

arta

ANUL XXXII

NR. 1/1985



arta

ANUL XXXII

NR. 1/1985

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon
14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

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

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Elena Vitchevici

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartoian, Adrian Silvan
Ionescu, Marcian Roman, Neculai
Păduraru, Dragoș Gheorghiu, Eugeniu
Lupu

DIAPOZITIVE COLOR

Atanase Cartoian, Constantin Marinescu

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
PRSFIR

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

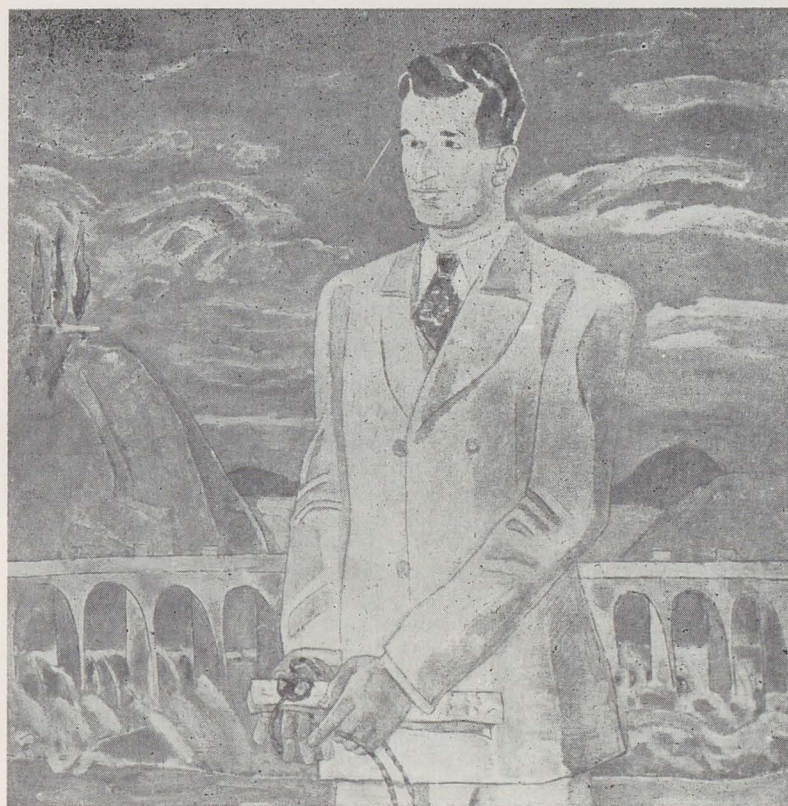
40541

Lei 30

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

EDITORIAL	2	Vibrant omagiu al întregului popor	Arta
	3	Un reprezentant al peisajului dramatic: Gh. N. G. Vinătoru	Petre Oprea
RESTITUIRI	6	Picu Pătruț — un retardat al miniaturii	Adrian-Silvan Ionescu
	9	O lectură funcțională și simbolică a unui spațiu urban tradițional « Ulița de lângă mal » din Galați	Marian Roman
ATELIER	13	Geta Brătescu: desene pentru Faust	Theodor Redlow
	15	Petru Popovici	Vasile Drăguț
	17	Neculai Păduraru	Mihai Drișcu
	19	Ion Valentin Scărlătescu	Theodor Redlow
	21	Constantin Petrașchivici	Călin Dan
	23	Tre exerciții după model comun	Dragoș Gheorghiu
CRONICA	26	Aquarele britanice (secolul XVIII—XX)	Adrian Guță
	29	Istoria artei ca disciplină academică — dispute contemporane	Andrei Pleșu
	31	Carnet de critic (IX)	Mihai Drișcu
	33	Constantin Ciosu	Grigore V. Cioban
DESIGN	34	Galeria « Arta » din Bacău	Aszalos Geza, Constantin Marinescu
			Marius Tătaru
CENACLUL TINERETUII	36	Baia Mare. Timișoara: « Omul și orașul »	Aurelia Mocanu
	39	Jurnalul galeriilor	Gheorghe Vida
CĂRȚI/IDEI	43	Amelia Pavel: Desenul românesc în prima jumătate a secolului 20	Daniel Barbu
		Alexandru Dușu: Alexandria ilustrată de Năstase Negrule	Victor Ivanovici, Gheorghe Vida, Amelia Pavel, Adina Kenereș
	45	Meridiane	

COPERTA	I	Flori (omagi), ulei pe pânză	Petru Popovici
	IV	Galeria « Arta » din B. cău	Aszalos Geza, Constantin Marinescu
EDITORIAL	2	Vibrant hommage du peuple entier	Arta
	3	Un représentant du paysage dramatique: Gh. N. Vinătoru	Petre Oprea
RESTITUTIONS	6	Picu Pătruț — un retardataire de la miniature	Adrian Silvan Ionescu
	9	Une lecture fonctionnelle et symbolique d'un espace urbain traditionnel: « La ruelle du bord de l'eau » de Galatz	Marcian Roman
ATELIER	13	Geta Brătescu: dessins pour « Faust »	Theodor Redlow
	15	Petru Popovici	Vasile Drăguț
	17	Neculai Păduraru	Mihai Drișcu
	19	Ion Valentin Scărlătescu	Theodor Redlow
	21	Trois exercices d'après un modèle commun	Dragoș Gheorghiu
	22	Constantin Petrașchivici	Călin Dan
CHRONIQUE	26	Aquarelles britanniques (du XVIII ^e au XX ^e siècle)	Adrian Guță
	29	L'histoire de l'art en tant que discipline académique — disputes contemporaines	Andrei Pleșu
	31	Le carnet de critique (IX)	Mihai Drișcu
	33	Constantin Ciosu	Grigore V. Coban
DESIGN	34	La Galerie « Arta » de Bacău	Aszalos Geza, Constantin Marinescu
LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES		Baia Mare, Timișoara, « L'homme et la ville »	Marius Tătaru
	39	Le journal des galeries	Aurelia Mocanu
LIVRES/IDÉES	43	Amelia Pavel: Le dessin roumain de la première moitié du XX ^e siècle	Gheorghe Vida
		« Alexandria » illustrée par Năstase Negrule	Daniel Barbu
	45	Méridiens	Victor Ivanovici, Gheorghe Vida, Amelia Pavel, Adina Kenereș
COUVERTURE	I	Fleurs (Hommage), huile sur toile	Petru Popovici
	IV	La galerie « Arta » de Bacău	Aszalos Geza, Constantin Marinescu
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ ВОЗВРАЩЕНИЕ	2	Волнующая дань уважения всего народа	Arta
	3	Представитель драматического пейзажа Г. Н. Г. Винатору	Петре Опря
	6	Пикю Петруц — застоявшийся миниатюрист	Адриан-Силван Ионеску
	9	Символическое и функциональное прочтение традиционного городского пространства « Прибрежная улица » в г. Галац	Марциан Роман
В МАСТЕРСКОЙ	13	Гета Братеску: рисунки для « Фауста »	Теодор Редлов
	15	Петру Попович	Василе Дрогуц
	17	Некулай Падурару	Михай Дришку
	19	Ион Валентин Скарлатеску	Теодор Редлов
	21	Константин Петрашквич	Калин Дан
	23	Три упражнения по общей модели	Драгош Георгиу
ХРОНИКА	26	Британская акварель (XVIII—XX век)	Адриан Гуца
	29	История искусства как академическая дисциплина — современные споры	Андрей Плешу
	31	Записная книжка критика (IX)	Михай Дришку
	33	Константин Чьосу	Григоре В. Кобан
ДИЗАЙН	34	Галерея « Арта » в Бакау	Асзалос Геза
			Константин Маринеску
МОЛОДЕЖНЫЙ КРУЖОК	36	Баия Маре, Тимишоара: « Человек и город »	Марьус Тэтару
	39	Журнал галерей	Аурелия Мокану
КНИГИ/ИДЕИ	43	Амелия Павел: Румынский рисунок в первой половине 20-го века	Георге Вида
		Александру Дуцу: Александрия иллюстрированная	Даниел Барбу
	45	Настасе Негруле	Виктор Иванович, Георге Вида, Амелия Павел, Адина Кенереш
		Меридианы	
ОБЛОЖКА	I	Цветы (дань уважения), масло, холст	Петру Попович
	IV	Галерея « Арта » в г. Бакау	Асзалос Геза
			Константин Маринеску



TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU
SECRETAR GENERAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MULT STIMATE ȘI IUBITE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU

Cu neasemuită emoție, dînd glas celor mai alese sentimente de prețuire și grațitudine, artiștii plastici din patria noastră aduc astăzi, în ceas sărbătoresc, din adîncul inimii, vibrantul lor omagiu vieții și activității Dumneavoastră revoluționare, închinată cu exemplară consecvență, încă din anii tinereții, în condiții deosebit de grele, înfăptuirii marilor idealuri ale poporului nostru, de construire a unei societăți noi bazată pe egalitate și dreptate socială, independență națională, de progres și colaborare rodnică cu toate popoarele lumii. Sub conducerea Dumneavoastră înțeleaptă, în răstimp de două decenii pe care le numim cu mîndrie EPOCA CEAUȘESCU, România s-a transformat din temelii, devenind o țară puternică, stăpîna pe propriul ei destin, cu o economie avansată, modernă, cu o viață socială armonioasă călăuzită de principiile democrației socialiste, cu o cultură și artă demne de strălucirea trecutului și a prezentului nostru socialist. Ne-ați redat demnitatea istoriei, ne-ați învățat să facem istorie, neprecupețind nimic pentru binele și fericirea poporului, mîcînd și creînd astfel încît să lăsăm viitorului o bogată și glorioasă moștenire. Ne-ați relevat mereu, cu o profundă înțelegere a fenomenelor, importanța căutării și impunerii noului, a stării de spirit revoluționare și a educației politice, singurele capabile să dinamizeze permanent energiile creatoare ale națiunii; ați fost alături de noi cu gîndul și fapta în realizarea unui vast program de înno-bilare a localităților patriei cu opere de artă și monumente, dedicate glorio-selor noastre tradiții de luptă și epopeei construcției socialismului pe pămînt românesc, pentru care Vă purtăm cea mai vie recunoștință, Dumneavoastră, ctitor și arhitect al României noi, al unei culturi și arte valoroase, străbătute de nobilele precepte ale umanismului socialist, personalitate fără egal a istoriei noastre contemporane.

Mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, vrem să Vă asigurăm și cu acest fericit prilej că vom pune tot talentul nostru, toată puterea de muncă, în acest an decisiv pentru îndeplinirea marilor obiective ale actualului cincinal pe care partidul și Dumneavoastră personal le-ați trasat în vederea înfloririi continue a patriei și a creșterii bunăstării generale, spre a crea opere inspirate din viața luminoasă a constructorilor socialismului din efortul lor exemplar prin care prind viață minunatele edificii ale României de astăzi și de mîine, orientîndu-se, așa cum ne-ați îndemnat totdeauna către izvoarele mereu vii și limpezi ale simțirii populare, către tezaurul gîndirii și spiritualității popo-ului nostru. Dorim ca opera noastră să servească modelării unui om nou, cu ridicată conștiință patriotică și revoluționară, să se numere printre marile valori pe care le-a zămislit epoca noastră, de un avînt fără precedent; dorim să dăm expresie în forme și culori de certă originalitate atașamentului nostru față de țelurile socialismului și năzuințele naționale, să accentuăm me-sajul militant al artei, să traducem în faptă, prin mijloacele care ne stau la în-



Portrete de Traian Brădeanu

TOVARĂȘEI ACADEMICIAN DR. ING. ELENA CEAUȘESCU
MEMBRU AL COMITETULUI POLITIC EXECUTIV
AL COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
PRIM-VICEPRIM MINISTRU
AL GUVERNULUI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MULT STIMATĂ TOVARĂȘĂ ELENA CEAUȘESCU

Cu profundă emoție, în acest moment aniversar, artiștii plastici din patria noas-tră doresc să Vă exprime cele mai alese sentimente de prețuire și grațitudine, să aducă un fierbinte omagiu omului exemplar care sînteți, vibrînd intens pentru fericirea poporului, căruia l-ați consacrat alături de tovarășul Dumnea-voastră de viață, tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretarul General al Partidului, Președintele R. S. România, eminentă personalitate a istoriei românești, întreaga activitate revoluționară și excepționala putere de muncă, față de care ne înclinăm cu cel mai adînc respect. Permiteți-ne să Vă considerăm, mult stimată și iubită tovarășă Elena Ceaușescu, drept cea mai demnă fiică a poporului nostru, pildă înaltă de omenie și înțelepciune, căreia îi aducem astăzi, cu toată căldura inimii, profundul nostru omagiu, tot așa cum în veac cronicile preamăreau în frumoasa tradiție a pămîntului acele soții și mame ce-au stat stîlp țării și i-au slujit cu devotament neștirbit marile idealuri sociale și naționale.

Pentru noi, ca și pentru întregul popor simbolizați în chip superior forța crea-ției științifice românești, astăzi unanim recunoscută în lume, pusă, ca exemplu de consecvență implicare socială și morală, în slujba progresului țării, în slujba întăririi păcii și dezvoltării fructuoasei colaborări internaționale. Savant și gînditor de prestigiu, activist de partid proeminent, Ați dinamizat perpetuu energiile constructive ale națiunii noastre socialiste, Ați stimulat rolul activ al femeii pe toate planurile existenței noastre, puterea de muncă și imaginația ei creatoare, resursele ei de abnegație, prin care și-a ocupat un loc deosebit de important în viața patriei noastre, contribuind substanțial la vasta cons-trucție în care sîntem cu toții angajați. Îndemnurile Dumneavoastră, ale Secre-tarului General al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, răsună clipă de clipă în noi, călăuzindu-ne în activitatea noastră artistică, făcîndu-ne să dăruim tot ceea ce avem mai bun poporului și patriei, viselor lor de înălțare și prospe-ritate. Ne angajăm încă o dată, solemn, să servim cauzele poporului și socialis-mului, să ne întoarcem către izvoarele mereu limpezi și dătătoare de viață ale gîndirii și simțirii populare, să înfăptuim din opera noastră o frescă minu-nată și unică a epopeei construcției socialiste din România, să conturăm profilul

demină, specifice domeniului nostru de activitate, importante hotărâri adoptate la Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român.

În acest moment aniversar, deosebit de scump întregii noastre națiuni, permițeti-ne să Vă adresăm Dumneavoastră, omul care întrupează cele mai înalte virtuți ale poporului, patriotul înflăcărat și comunistul de omenie, acționând neobosit pentru ridicarea țării pe noi trepte de civilizație și progres, pentru binele întregului popor, gânditorul de excepție și revoluționarul încercat, care ne-a deschis noi perspective dezvoltării socialiste a patriei, personalitatea marcantă a vieții politice internaționale care a conferit României prestigiul de care se bucură astăzi oriunde în lume, promovind cu admirabilă tenacitate orice posibilitate de destindere și colaborare, de stabilire a unor raporturi echitabile între state, de pace — ani mulți de viață, sănătate, energie în marea noastră operă pe care o înfăptuiți, fericirea de a Vă vedea împlinite cele mai cuceritoare vise, de care sînt legate însăși prosperitatea și viitorul de aur al patriei. Vă urăm, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, cu fierbinte elan sufletească și nețărmurată dragoste, tradiționalul nostru LA MULȚI ANI! — dorind să Vă avem vreme îndelungată în fruntea partidului și statului, să vedem prinzind contur vizionarele Dumneavoastră proiecte, pe care ne angajăm solemn să le susținem cu toată vrednicia ființei noastre și să le conferim o trăinicie seculară.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

emblematic al omului nou, capabil să devină un luminos model moral al vremurilor pe care le trăim. Știm că nu putem exista decît prin oameni, și lor vrem să le dedicăm opera noastră, asumîndu-ne prin aceasta cu toată convingerea nobila misiune pe care ne-a încredințat-o partidul și țara.

