere poezia profundă a lucrărilor simple; picturile sale cu flori sînt tratate decorativ, cu egală atenție pentru întreaga suprafață. Vasile Celmare, deținător al unui limbaj plastic bazat pe economia de mijloace și concizia imaginii caută unghiuri inedite de reprezentare. Virgil Almășanu este un colorist al cărui simț cromatic lipsit de orice retorism se concretizează în armonii subtile de griuri colorate. Ion Pacea folosește resursele sugestive ale negrului în naturi statice în care vasului cu flori i se adaugă și alte obiecte — o lulea, cîteva mere, într-o organizare compozițională de mare vigoare. Vladimir Setran introduce noțiunea de mișcare; mișcarea conținută de buchetul de flori este cu atât mai mult pusă în evidență de statismul vasului în care se află. Grigore Vasile a ajuns la o artă epurată de detalii inutile, cu evocări-pretexte pentru confesiuni ale unui adevărat poet al culorii. Ion Gheorghiu ne aduce în prezența unei adevărate grădini într-un tablou, printr-un efort de sinteză pe care-l înțelîm exprimat cu alte mijloace plastice și la Gabriela Pătulea Drăguț.

Dacă la unii artiști florile sînt doar un pretext pentru căutări ce țin de o experiență formală, la alții, însă, abordarea acestei tematici are valoare de crez artistic, de consecvență și pasionată încercare de descifrare a frumuseților uneori nevăzute ale naturii. Pentru această din urmă atitudine,

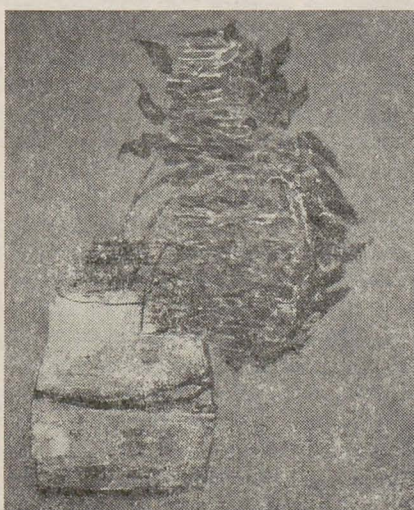
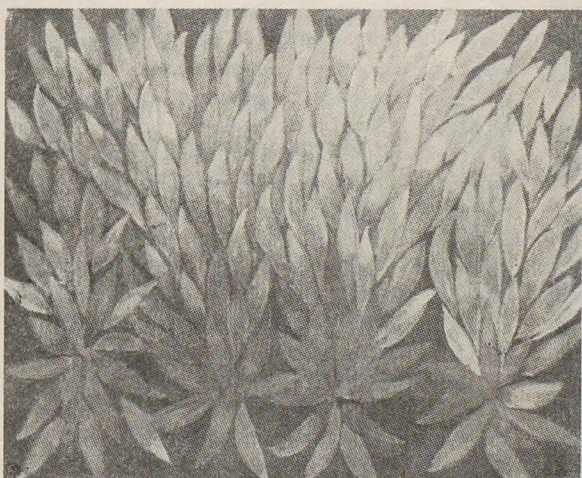


1. SÜTÖ EVA: În numele omenirii — pace !; 2. GHEORGHE POGAN Răsădina luminii; 3. ELENA BIANU: Flori de cîmp; 4. ION CÂRJOI Pledoarie pentru pace; 5. MIRCEA BITCĂ: Hartă pentru memorie

### expoziția filialei deva-petroșani

Obținînd fotografii ale unor lucrări din recenta expoziție de la Căminul Artei, abia tîrziu după machetarea numărului cu cronica manifestării, redacția nu a putut insera alături de text decît două imagini. Publicăm acum (solicînd îngăduință pentru nedorita întîrziere) alte imagini din expoziție, destinate să readucă în memoria publicului de artă un eveniment notabil petrecut.