Ne alăturăm glasul tuturor oamenilor muncii din patria noastră spre a Vă ura odată cu tradiționalul — LA MULȚI ANI! —, sănătate, forță de muncă, noi succese răsunătoare în întreaga Dumneavoastră activitate, fericirea de a Vă vedea împlinite toate gândurile și aspirațiile, avînd credința că vom atinge marile țeluri pe care ni le-am propus, cel mai sigur drum spre desăvîrșirea unei lumi mai bune și mai drepte. Dumneavoastră, omul care Ați urmărit cu părintească grijă strădaniile noastre artistice, tot ceea ce înseamnă faptă de cultură românească, Vă rugăm să primiți toată caldă și curată noastră recunoștință, toată avîntata noastră dorință de a găsi culori și forme din cele mai inspirate, spre a preamări patria de azi și de mîine.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

vibrant omagiu al întregului popor

Acest ianuarie aniversar dă o deplină expresie unității întregului popor în jurul partidului. Într-un aliaj nobil de sentimente patriotice și revoluționare, de voință fermă și însuflețire în muncă, toți fiii țării omagiază pe ctitorul mărețului edificiu al democrației socialiste românești, la aniversarea zilei sale de naștere și a peste cincizeci de ani de activitate revoluționară.

Cele mai alese gânduri, simțămintele cele mai curate se îndreaptă spre conducătorul iubit al partidului și statului, spre fondatorul celei mai glorioase perioade din întreaga istorie a patriei noastre, cu atîta îndreptățire numită «Epoca Ceaușescu». Ca eminentă personalitate a lumii contemporane, ca militant de seamă pentru un pămînt al păcii, ca strălucit model de patriot și revoluționar, ca promotor consecvent al gândirii novatoare, în care, în chipul cel mai firesc, fuzionează realismul și cucerirea revoluționară, datele prezentului și proiectul viitorului, tovarășul Nicolae Ceaușescu se identifică permanent cu această epocă de autentică renaștere materială și spirituală a României socialiste.

De dimensiuni cu totul neobișnuite ca amplitudine, munca neobosită a arhitectului României de azi a dat contururi noi tuturor împlinirilor, marilor realizări ce au marcat viața materială și spirituală a țării. În cei douăzeci de ani de cînd în fruntea partidului nostru se află tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a afirmat puternic democrația de tip nou, democrația socialistă, prin instituirea și perfecționarea continuă a unor relații sociale fundamentale înnoite, în măsură să asigure participarea reală, largă, cuprinzătoare, a maselor populare la conducerea treburilor obștești. La Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu a trasat direcțiile fundamentale, formele și modalitățile concrete de acțiune pentru dezvoltarea democrației socialiste românești. Cheia de boltă a procesului continuu de perfecționare structurală a organizării sociale a fost ideea lapidar enunțată prin cuvintele «cu poporul și pentru popor»; poporul nu poate fi conceput ca un beneficiar pasiv al unei forme superioare de democrație, ci în primul rînd ca făuritorul ei, iar una dintre concretizările acestei prefaceri fundamentale o con-

stituie introducerea generalizării autoconducerii și autogestiei muncitorești. În acest proces complex se creează atît premisele cît și condițiile necesare pentru înflorirea continuă a personalității umane. În absolut orice domeniu al vieții economice și politice putem înțelîni dimensiunile gândirii științifice, profund dialectice, sistematice, a secretarului general al partidului. Astfel, ca parte integrantă a construcției socialiste, activitatea politico-ideologică de ridicare a conștiinței socialiste a omului nou constituie un factor de progres economic și social cu implicații directe asupra producției de bunuri materiale și o latură importantă a făuririi personalității multilateral dezvoltate. Triada unitară învățămînt-cercetare-producție, ale cărei laturi se intercondiționează reciproc, stă la baza perfecționării învățămîntului românesc. La plenara Comitetului Central din 22—25 aprilie 1968 tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: «...fără o dezvoltare a științei, a gândirii tehnice, a nivelului general de cultură al poporului nu vom putea asigura nici progresul bazei materiale a societății...». Dacă vrem să construim baza materială a societății comuniste, trebuie, tovarăși, să făurim, în același timp, sau chiar cu un anume avans, cadrele științifice necesare în toate domeniile, spre a putea asigura progresul economic și social al României».

În cercetarea științifică se urmărește asigurarea aceluia climat care să permită «manifestarea liberă a individualității creatorilor în sfera cercetării, îndrăzneală și spirit inovator, înlăturarea oricăror rigidități, îngustimi de vederi și lipsă de obiectivitate științifică, desfășurarea unui larg schimb de opinii, confruntarea deschisă a punctelor de vedere». Amploarea deosebită a sarcinilor de viitor ale cercetării științifice reiese din Raportul prezentat la Congresul al XIII-lea al partidului, ce trasa imperativul ca «pînă în 1990, circa 95 la sută din produsele românești trebuie să fie din punct de vedere tehnic și calitativ la nivelul celor existente pe plan mondial, iar cel puțin într-un procent de 2—5 la sută să realizăm produse cu asemenea parametri tehnici și calitativi care să situeze România pe primul loc în lume».

Aniversarea zilei de naștere a tovarășei Elena Ceaușescu, personalitate ce a pus în slujba cauzei

clasei muncitoare peste 45 de ani de activitate revoluționară, este prilejul de bilanț rodnic al aportului politico-științific al tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu la edificarea României moderne. Personalitatea de înalt prestigiu internațional a tovarășei Elena Ceaușescu oferă un model luminos de savant-cetățean, de om complex, multilateral, căruia îi sînt proprii, în cel mai înalt grad, sentimentul răspunderii pentru îndeplinirea exemplară a grandioaselor proiecte menite să accelereze procesul de făurire a unei civilizații superioare în patria noastră, și, în acest cadru, grija pentru dezvoltarea științei și artei, ca părți integrante ale culturii naționale, ca factori chemați să contribuie din plin la progresul general al societății românești. Dar uriașa vocație constructivă a prezentului, conturarea cu precizie a viitorului, pînă în pragul mileniului trei, se împletesc, pentru poporul nostru, cu cinstirea trecutului, a jaloanelor marcînd fluxul vieții lui multimilenare. Cei 126 de ani de la formarea statului național român prin unirea Moldovei cu Muntenia fac parte din această cinstire a trecutului, căci, așa cum sublinia secretarul general al partidului «Unirea principatelor a avut o uriașă însemnătate pentru evoluția social-politică a poporului nostru, ea a deschis noi perspective dezvoltării forțelor de producție, angajării României pe drumul civilizației moderne, constituind un moment epocal în procesul plămădirii statului național unitar român». Pentru inspiratorul epopeei noastre naționale, funcția artei este formativă și educativă; noul model uman nu este o abstracție, el există în realitatea marilor transformări revoluționare din țara noastră. Indicațiile secretarului general sînt, în acest sens, cît se poate de limpezi: «Noi credem că datoria scriitorilor și artiștilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conștiinței socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor virtuți morale pe care dorim să le cultivăm la fiecare cetățean și pe care poporul român le are în însăși structura sa psihică. Artă va contribui astfel la modelarea unui tip înaintat de om, gata să lupte pentru fericirea, libertatea și independența patriei sale, pentru cauza socialismului, pentru pace și prietenie între popoare».

ARTA

petre orea

Printre artiștii contemporani care au realizat o pictură la un înalt nivel profesional, cităm la loc de frunte pe Gh. N. G. Vinătoru (1908–1983) care mai bine de o jumătate de secol, în vîltoarea schimbărilor sociale, a urmat neabătut și cu fidelitate tradiția picturii realiste a înaintașilor săi. Ca și la aceștia, pictura sa oglindește spiritul umanist al poporului nostru, simțul naturii, culoarea vie și caldă, pe care sensibilitatea sa le-a exprimat plener. Toate aceste trăsături sînt prezente încă de la debut în opera artistului, ele adîncindu-se și îmbogățindu-se de-a lungul deceniilor.