1. VIRGIL ALMĂȘANU
2. PAVEL CODIȚĂ
3. VIOREL MĂRGINEANU
4. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ
5. ALMA REDLINGER
6. AURELIA MATEI
7. A. ROMOCEANU
8. HORIA PAȘTINA
9. ION SĂLISTEANU

## «flori»



socotim necesar a încheia cu confesiunea Gabrielei Pătulea Drăguț, confesiune ce ar fi putut constitui un motto al acestei expoziții: «Am dorit ca pictura mea să fie o ofrandă adusă vieții, armoniei, frumuseții. Ofrandă, temă și subiect predilecte ale grădinilor mele. . . ofranda îmi stăruie ca un semn și ca un simbol al trecerii noastre, prin dăruire»

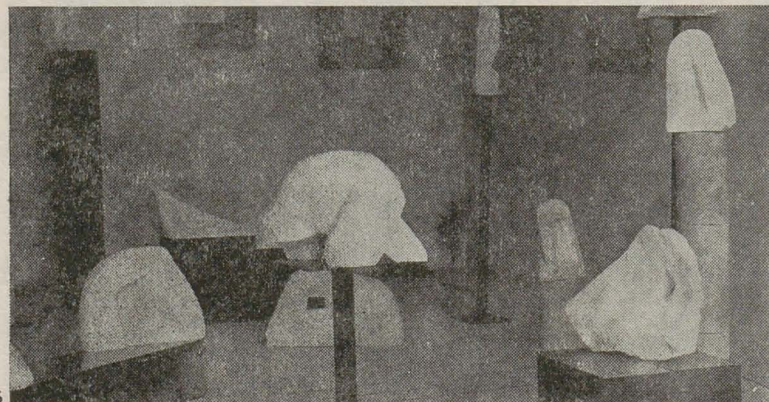
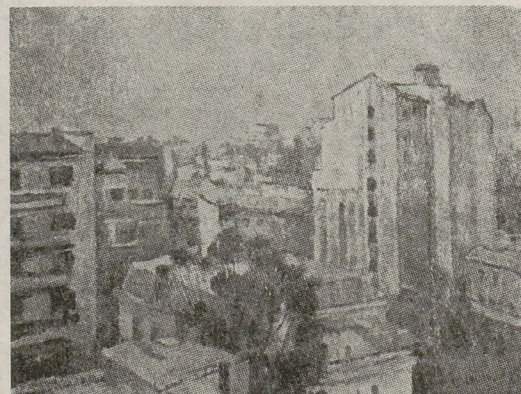
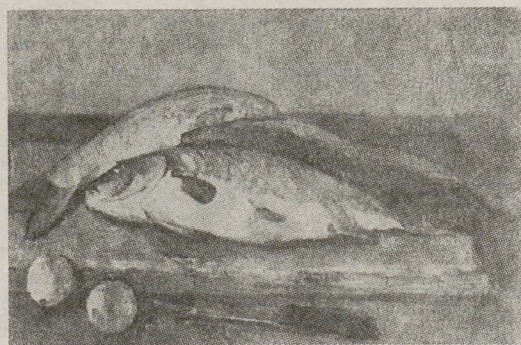
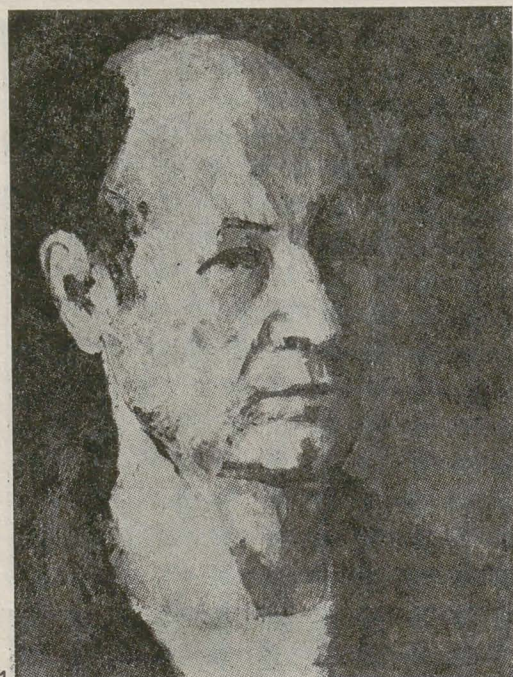
GHEORGHE IONESCU (Sala Dalles)

O retrospectivă sub semnul unei reale și notabile autenticități, care ne aduce în prezența unui artist cu o personalitate distinctă în pictura românească, poate fi socotită un eveniment. În același timp, o retrospectivă reprezintă pentru un artist nu

doar bilanțul unei perioade de creație bine determinată în timp, ci și prilejul confruntării cu publicul și cu sine însuși. Caracterizat prin sobrietatea și profunzimea neostentativă a lirismului său, Gheorghe Ionescu demonstrează, prin picturile și desenele aflate pe simezele sălii Dalles, pe lângă apartenența la un stil prezent în pictura noastră la începutul secolului, postimpresionismul, o consecvență tematică și de viziune, o viziune cu rădăcini adânci în solul tradiției, îndeosebi în arta lui Andreescu. Peisajele sau naturile statice, fragmente ale unei realități transfigurate prin culoare și desen în imagini simple dar nu lipsite de poezie și farmec, sugestive și coerente, sînt temele predilecte ale

pictorului, dotat cu darul sintezei formale și al unei sensibilități cromatice deosebite. Atît în peisaje cît și în naturile statice pictorul respinge ispita spectaculosului, restrîngînd motivele de inspirație la ceea ce este cunoscut, aproape, obișnuit, dar și pe cea a originalității cu orice preț. Originalitatea sa constă în puterea de a evoca natura într-un spirit de receptivă modernitate a viziunii, în care efectul senzației este limitat, impresia subiectivă și senzorială este diminuată în favoarea meditației asupra subiectului și a căutării expresivității. O sensibilitate gravă, nostalgică caracterizează peisajele sale pline de rezonanțe, care predisun la meditație, însă «nu pe căi literare,





1—5. GHEORGHE IONESCU  
6. DORU DRĂGUSIN

7—8. DAN MOHANU

ci în cadrele celei mai autentice picturalități românești, rafinată și gingașă, simplă și nobilă», după cum nota Argintescu Amza. Știința construirii și organizării compoziției, priceperea de a subordona detaliul ansamblului, puterea de sinteză sînt notele dominante ale picturii sale. Gheorghe Ionescu ocupă de multă vreme în plastica românească un loc bine definit.

ANGHEL NEAGU (Galeriile de artă ale Municipiului București)

Anghel Neagu se prezintă în prima sa expoziție personală cu un număr relativ mare de lucrări, dar cu o tematică restrînsă la peisaj, natură statică, portret, ale căror atribute pun în valoare viziunea unui pictor ce gîndește nemijlocit în culori, linii, lumini și umbre, mase, volume. El nu numai că gîndește, ci vede și mai ales, simte. Astfel, dincolo de faptul că îmbină imaginile ce-i vin din realitate, el nu vede în această realitate decît o urzeală de elemente picturale, îmbinînd un desen bine stăpînit cu o viziune picturală bazată pe efectele de pastă, pe organizarea compozițională, dar și pe o anume spontaneitate a impresiei, pe puterea de sugestie a luminii, ca un ecou al picturii de factură impresionistă așa cum a fost ea practică de pictorii români. Nu se poate vorbi însă la Anghel Neagu de o anume formulă, preluată sau găsită, ci de soluții personale, care definesc un mod particular de a vedea lumea, în demersul său de a pătrunde esența lucrurilor. În peisajele sale, chiar dacă sînt localizate (cele mai multe în preajma Comanei) natura este privită aproape ca o hieroglifă de importanță strict picturală. Din această perspectivă, peisajele sale de iarnă apar, și nu numai ele, simple pretexte pentru armonii de griuri sau alb griuri colorate, dovezi ale unui vibrant lirism dublat de simplitatea revelației lor. Îi este proprie pictorului preferința manifestă pentru priveliștile lipsite de spectaculos, pe care însă veșmîntul de culoare le transfigurează, înnobilîndu-le. El știe să descopere frumusețea interioară a lucrurilor și chiar cele mai obscure și obișnuite aspecte capătă un anume farmec, o anume poezie, înscriindu-se pe linia unei picturi de bună tradiție. Același lucru poate fi remarcat și în naturile statice, în care, cîteva obiecte cu aparență banală și mereu aceleași, pun în lumină însușirile de colorist ale pictorului, energia tușei, pensulația dinamică, dozajul rafinat al luminii și utilizarea unei cromatice cu efecte deosebite în economia de mijloace a tabloului. În portrete am dori să descifrăm nu atît dorința de a populariza fizionomia, ci o meditație asupra unei figuri individuale și individualizate, și implicit o meditație asupra unui mod de a simți și înțelege existența, fel care îl leagă de model, de toate modelele. Numai așa se stabilește un circuit între model și artist, între imaginea artistică și privitor, numai așa poate ajunge pictorul să descopere privitorului, în particular, generalul.