Cu toate că programul de învățămînt al Academiei libere din București urma îndeaproape preceptele și tradiția academistă a tuturor școlilor similare din țară și străinătate, accentul era pus mai ales pe culoare și mai puțin pe desen. Această direcționare se datora înclinației vădită spre peisaj a profesorilor săi Verona, Steriadi, Petrașcu, Tonitza și Sirato. Drept rezultat academia a constituit o pepinieră de peisagisti, dintre care s-au impus îndeosebi ca tinere speranțe Valentin Hoeflich și Gh. N. G. Vinătoru, ultimul realizîndu-se ca artist fruntaș în plastica românească după cel de-al doilea război mondial.

Plăpînd ca sănătate, cu o fire timidă și romantică, copilăind într-un orașel (Oltenița) cu o viață patriarhală, Gh. N. G. Vinătoru a îndrăgit din fragedă tinerețe frumusețile naturii. De aceea, înclinația pentru peisaj a profesorilor săi și însuflarea acestei pasiuni și studenților, a găsit un teren propice în aspirația artistică a tînărului învățăcel, care a fost concomitent influențat la debut de mentorul său G. Petrașcu, ca om și ca artist și de o anumită rigoare compozițională venind de la Cézanne. În plus, viața trepidantă, acaparatoare a Capitalei, contrastul izbitor dintre mizerie și bogăție, l-au determinat să se izoleze de lume, să trăiască o viață singuratică, austeră, hrănită de revolte umanitare și înfrumusețată de amintirile nostalgice ale copilăriei, precum și de imaginile mirifice ale Bărăganului, în apropierea Dunării, a bălților cu vegetație în tonuri de verde și arămiu ale toamnelor.

A îndrăznit de timpuriu — ca student — să se avînte în iureșul confruntărilor; îndrăzneala i-ar fi putut stăvilii elanul, întrucît nu-și terminase studiile și mai avea multe de învățat. Prezența lui la Salonul oficial din 1931 cu un peisaj, a fost însă încurajată



un reprezentant al peisajului dramatic: gh.n.g. vînătoru

de membrii juriului. Trecînd cu vederea peste stîngăciile tehnice ale lucrării, întrucît au întrevăzut în arta lui mugurele unui viguros talent, aceștia i-au acordat un premiu de încurajare. Răsplata a constituit pentru el confirmarea de netăgăduit că poate fi pictor.

Intuitiv, dintru început, s-a stabilit în peisaj la redarea cîmpiei, cu o cuprindere cît mai vastă și cu un sol ușor accidentat și plin de vegetație, care îl incita și îi dădea aripi fanteziei sale creatoare dar, totodată, constituia și un exercițiu pentru el în desfășurarea rațională a volumelor în spirit cézannian. De asemenea ritmarea formelor de relief cu cele vegetale, prin mai multe puncte de fugă spre un focar polarizator, aflat în centrul compoziției, și unificarea armonioasă a suprafețelor de culoare au constituit alte preocupări în reușita primelor peisaje. Deși preponderent ca suprafață în cadrul tabloului, cerul juca un rol secundar, el

fiind realizat cel din urmă și orchestrat în funcție de necesitățile teluricului.

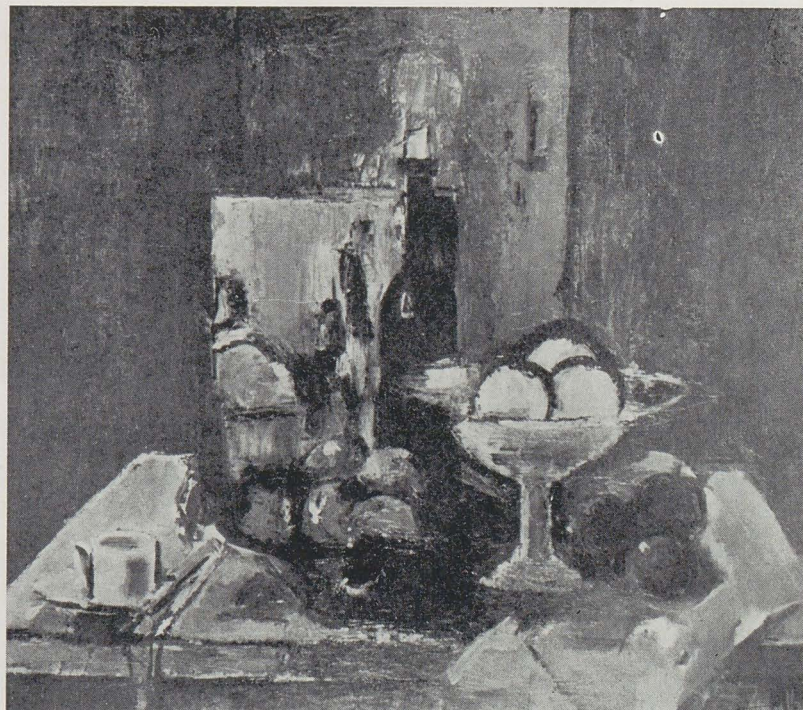
Picta predilect într-o gamă rece, folosind ca dominantă culoarea neagră însoțită de verde și albastru. Sugerîndu-i senzația unei tăceri profunde, ele constituiau elementele grave ale compoziției, culoarea neagră devenind cea mai prețioasă și mai plină de sensibilitate din tablou. Alteori, dominantă în negru este înlocuită cu cea de albastru profund. Atmosfera degajată de peisaje era plină de melancolice tristeți, deoarece, pe de o parte artistul citea predilect poezii pesimiste, iar pe de altă parte, în mijlocul naturii, se simțea umil și copleșit de măreția ei, astfel că pe pînză nu putea rezulta altceva decît sentimentele de amărăciune. La rîndul lui, cel de-al doilea gen abordat, natura statică, era realizat tot într-o gamă rece și de asemenea folosindu-se pînă la exces negrul și griurile. Artistul urmărea să-și exprime și de această dată aproape programatic sentimentele de tristețe încercate în fața motivului, redînd o atmosferă dramatic literară. În plus, acorda prioritate îndeosebi elementului realist, fiind sclavul motivului.

Aceste particularități care dau notă distinctivă creației sale din primii cinci ani, începînd din momentul primei prezențe într-o expoziție, permit să denumim acest interval perioada gri (caracterizată printr-o atmosferă gravă, pesimistă, sumbră). Cu timpul, contactul asiduă cu natura l-a făcut să și-o apropie spiritual. Prezența în cadrul naturii îi amplifică sentimentul de liniște, de calm și de repaus, de limpezime a gîndurilor. Mai semnalăm și alte mutații în creația sa. Acum meditează înde lung un tablou, preocupîndu-l ordonarea suprafeței compoziționale. Nu mai pictează peisajul direct după natură și apoi aducîndu-i îmbunătățiri în atelier. De această dată realizează după motiv nenumărate schițe de culoare, cel mai adesea notații în acuarelă. Apoi, în atelier sintetizează pe o schiță de bază elemente dispartate din mai multe schițe. Trei elemente combinatorii — suprafața sau volumul unei culori, greutatea ei și distanța, adică plasarea acesteia în funcție de linia de fugă a orizontului — îl determină să realizeze cu mici variații între acestea mai multe lucrări, pentru a reține doar una. Toate aceste eforturi se concentrează în jurul culorii verde, de un anumit ton personal, care ocupă cca 70% din tablou. Însuși albastrul cerului este pigmentat cu verde emrod. Pentru a-l anima, cerul are fîșii înguste de nori, rareori de culoare albă, ci mai mult neagră

Flori

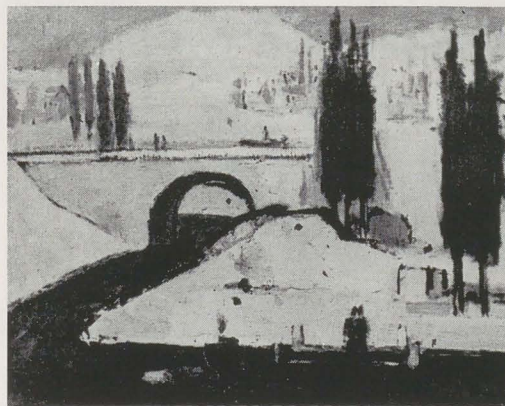


Natură statică cu fructe



(ivoar cu ocră și alb) pentru a imprima o mișcare, o animație a văzduhului. Acum studiază și efectul desenului de contur. Experimentează la început ca prin zdrobirea culorii să acopere total conturul așa cum făcea Petrașcu; alții numai despărțind pe alocuri culorile, sau acoperindu-le ușor ca să grizeze acele suprafețe, întocmai ca Pallady; ba încearcă chiar să facă ca linia să circule nestingherită printre planuri și volume cum proceda Tonitza. Până la urmă, se oprește la un desen contur din culoarea de negru, revenind peste el cu alte culori, dar lăsându-l să transpară după necesitate. Din toate lucrările emană o atmosferă de liniște și calm, datorită sentimentului de sinceritate, încercat în fața motivului și redat cu naturalețe în simplitatea majestuoasă. Culoarea verde devine predominantă și, astfel înregistrăm în creația lui cea de a doua perioadă: cea verde. Achiziționarea unor fote oltenești de la Ghiță Colibași, prin 1938, i-a stimulat pasiunea pentru folosirea culorii verde și în naturile statice, mai ales captat de belșugul de nuanțe de verde în care acestea erau lucrate de țărânci. Subita pasiune l-a dus într-un pelerinaj prin câteva sate argeșene de munte și un popas la Curtea de Argeș, unde a cercetat atent și amănunțit colecția de artă populară — ii și fote — a pictorului muralist C. Noroce. Concomitent studiază îndeaproape și se bucură de influența benefică a picturii monumentale din vechile lăcașuri, repercutată mai ales în pictura sa murală. Aprofundând opera maștrilor zugrăvi, se pătrunde de știința compozițională practică de aceștia (planurile trebuie să se întretaie, chemându-se, iar suprafețele de forme geometrice trebuie să-și corespundă echilibrat într-un spațiu dat, dând impresia de nestînjnire), de faptul

că trebuie să stăpînești bine culoarea pe suprafețe mari, evitînd decorativismul prin nuanțare și vibrare, iar culoarea trebuie să aibă o anumită forță, o virilitate și să fie convingătoare prin ea însăși, prin calitate și prețiozitate, întrucît pleacă de la cea naturală. Cu cît își apropie frumusețile artei monumentale ale ctitoriilor muntenești, cu atît începe să se distanțeze treptat de predominanța verdelui din pictura sa, căruia îi adaugă și tonuri de echilibru constînd din dîre de roșu și orange. Aproape brusc îi ia locul culoarea albastru, folosind de acum încolo albastru ceruleum și cobalt cu accente de bleu intens. Astfel, din 1948, putem vorbi de o nouă fază — a treia — în opera lui Vinătoru, cea albastră, care i-a dominat pictura pînă la sfîrșitul vieții.



Dacă în perioada gri și în cea verde preocuparea o constituia redarea vibrației tonului, de această dată îl interesează expresia materiei. O atare pictură iradiază o multitudine de sentimente, de la cel de reculegere și meditație, pînă la cel de totală împăcare de sine. Albastru domină; în cadrul tabloului ocupă 60% din suprafața sa. Acum pictează mai întîi cerul și, în funcție de sentimentul ce dorește să exprime prin el, definește restul tabloului. Deși reduși ca suprafață, norii devin elemente extrem de importante în compunerea pînzei. Ei sînt apariții stranie a căror prezență este incitantă, întrucît forma lor pare inspirată de figuri geometrice care sînt în rapel cu unele forme asemănătoare aflate pe pămînt, parcă comunicîndu-și tainic.

Acum, mai mult ca în perioada verde, pictează natura în două momente diurne: la începutul dimineții și spre seară, cînd umbrele sînt scurte sau deloc. Îndrăgește redarea peisajului după ploaie, cînd toată atmosfera străluminată de soare, pare o feerie.

Înclinația sa nativă, pe care maturitatea artistică o evidențiază, este pentru gamele reci, ceea ce îl singularizează printre ceilalți peisajisti români. Dominant, ocupînd cea mai mare suprafață din tablou, cerul este la el de un albastru foarte rece și are drept complement terestru (pămîntul din nuanțe de roșu și oranj, iar vegetația din verdele de China și, în ultima decadă, la cel amestecat cu galben de cadmiu). Tot gama rece este predilect întrebuintată și în natura statică din această perioadă, numeric mult mai multă decît peisajul. Gh. N.

Podul

Stradă în Sighișoara



G. Vinătoru este din ce în ce mai atras de multiplele posibilități oferite fanteziei sale în alegerea și distribuirea unor obiecte-culori în organizarea compozițională din natura statică, ca și de reversul acesteia care impune pictorului o disciplină riguroasă în asamblarea armonioasă a suprafețelor și volumelor, ținând seama de simetrie. Mai întâi își imaginează motivul, apoi realizează o schiță sumară, supusă experimentului și nenumăratelor schimbări pînă este satisfăcut. Este preocupat pînă la obsesie de liniile orizontale și, în consecință, neapărat ține ca obiectele să graviteze în jurul unor flori, ele fiind întotdeauna elementul central și înobilator al compoziției.

Alte elemente indispensabile ale naturilor statice sînt cartea, oglinda, fructiera cu mere sau portocale. Ele au pentru artist o funcție dublă: ca element important, prin care stabilește un ritm și ca accesoriu, prin care să echilibreze mărimea și culoarea florilor. Fundalul naturilor moarte este tratat în trei variante: a) predominantă neagră, b) cea verde emrod sau smarald, c) cea roșu cadmiu, avînd uneori ca pretext o draperie.

Dacă constatăm că la Vinătoru nu există natură statică fără flori, doar pe ele singure le-a pictat arareori; foarte puțin în perioada gri și mai mult în cea albastră.

În prima perioadă se străduia să le realizeze cît mai aproape de realitate; în perioada verde tindea să le dea forme geometrice, dintr-o tendință de intelectualizare; în ultima perioadă tratează florile ca elemente decorative (volume), interesîndu-l forma și culoarea lor (pete mari) și, de aceea, se oprește la florile de toamnă: garoafe și trandafiri.

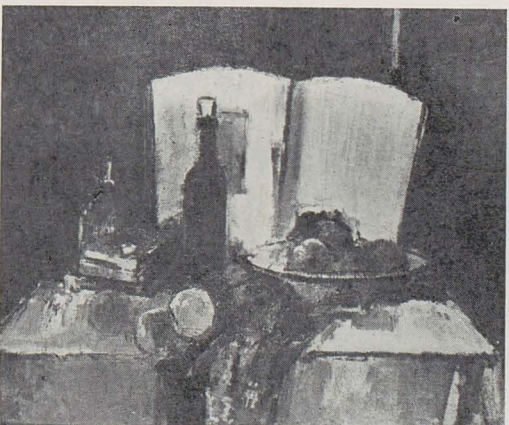
Nudul este un subiect abordat mai rar de pictor, cu toate că, în puținele cazuri, a realizat lucrări extrem de valoroase, executate cu o mare febrilitate și o sete neostoită pentru surprinderea frumuseții fizice. Nudul l-a atras pentru realizarea unei compoziții supusă realului. Pentru surprinderea pozei cea mai convenabilă făcea multe schițe după model, căutînd o atitudine puțin mișcată, ca să surprindă o ritmică aptă să valorifice frumusețea corpului și de aceea a evitat în consecință poziția nudului pe orizontală, așezîndu-l îndeosebi pe un scaun. A preferat nudul cu forme pline și cu tonuri și suprafețe luminoase. A folosit un desen aspru, dur, fără tentative de îndulcire la rotunjimile cerute de compoziție, urmărind o combinație de linii și



Iarnă

forme echilibrate armonios. De aceea compoziția tabloului urmează preceptele naturilor statice, pielea, culoarea vie, carnală a modelului strălucite cu aceeași intensitate și luminozitate ca și celelalte tonuri.