DAN MOHANU (Căminul artei)

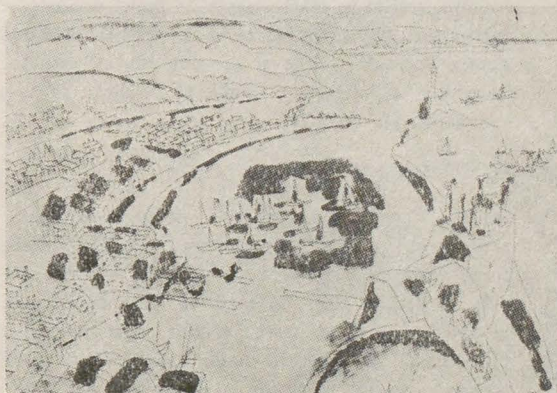
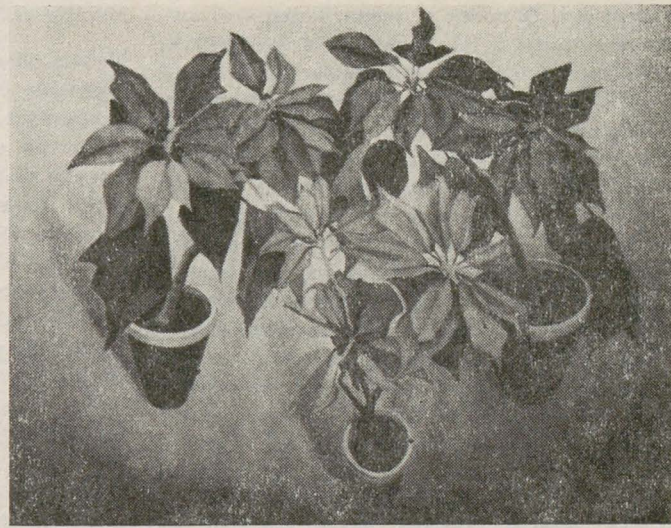
Pictura lui Dan Mohanu, aflat și el la prima sa expoziție personală, demonstrează varietatea de direcții în care se manifestă tinerii creatori ce ne sînt contemporani. Totodată, pictura sa ilustrează ideea că orice voință creatoare este întotdeauna o interpretare a «naturii», ce-și propune drept scop a crea o imagine coerentă, clară, a realului. Pictorul nu se mai poate mulțumi cu ipostaza de interpret modest al realului, ci îl privește ca pe un voca-



bular pe care îi este îngăduit să-l folosească pentru a alcătui noi combinații, în care suverane sînt ordinea, sinteza, rigoarea, opuse instabilității și dezordinii. În această optică, utilizarea unei morfologii geometrice și a unor scheme logice de asociere de imagini aparent ușor de decodat la un prim nivel al lecturii, trimit gîndul la ideea formulată de Platon în « Republica »: « Geometria este cunoașterea a ceea ce este de-a pururi ». La Dan Mohanu opera de artă tinde să devină sinteza unei întregi cunoașteri intuitive și senzoriale a lumii sensibile și a misterului inerent ființei care caută să se exprime în forme revelatoare pentru complexitatea sa multiformă. Specificul personalității sale creatoare pare să rezide într-un anume contrast între anarhia imaginației, stimulată de altfel și de o cultură a ochiului, și o simultană nevoie de structură logică. Ne aflăm la hotarul dintre imprevizibil și premeditare, dintre seducția misterului și autoritatea rațiunii. Rațiunea nu are decît puterea de a circumscrie misterul, de a-l hotărînici, neputîndu-l însă elimina ca virtual pericol.

#### DORU DRĂGUȘIN (Galateea)

După « reconstituirea capodoperei », ambițioasă încercare în încheierea unei etape de acumulări, Doru Drăgușin vine în această expoziție cu o serie de lucrări din categoria plasticii mici atît de frecventată de sculptorii noștri în ultimul timp. Adevăratul său debut, poate mai puțin spectaculos decît îndrăzneța încercare de reconstituire a unei lucrări distruse de însuși autorul ei, Gh. Anghel, ne prezintă realizările sale din ultimii doi ani, universul unui sculptor în formare, cu o propensiune spre lumea de forme a clasicului, la care se adaugă cunoașterea experiențelor sculpturii moderne. Este vizibilă la Doru Drăgușin, așa cum remarcă Mihai Drișcu în catalogul expoziției, cunoașterea în special a experienței sculpturii cubiste, care presupune nu numai afirmarea volumului dar și știința fragmentului cu eficacitate plastică. Fragmentele alese de Doru Drăgușin, în multiple ipostaze, ale corpului uman sînt întrupate în marmură, înțelegerea însușirilor materialului și semnificația formei reieșită din acesta aflîndu-se într-un perfect echilibru. « Cînd sculptorul își înțelege materialul, nota H. Moore, cînd îi cunoaște posibilitățile de structură, atunci el poate, ca în-lăuntru granițelor materialului, să deștepte totuși un bloc neînsuflețit la existența deplină a unei compoziții ». Volumele obținute de Doru Drăgușin din blocul de marmură sînt dovada unei profunde înțelegeri a însușirilor marmurei dar și o demonstrație de virtuozitate în cioplirea diferențiată a planurilor îmbinate cu pricepere, de la păstrarea urmelor rezultate din atacarea brută cu dalta pînă la netezimea ivită din insistenta șlefuire a suprafeței, fără ca intervențiile să modifice soliditatea inițială a blocului. Lucrările sale ilustrează de asemenea ideea că sculptura actuală nu mai este condamnată să producă numai forme frumoase, izolate în spațiu, îngrădite în linii precise, forme închise într-un profil de imobilitate. Sculptura sa are posibilitatea de a vibra în frînturi de linii, de a se anima în zbaterea mai mult sau mai puțin violentă a umbrelor și luminilor. Opere deschise interpretărilor, « fragmentele » propuse de Doru Drăgușin confirmă parcă și o altă idee, mai veche, vehiculată cînd se vorbește despre sculptură și anume, ceea ce contează mai mult este ca observînd