Portretul este genul pe care Vinătoru nu l-a ocolit, dar tratarea acestui gen este deliberat, avîndu-și sîrgința într-un scrupul și o motivație de ordin selectiv. Atenția lui s-a îndreptat către realizarea de portrete ale personalităților care au ilustrat cultura și arta românească, aspirînd să imprime fiecăruia cîte o trăsătură de caracter care să dezvăluie o latură a firii lor și constituind o calitate a poporului român: M. Eminescu, Mihai Viteazul ș.a.



În portretele contemporanilor săi, de preferință ale bărbaților, l-a preocupat în primul rînd redarea unor trăsături caracteristice proprii unui tip social — om de cultură (poet, romancier, muzician, pictor), meseriaș și, în al doilea rînd, trăsăturile particulare proprii acestuia. Din totdeauna, portretul unui bărbat l-a realizat apropiat de mărimea naturală, iar al femeii, depășindu-l, căci dimensiunea imprimă, după artist, un caracter mai ferm portretizatului.

Poziția portretului este redată static, iar cînd dorește să insuflă și o forță dinamică modelului, pictează și mîinile în atitudini caracteristice sublinierii caracterului. Fundalul este simplu și grav, subordonat unei game dramatice. Volumele sînt voită surprinse cu ascuțimi, ca să exprime ideea de concentrare, și foarte colorate ca să suscite senzația emoției.

Din cele de mai sus constatăm că Vinătoru și-a desfășurat arta continuu și neabătut în spiritul realismului românesc, urmînd exemplul pictorilor înaintași, pentru care peisajul țării constituie o temă majoră. El le urmează pilda, redînd în tablourile sale cu intensitate și dramatism frumusețea naturii și atmosfera sobră, dar vie, care nu exclude bucuriile spectacolului. Această atmosferă sobră o preia de la Andreescu, Petrașcu, profesorul său, și, în mai mică măsură de la Sirato. Motivul peisajului nu-l reține numai pentru că frumusețea acestuia îi trezește o stare de desfătare, de încîntare sau un sentiment optimist. Vinătoru caută acele peisaje care în desăvîrșita lor simplitate mărească să răspundă și să dialogheze în consonanță cu starea lui sufletească, tot mereu gravă în contact cu natura.

Această preocupare constituie o trăsătură distinctă care definește o particularitate specifică artei sale. Pictura lui emană o atmosferă gravă, dramatică, dar niciodată patetică sau tragică. Dialogul permanent, încheștat sau imprevizibil dintre țaria cerului cu norii săi veșnici în dialog cu teluricul, este sursa principală a acestei stări de încordare realizată în ultima vreme în tablourile sale, mai ales în peisajul urban. Culoarele sale, un anume albastru și un anume verde realizate în tonuri numai de el știute, în opoziție cu roșurile și portocaliurile prinse între tonuri grave, sînt specifice picturii lui. Construcția solidă a formelor, amintind spiritul clasic, și însușirile tehnice deosebite, vin să imprime picturii sale calități de construcție și de armonie.

Modern fără ostentație, practicînd arta cu conștiință și demnitate, fără a face concesii de la viziunea sa, Vinătoru a îmbogățit mijloacele de expresie ale picturii românești și a contribuit la progresul picturii realiste autohtone.

1. Studiu (modele)
2. Fată cu pălărie
3. Natură statică cu sticlă

4. Soția artistului





1. Inițială din «Canonul cel Mare» al Sf. Andrei Criteanul Ierusalimleanul, 1852, col. Octavian Ghibu

picu pătruț — un retardatar al miniaturii

adrian-silvan ionescu

În Transilvania secolului al XIX-lea, atât de bogată în talentați artiști țărani — unii, meșteri anonimi ai obșnuitelor artefacte necesare gospodăriei (aduse la maximum de eficiență și ornamentație armonioasă, invidiabile de orice stilist și designer modern), alții, plini de conștiința meșteșugului artistic ce-l practicau (construcții de biserici, freschiști, xilografii, iconari pe lemn și sticlă) care-i îndemna să-și consemneze, cu minerie, numele pe obiectul muncii lor —

Picu Pătruț fulgurează ca unul dintre cei mai autentici și personali creatori. Țăran luminat din Săliște, Oprea Pătruț¹, alintat Picu (nume cu care își va și semna lucrările) — 1818—1872 — și-a manifestat de la vîrstă fragedă propensiunea spre o existență austeră, monahală, și spre slujirea bisericii căreia familia l-a și destinat, fără ezitări. Funcționează toată viața ca eclesiarh sau crîsnic (paracliser) la biserica mare din sat, fapt ce-i statuează convingerile ascetice și-l pre-

gătește, ca un adevărat noviciat, pentru călugărirea (sub numele de Procopie) ce survine în 1862, la schitul Cheia din Vilcea. Dar, după un obicei transilvan, mulți dintre cei unși în «țară» se întorceau în satul lor ca propovăduitori ai dreptei credințe și ai temperanței, trăind viața obișnuită, țărănească, dar cu riguroasele mortificări ale anahoretului, fiind un exemplu viu de virtute pentru consăteni.

Dar Picu Procopie Pătruț face și mai mult: el aduce și făclia culturii, atât a celei vechi, tradiționale, cît și a celei contemporane. Era din aceeași familie de luminători ai satului ca acel legendar colportor de cărți ce a fost Badea Cirtan. Dar de altă factură, activă, el însuși fiind creator de imnuri, de muzică, dramaturgie și poezie originală, religioasă sau profană, ca și un neîntrecut ilustrator al textelor pe care le copia sau le compunea, ca rod al inspirației sale poetice. Între 1848 și 1852 este chiar învățător — ocupație pentru care era predestinat — suplinind lipsa titularilor luați la cătanie. Avea cultul cărții și era posesorul unei biblioteci bogate — ce reunea atât scrieri patristice cît și literatură contemporană românească (Anton Pann, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Paris Momuleanu, Cezar Bolliac, Heliade Rădulescu) sau universală (Eugène Sue sau Alexandre Dumas), în copii după traduceri românești, pe care o ținea, desigur, la dispoziția consătenilor pasionați de lectură. Dovadă acestei practici cu salutară finalitate culturalizatoare stă consemnarea făcută pe Biblia de la St. Petersburg (editată în 1819): «Cine o va înștrăina și nu o va da înapoi, să fie supt canon pînă o va întoarce iară a cui iaste»². Activitatea de copist și de miniaturist, pe care el a practicat-o cu atîta dăruire întreaga viață, era fără precedent în lumea satului, mai cu seamă în cel de peste munți unde nu existau școli mănăstirești ca în «țară» și unde activitatea cultural-artistică era concentrată mai mult la oraș, urbanizarea fiind mai mare și mai timpurie.

Pe întreg arealul românesc, de la mitropolitul Anastasie Crimca nu mai apăruse un alt miniaturist cu harul, fantezia și inspirația lui Picu Pătruț. Este de mirare că tocmai într-o epocă de expansiune și generalizare a tiparului, cum era secolul al XIX-lea, să asistăm la așa forme de anacronism cum erau copierea textelor și miniaturizarea lor (în forma veche, de enluminură de ev mediu — mai ales că și ilustrația cunoscuse un mare avînt prin nenumăratele procedee de multiplicare: litografie, xilografură, gravură în cupru și oțel etc.). Această nu se datora inaccesibilității țăranilor la tipărituri de ultimă oră (ca dovadă că biblioteca miniaturistului era deosebit de bogată nu numai în cărți religioase ci și în romane și alte publicații) ci, mai degrabă unor necesități de difuzare a textelor ortodoxe pe care catolicismul încă mai încerca să le sufocă; cît și a marii pasiuni (dusă pînă la viciu, am putea spune) pentru scris și desen a acestui autodidact intelectual de rasă care a fost Picu Pătruț. Era un grafician înveterat care nu suferea texte fără pauze de odihnă a ochiului și spiritului pe miniaturi cît mai elocvente pentru rîndurile parcurse. Într-o vreme de primat

al literei, Picu Pătruț își dă seama de marea importanță a unei ilustrații inspirate — cît mai clară și comprehensibilă, ca în vechime cînd pictura murală din biserici era o «Biblia pauperum» — de înobilarea pe care o poate aduce cărții, anticipînd cu aproape 150 de ani «era imaginii» pe care noi, prea ocupați pentru a mai avea timp de citit, o trăim astăzi.