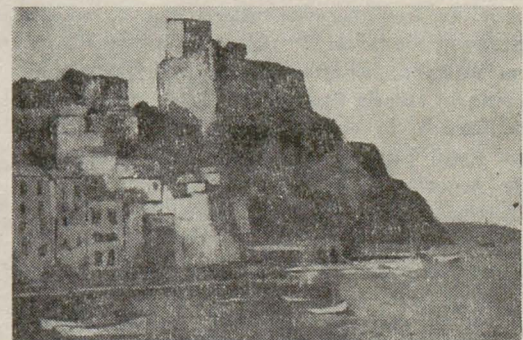
ceea ce artistul a reținut dintr-un subiect să poți restabili ceea ce lipsește.

#### COSTIN IOANID (Orizont)

A desena în Grecia înseamnă deopotrivă pentru Costin Ioanid a călători desenînd dar și îndrăzneala de a plăsmui, cu mai mult sau mai puțină fidelitate, alte întrupări, plecînd de la o moștenire artistică ce a atins sublimul — idealul grec — fără temerea că noua cucerire nu va avea aceeași valoare. Și aceasta, cu conștiința legitimității unui astfel de demers, desfășurat pe două orizonturi, după cum o mărturisește artistul însuși în catalog: pe de o parte, desene evocînd locurile în care a călătorit, pe de alta, desene cu rol mnemotehnic al uriașului tezaur de opere de artă răspîndite în muzeele lumii. În planul realizării acestora, mai precis în planul raportului reciproc linie-culoare se disting de asemenea două mocalități: în cazul peisajelor culoarea, sub forma unor tușe-accente, nuanțează, potențînd, un desen în care vigoarea se împletește cu fluiditatea, în timp ce în figu-

1. GEORGETA ITIGAN
2. MIHAELA NICA
3. COSTIN IOANID
4. ANGHEL NEAGU

5. DUMITRU POPESCU (Timișoara)
6. FELICIA MARINCA
7. VIRGIL DEMETRESCU-DUVAL



rările desprinse de pe vasele sau monedele secolului de aur al artei grecești ea are rolul de fundal pe care se detașează arabescul liniei. Costin Ioanid propune, așadar, imaginea unui univers diferit de al nostru și unic totodată, confirmînd astfel ceea ce Proust spusese cu mai mult de o jumătate de secol înainte: « Numai prin artă putem ieși din noi, putem ști ceea ce vede un altul din acest univers, care nu este același cu al nostru; în loc să vedem o singură lume, a noastră, o vedem multi-



plicându-se». Se cuvine să vedem în gestul de restituire culturală a lui Costin Ioanid multiplicarea posibilităților, diagramele diferențelor lumii «posibile» care există, care devin reale de îndată ce le-a desenat, iar vitalitatea de care se arată cuprinse este o dovadă convingătoare a trecerii acesteia de la posibilitate, la realitate. Acționând ca o forță, forță vie care se caută pe sine și care apoi definește poziția sa în spațiu și în mișcare, linia este investită la Costin Ioanid cu dubla capacitate de a figura și de a emoționa. Ea denotă totodată un spirit aplicativ, în stare a studia un motiv pînă la detaliile cele mai mărunte și a-l reda cu o grijă de adevăr și o putere de individualizare cu adevărat rare. «A desena în Grecia înseamnă tainice impulsuri ce leagă ochii de mîna care conduce o linie de la un punct spre alt punct al închipuirii. În Grecia puterea acestei închipuiri a fost imensă», notează Anton Eberwein în catalogul expoziției.

#### IOAN MUREȘAN (Atelier 25)

Expoziția unui tînr artist poate stîrni, alături de interesul cel mai viu atunci cînd talentul său este un dat evident, și o serie de întrebări și poate chiar neliniști legate de revelația aparent timpurie a unei viziuni personale, chiar dacă îi poți determina influențele, împrumuturile chiar, punctele de plecare. Dorința lui Ioan Mureșan, singularizat vizibil în această expoziție de preocupările colegilor săi de generație, de a propune spre acceptare încă o lume secundă, pornește de la o trăsătură proprie artei în genere, care are întotdeauna ambiția să depășească în planul imaginarului ceea ce se ia drept punct de plecare în lumea reală. Nici tema «Pămîntului» sau a «Casei», nici mijloacele, să le spunem tehnice, de figurare nu sînt noi, dar inovația autentică nu presupune numai un material nou sau un motiv inedit, ci realizarea însăși a unei viziuni artistice asupra lumii. Este ceea ce reușește Ioan Mureșan în cele două cicluri menționate, ale căror sugestive trimiteri la sensurile abstracte ale conceptelor, sugerează ideea de permanență, de materie în dialogul ei perpetuu cu ideea, în momentul în care ființa nelimitată a materiei, dispărînd în forme finite, lasă locul întreg ideilor. La el materia este făcută din «umanitate trăită», tocmai de aceea trebuie să spună istoria adevărată a omenirii. La Ioan Mureșan materia este cu adevărat putere, dorință de formă, deoarece imaginile sale nu reproduc amorful materialității generice, ci rămîn în cadrele figurativului. Ea se materializează în culoare, ca materie schimbătoare și sensibilă, în gestul pictural care instaurează forme, oricît de nedecise și vag conturate ar fi. Pictura lui Mureșan, care a parcurs, încercînd s-o depășească, lecția informalismului, a gestualismului, este o artă a esențelor concrete, ce fac simțită prezența unor forțe telurice. Simplificarea formelor pînă la apropierea de abstract are ca scop dezvăluirea teribilelor sarcini energetice ale firii. Prin raporturi de linii, forme, culori, prin vigoare și tempo-ul tușelor, utilizarea soluțiilor gestuale, prin încorporarea unor materiale străine de pictură, imaginea caută să evoce dinamismul biologic sau psihic. Semnele plastice sînt raportate la ritmuri general umane, fiecare semn este un semn al existenței, realizînd trecerea de la «semnificantul existenței» la «semnificantul vieții», de la haosul semnelor fără înțeles la un context de semne cu înțeles de spațiu și timp.

#### MIHAELA NICA (Simeza)

Mihaela Nica, prezență activă și constantă atît în expozițiile din țară cît și din străinătate expune în cele două săli de dimensiuni modeste ale galeriei Simeza un număr impresionant de lucrări, executate în tehnica uleiului și a pastelului. Peisaje, naturi statice în special din categorii «flori», portrete, alcătuiesc universul picturii Mihaelei Nica. Sînt picturi ce repun în discuție o convenție care face din artă numai o funcție a reprezentării, și anume raportul dintre formă și realitate în opera plastică. Situată în perimetrul figurativului modern, pictura pe care o practică este esențialmente reflectare, reprezentare expresivă și poetică a realității, a obiectelor acesteia, dar nu o reflectare pasivă, indiferentă. În ceea ce consideră esențial și ce nu în ierarhia pe care o stabilește, în selecția pe care o operează între elementele unei realități infinite, artista își mărturisește un punct de vedere. Într-o viziune sintetică, cu o preferință evidentă pentru formele stabile și compozițiile cu caracter decorativ, Mihaela Nica tinde să reveleze sensuri mai adînci ale realității.

#### FELICIA MARINCA (Hanul cu Tei)

Felicia Marince aparține cu certitudine acelor artiști pentru care reprezentarea trăirilor umane trece înaintea problemelor plastice. Artista, care vine în pictură din altă profesie, este preocupată în special de comunicarea ideilor, nesfiindu-se să povestească în picturile sale, considerînd poate aceasta una din funcțiile primordiale ale artei. Afirmatia lui Courbet, «să crezi o magie sugestivă, care să conțină atît obiectul cît și subiectul, lumea dinafara artistului dar și artistul însuși», este foarte aproape de crezul Feliciei Marince. Grupate în trei cicluri: «Poezia naturii», «Ipostaze», «Impresii de călătorie» (acestea din urmă dețin ponderea în expoziție și sînt mai mult decît însemnări de pelerinaj, sînt picturi și stări de spirit), lucrările expuse fac dovada unei mobilități de idei și mijloace tehnice care o fac să abordeze, cu dezinvoltura artistului neîngrădit de canoane, peisajul, natura statică, portretul. Cele trei teme nu sînt egale în împliniri și ne vom opri doar asupra peisajului, gîndit și vizualizat de Felicia Marince ca un receptacol al stărilor de spirit. Cîteva din peisaje: «Grotta Azzura», «Munții Jerihonului», «Capre în Sinai», traduc stările de spirit față de natură, de istoria locurilor, față de oameni. Remarcăm la Felicia Marince o anume capacitate de prelucrare a elementelor gramaticii plastice a expresionismului, doar în măsura în care ele ar fi fost apte să potențeze, să asigure surprinderea a ceea ce este mai specific și mai inefabil într-o priveliște, să producă emoția, să prilejuiască meditația.