Este simptomatic faptul că el a fost singurul miniaturist de marcă (să-i spunem «rubricator» ca în terminologia evului mediu) din Mărginimea Sibiului deși în jurul său se crease un adevărat scriptoriu: chiar în Săliște mai lucrau fratele și nepotul său, Nicolae³ și, respectiv, Teodor Pătruț⁴, clopotarul și învățătorul Teodor Milea⁵ și Ilie Ghibu; în Gales, Maria Herța⁶ iar în Sibiel, Oprea Costandel și Johan Apolzan⁷. Cu excepția rudelor sale, deja menționate — Nicolae care își încerca și el mîna ca miniaturist, sau Teodor care, coșocar fiind, desena ornamente de cojoace specifice zonei⁸ — Picu Pătruț ilustrează, probabil la solicitare, lucrările tuturor celorlalți copişti în stilul său plin de vervă. Preocupat de grafica de carte ca un adevărat tehnoredactor modern, Picu Pătruț își compunea cu rigoare pagina astfel ca ilustrația, pata de culoare și slova să realizeze o armonie perfectă. Desenul este totdeauna încadrat de un chenar galben dezvoltat între ducturi egale de linie roșie. Cînd scena ce o încadrează este de o importanță deosebită (Maica Domnului împărătița, Iisus Pantocrator) atunci chenarul primește la colțuri și în mijloc diverse ornamente fitomorfe, ce-l transformă într-o adevărată ramă fastuoasă. În mod obișnuit, pe această margine este consemnat un text explicativ, numărul filei, semnătura și data. Meșterul, scrupulos și prob, și-a dat totdeauna lucrările: cînd era vorba de texte, trecea atît perioada cînd au fost concepute cît și cea cînd au fost transcrise, iar dacă nu-i aparțineau, nota sursa și autorul; datorită acestei rigurozități de datare ne putem da seama și de rapiditatea cu care lucra grafica și putem face o medie — cam trei-patru miniaturi pe zi dar ajungînd și la opt-zece, în funcție de cît erau de complicate. La fel ca în scriptoriile medievale, Picu Pătruț își linia, în prealabil, paginile (cu linii orizontale, subțiri, de creion) pentru a nu scrie strîmb și trasa chenare cu cerneală, atît pentru a-i da un aspect frumos, ordonat și a nu depăși, la copiat, anumite limite, cît și pentru a-i rămîne loc să treacă pe margine numărul capitolului, al versetului, glasul cu care trebuia cîntat, sau să facă diverse comentarii personale.

Atunci cînd miniatura ocupa un sfert, o jumătate sau trei sferturi din suprafață, artistul era grijă să echilibreze restul paginii cu litere mai mari sau mai mici, după caz, scrise cu negru sau roșu. Cerneala roșie era, probabil, de compoziție proprie, făcută într-un amestec ce comporta și o substanță uleioasă căci în majoritatea cazurilor pasajele sau inițialele scrise cu ea sînt înconjurate de o pată transparentă de grăsime, ca o aureolă.

De o atenție deosebită se bucură inițialele și frontispiciile. Unele dintre

cele mai elaborate se găsesc în «Canonul cel mare» al Sf. Andrei Criteanul Ierusalimneanul, existent în trei variante (1852, în colecția Octavian O. Ghibu; 1856, în colecția Dumitru Dancu, și 1859, la Academia R.S.R.) cu diferențele de rigoare. Picu Pătruț găsește mai multe modalități de a face inițialele: fie desenând un personaj al cărui nume, scris deasupra, începe cu litera dorită (M cu Moisi, I cu Sf. Prooroc Avacum); fie surprinzând un personaj într-o poziție similară literei fără însă ca numele acestuia să înceapă cu ea (Sf. Gașpar Filosoful ținând brațele depărtate și îndoite în jos de la coate pentru a semăna un șarpe încoronat care încearcă să-și muște coada, ca un uroboros, pentru a-l face pe I; regele David din profil, sprijinindu-și mîna pe o coloană pentru a figura pe C sau I de la început, cu Fecioara Maria înconjurată de monștrii încoronați, parcă veniți din bestiariile medievale; sau un I făcut din doi chiți înălțuți prin limbi, între care se lăfăie Iona, printre flori); fie altele, nespuse vreunui criteriu sesizabil — fapt de care-și dădea seama și miniaturistul care simțea nevoia să așeze într-un colț, sus sau jos, litera simplă, epurată de orice decor, pentru ca inițiala să fie explicită (II devine construcția cupturului unde sînt băgați «sfinții coconi din Ierusalim»; A este un medalion cu portretul Sf. Prooroc Isaia surmontat de Ochiul Domnului). Folosea culori

- p. 7
1. Stihos adecă Viers, foaia de titlu; semnat în partea de jos: 1852 / Sălîș (t)je, 28 Decembrie, Picu Pătruț, cristic, col. Octavian Ghibu
2. Inițială de la începutul «Canonului cel Mare al Sf. Andrei Criteanul Ierusalimneanul»
3. Proorocul Avacum ales pentru ilustrarea inițialii A «canonul cel mare al Sf. Andrei Criteanul Ierusalimneanul, 1853, col. Octavian Ghibu
4. Inițială din «Canonul cel Mare al Sf. Andrei Criteanul Ierusalimneanul»

- p. 8
1. Picu Pătruț: Iisus la judecata lui Caiafa, foaia volantă, 1848, col. Octavian Ghibu
2. Maica Domnului cu pruncul, în Stihos adecă Viers
3. Zugravj Gheorghe Vld (Vlad sau Vlădică?), 1866; pictură pe sticlă: Maica Domnului cu pruncul



Galeș, Vale, Sibiel, Cacova sau din mai îndepărtatul Rășinari, deși de meșteri diferiți, sînt unitare stilistic și cromatic. Influența lor asupra miniaturilor lui Picu Pătruț este irecuzabilă deși el, mai puțin școlit decît freschiștii, accentuează caracterul popular al ilustrațiilor sale, fără însă a fi naiv.

Personajele sale au mișcări firești, bine observate și corect înțelese. Deși uneori găsim oarecari disproporții, meșterul stăpînește bine cunoștințele anatomice pe care le folosește ireproșabil. Cutele și scurgea draperiilor e surprinsă în cîteva linii decorative, evocatoare, fără pretenție de volumetrie. În general, nu e preocupat de tridimensionalitate, preferînd un desen colorat cu tente plate. În rarele cazuri cînd vrea să-l modeleze aplică o umbră brună exact lîngă conturul ce grănițuiește figura.

Deși, de obicei, își impozitează personajele într-un peisaj campestru sau citadin, sau într-un interior, fuga perspectivală nu-l interesează totdeauna în aceeași măsură: uneori e foarte atent la grosimea pereților, a ferestrelor și mobilelor și la micșorarea proporțională a figurilor; alteori însă cele din planurile secunde sînt de aceeași dimensiune cu cele din față. Uimitoare este plăcerea lui Picu Pătruț pentru compoziții ample, cu multe personaje în poziții nerepetabile, cu o gestică alertă, asemănî-

urechea și ochiul plasate prea sus sau prea jos — profilurile sale nu se repetă ca fizionomie și sînt recognoscibile de la un personaj la altul. În acest caz putem vorbi și de o preocupare portretistică ce, la figurile văzute din față, nu se găsește avînd toate aceeași expresie blîndă, zîmbitoare, afabilă.