#### VIRGIL DEMETRESCU DUVAL (Institutul italian de cultură)

Neobosit călător dar și mai neobosit pictor, în căutarea frumuseții și specificului unui peisaj, Virgil Demetrescu Duval confirmă încă o dată faptul că ne aflăm în fața unui temperament artistic pentru care pictura este o frămîntare în concretul însuși al locurilor, ca o plămuire din nou a realității. El se apleacă mereu cu aceeași privire scrutoare asupra tainelor scînteietoare a lucrurilor și materiei, în adîncuri unde sălășluiesc virtuți ascunse, capabile de a da strălucire și valoare nouă

lumii întruchipate de artist. Sînt calități deja confirmate ale picturii sale știința compunerii, a valorării și a colorării. De la o expoziție la alta s-a putut urmări această concentrare a artistului asupra temelor sale de inspirație pentru definirea unei expresii căutate sau pentru adîncirea ei în reluări mereu înnoite. Iar atunci cînd ochiul se lasă ademenit de contemplarea unor forme mai pure și spiritual văzute, paleta izbutind să se elibereze de excesul de pastă, realizarea sa pune în evidență elemente care denotă un pictor cu însușiri adevărate, situat în rîndul artiștilor ce-și fac un ideal din a păstra un contact nemijlocit cu natura, exponenți ai viziunii realiste, respingînd formele ispititoare ale artei abstracte.

#### ATELIER 35 (Hanul cu Tei)

Sub semnul debutului promițător se situează și expoziția Atelierului 35 de la Hanul cu Tei. Cristina Bolborea, Stela Gherghiescu Lucaci, Valeria Maurer, Simona Tănăsescu (ceramică), Vlad Cioroiu, Cristina Iliescu, Radu Popovici (sticlă), Silviu Cimpocă, Mircea Enache, Gheorghe Pavel (metal). Lucrările expuse sugerează manifesta dorință a autorilor de a propune un alt mod de înțelegere a artei decorative într-o încercare de a transfera minorul și discreția în registrul major, al sublimării în plan creator a unei experiențe și practici ce țin în principal de meșteșug. În lucrările dimensiuni mici remarcăm abilitatea punerii în valoare a materialelor și a posibilităților lor de combinare.

### corespondență

În Galeria Helios din Timișoara a avut loc în lunile februarie-martie a.c. o interesantă retrospectivă de scenografie a artistului timișorean Dumitru Popescu, cunoscut scenograf al prestigioasei Opere Române din localitate. Expoziția, însumînd activitatea unui număr important de ani într-unul din cele mai complexe domenii ale artei spectacolului, cuprinde schițe-proiect, elemente de decor și costum, fotografii, încercînd nu numai să rezume etapele de referință ale unei munci artistice însumate, dar, deopotrivă, să ofere repere pentru reconstituirea unui proces laborios de creație.

Concepția «scenografică» a expoziției a fost de asemenea pozitiv remarcată de critică și de public.

A.