Trebuie remarcat și impactul avut de miniaturile sale asupra picturii pe sticlă, multe dintre temele iconografice în care el s-a ingeniat devenind prototipuri pentru iconari. Este de mirare că personajele sale, felul lor de impostare, fizionomiile și decorul veșmintelor, este adoptat (cu cîteva excepții) nu de meșterii din Mărginime ci de cei mai îndepărtați, de pe Valea Sebeșului. Acest fapt denotă circulația largă a opereii lui Picu Pătruț chiar în epocă. Comparînd unele miniaturi din opera sa capitală, volumul în 4°, «Stihos adecă Viers la toate praznicele Domnului nostru Is. Hs. și al pururea Fecioarei Mariei și ale sfinților celor mai însemnați de Maica Bisericii (1842); Stihos adecă Viers la toate Duminecele Treodului și în zilele cele cu praznice care cuprinde Penticostarul (1844)», cuprinzînd 1400 de pagini, 541 miniaturi, 121 vignete, frontispicii și ornamente de încheiere⁹ (col. Octavian O. Ghibu), se constată irefutabile asemănări cu icoane pe sticlă din Lancrăm, Laz sau Vale, datorate



de apă în tonuri primare, fără sofisticări, melanjuri sau reveniri. Roșu permanent, verde smaragd, albastru ceruleum, galben cadmiu, ocră, brun, roz, erau nuanțele sale obișnuite. Iconografia miniaturilor sale este de asemenea sui generis. Picu Pătruț se ingeniază în tratări de scene neobișnuite pentru pictura de icoană sau de frescă, unele neincluse chiar în erminii. De altfel, toți meșterii țărani — precum iconarii pe sticlă — ignorau restricțiile erminiilor preferînd mai degrabă literatura apocrifă, și purtați pe aripile imaginației lor debordante, cădeau de multe ori în erezie, lucrările fiindu-le adesea prohibite de biserica ortodoxă. Nu

e cazul lui Picu Pătruț care cunoștea atât de bine scrierile religioase; dar, tocmai de aceea, era tentat să ilustreze mai mult decît se făcuse pînă la el, foarte la obiect, urmărind textul cu obișnuita-i meticulozitate și extrăgînd chintesența.

În felul de compunere și în fizionomiile personajelor sale se întrevide sorgintea picturii de frescă specifică Mărginimii Sibiului, atât de diferită de celelalte zone românești. Exterioarele și interioarele pictate ale bisericii mari din Sălîște (unde slujea chiar miniaturistul), datate 1786, sau cele ale bisericii vechi a aceleiași localități, din Grui, de la 1742, sau cele din satele vecine

du-se cu Matei Țimforea, alt admirabil meșter țaran, iconar pe sticlă, un adevărat Brueghel autohton; aici trebuie salutată imediatetea imaginilor sale, pline de vivacitate, cit și urmărirea cinematică a desfășurării evenimentelor. Unele scene, a căror acțiune se continuă de la una la alta, au ceva din suspansul benzilor desenate actuale și te invită să le parcurgi în ordinea prestabilită de autor.

Desenarea foarte frecventă a figurilor din profil — metodă rar întîlnită la iconarii țărani — este o altă caracteristică a lui Picu Pătruț. Deși uneori stîngace — cu obraji și bărbia foarte plate, din care răsare nasul, sau cu

unor meșteri de primă mînă care sigur i-au cunoscut lucrările și s-au inspirat din ea: Sf. Nicolae (Muzeul din Sibiel), Maica Domnului cu Pruncul (col. Valentin Hoeflich, București) — creație din 1866 a unui zugrav din satul vecin Vale, Gheorghe Vld (Vlad sau Vlădică?) — Cei 40 de Mucenici (col. Octavian O. Ghibu; col. Marcian Bleahu, București), etc. Unele dintre miniaturi poartă marca unei copieri directe ce constă din impresiunea ce este sesizabilă pe toate conturile. Dar procesul este și reversibil, Picu Pătruț fiind el însuși influențat de unele tratări ale iconografiei picturii pe sticlă, precum Judecata

de Apoi de tip Laz (cu tronul hetimasei în centru și dreptii în registre de-o parte și de alta a sa), izvodită de Simion Poenariu zugravul prin anii '30 ai secolului și transmisă urmașilor, toți iconari. Desigur, o simplă copie pasivă nu i se potrivea miniaturistului; el amplifică scena, o dezvoltă pe orizontală și face mici modificări: Iisus nu mai apare în mandorlă ci plutește pe nori purtat de heruvimi, Moisi cu tablele legii în mână se detașează de celelalte figuri din partea de jos. Mai puțin preluată este Maica Domnului îndurerată, temă predilectă pentru iconarii pe sticlă.

Deși unele teme sînt preluate și din tipăriturile venite de peste munți, Picu Pătruț rămîne un inovator prin faptul că-și rezervă privilegiul de a alege, în chip inspirat, paleta potrivită imaginii pe care el o cunoscuse doar sub monocromia xilografurii. De pildă, Triumful morții, o scenă plină de violență și agitație macabră (și aici, tipul de moarte cu tiara de clepsidră înaripată, va deveni model pentru pictorii pe sticlă — în special pentru tratarea Sf. Haralambie, în Țara Oltului), sau ilustrațiile Apocalipsului, grotești și înspăimîntătoare, cu fonduri negre luminate de pete roșii de foc — joc cromatic foarte îndrăzneț — sînt de-a dreptul insolite, miniaturistul, revelîndu-se ca un imaginativ de tipul lui Bosch.

Activitatea sa nu se rezumă doar la ilustrația de carte ci atacă și grafica de șevalet — ce-i drept, o singură dată după documentația pe care o posedăm la ora actuală. Este vorba de « Sfatul jidovilor asupra lui Iisus »¹⁰



lucrare de mai mari dimensiuni (44,8 cm X 53,3 cm), neinclusă în vreun volum, semnată « Prin Picu Pătruț crîznic, Săliște 12 Mai 1848 ».

Suprafața deosebită pe care se dezvoltă și modernitatea tratării fac din ea una din operele de excepție ale artistului. Compoziția e centrată de figura lui Iisus judecat de Caiafa și magistrații acestuia. Pentru a da viață scenei, miniaturistul recurge la o ingenioasă metodă de includere a dialogului dintre cele douăzeci și patru de personaje prin scrierea lui pe niște foi ce acestea le țin în mîini (ca balonașele cu text din benzile desenate ale contemporaneității).

Între cei prezenți sînt incluse și figuri istorice care trăiseră mult înaintea evenimentului, precum Ptolemeu, Putifar sau Rovoam. Interesantă este și deschiderea spațiului spre peisaj printr-o fereastră pe care se vede un turn și cîțiva soldați, unii dintre ei vizibili doar pe jumătate — acest fel de secționare firească a personajelor, invizibile în întregime, ni-l relevă pe Picu Pătruț ca pe un modern « avant la lettre », rezolvînd problema din instinct și din bun simț. El depășise cu mult concepția creatorului simplu, fără educație academică (de felul iconarilor sau freschiștilor țărani), ce lucrau nu așa cum vedeau și era normal, ci așa

cum știau că sînt lucrurile și trebuie să fie redată. Părți invizibile ale corpului, ascunse de accidente ale peisajului sau de mobile din interior, nu erau de conceput în operele aceloră; de aceea și profilul este puțin uzitat, el fiind o deviere de la integralitatea corpului ce o conferea frontalitatea. Miniaturistul săliștean, însă, a știut ce și cît să vadă și a intuit restul.

Țăran posedat de pasiunea bibliofiliei, scrib sînguincios și ilustrator de geniu, retardat și modernist în același timp — prin genul învechit ce-l practica și prin ingeniozitatea fără precedent a tratării — Picu Pătruț marchează o culme a graficii de carte tradiționale românești, într-o vreme cînd preocuparea pentru estetica ei trecea pe planul secund în favoarea producției tipografice, nepretențioase, de serie mare.

¹ Onisifor Ghibu — Scriitorul-ascet