## Dans ce numéro:

S'ouvrant sur quelques substantiels textes extraits de l'œuvre du camarade Nicolae Ceaușescu, le dirigeant de la Roumanie socialiste, et sur un éditorial dédié à l'anniversaire d'événements extrêmement actuels et importants pour le développement social, national et économique du peuple roumain, notre revue publie un ample recueil d'études, d'essais, de chroniques et de textes documentaires, ayant pour thème la relation couleur-espace pictural envisagée (dans l'art roumain contemporain surtout), sous l'angle de la capacité de la couleur en tant que telle, de proposer des solutions plastiques à même de construire l'espace: Intitulant son essai *De la couleur et de l'espace dans la peinture roumaine contemporaine*, le critique d'art Alexandra Titu tente de préciser les dimensions de cette relation et de définir des modalités exemplaires de construire l'espace par la couleur dans l'œuvre de quelques artistes roumains contemporains représentatifs; sous le titre *Couleur et construction — l'évolution d'une attitude* (p. 7) le critique d'art Marius Tătaru aborde quelques aspects essentiels de « l'aventure » de la fonction constructive de la couleur en suivant l'évolution des formes d'art en étroite relation avec le développement historique de l'intellection de la couleur et de l'espace; l'étude du pr Solomon Marcus — *Aspects logiques et sémiotiques de la couleur, de la lumière et de l'ombre* (p. 9) — contient une substantielle analyse sémiologique de l'interaction couleur-forme-espace, dans une acception proche du structuralisme linguistique; l'essai du critique d'art Mihai Ispir — *Préliminaires de l'étude de la relation couleur-espace plastique dans la peinture de Pallady* (p. 11) — apporte des éléments nouveaux sur le rôle et les fonctions spécifiques de la couleur dans l'art et dans la conception artistique du grand peintre roumain, ainsi que sur certaines correspondances et possibles rapports de continuité (sous le signe de la vision chromatique) entre cet art foncièrement moderne et la peinture médiévale roumaine; l'intéressante étude du peintre Florin Maxa intitulée — *Couleur et contexte* (p. 14) — soutenant la thèse selon laquelle « soit qu'il s'agisse de considérer, de qualifier ou de classer le milieu naturel en tant qu'espace (générique), ambiance ou contexte — chacun avec sa réalité différentielle — la couleur participe toujours d'une manière décisive à la construction de l'ensemble par un impact d'ordre modal-qualitatif spécifique, dû à sa puissance organisatrice »; l'article du critique d'art pr Dan Grigorescu — *L'espace et la couleur* (p. 16) — développe quelques aspects significatifs de l'action optique de la couleur sur l'environnement urbain en tant que milieu de l'existence humaine — une action où la couleur est appelée à instituer un nouvel espace — mais, affirme l'auteur — « non seulement un espace réel mais aussi — et avec une insistance croissante — un *espace pictural*, dans le sens complexe et plus d'une fois contradictoire du terme. ».

S'inscrivant dans le cadre des anniversaires célébrés par l'Unesco — le centenaire de la naissance du peintre Hans Mattis-Teutsch offre au critique Gheorghe Vida l'occasion de révéler dans son essai intitulé « *Mattis-Teutsch et le dialogue européen des formes* », une série d'aspects théoriques et documentaires inédits de l'activité artistiques de l'une des personnalités les plus intéressantes de l'art moderne de chez nous, tout autant que de l'avant-garde européenne de la première moitié du XX-ème siècle.

Sous la rubrique « Les archives Brancusi » — l'article du chercheur J. Pogorilovschi « *L'enfant dans le monde* » — un *ensemble sculptural à envisager* » (p. 22) propose une perspective d'interpréter certaines œuvres de Brancusi en les groupant, en les associant de manière à « former un tout », une composition.

Le secteur de la chronique artistique est représenté par l'article du critique d'art pr Vasile Drăguț qui présente l'ample exposition personnelle du peintre Brăduț Covaliu (p. 24) où il relève surtout les cycles thématiques « Concert », « Essor », « Le penseur » puis nombre de paysages, natures mortes et portraits. L'exposition intitulée « La couleur dans la peinture britannique », ouverte successivement à Bucarest, Craiova et Constanța fait l'objet de deux « lectures » dues au conservateur Teodor Ionescu et au critique d'art Adrian Guță; de même l'exposition « Dessin — poésie » — fondée sur l'idée du libre dialogue entre l'image plastique et la poésie écrite (les auteurs des dessins et des poésies étant des jeunes artistes et des jeunes poètes) — est abordée à partir d'un point de vue théorique par le pr Solomon Marcus et le critique d'art Magda Cîrneai;

Sous la rubrique « Le livre d'art », le critique d'art Constantin Suter présente les dernières parutions de la collection « Pygmalion », et sous la rubrique « Méridiens » (p. 34) sont présentés: le sculpteur Constantin Lucaci — lauréat du Prix Herder en 1983 (texte: Mircea Grozdea), une relation concernant le notable succès remporté auprès de la critique et du public par les expositions du peintre Constantin Piliuță ouvertes à Rome en 1983 et 1984 (texte: Mircea Deac) et les actualités artistiques internationales (Adina Kenereș); enfin le Journal des galeries est signé par Mina Paleolog qui présente les expositions thématiques et personnelles ouvertes dans le courant du mois de Mars.



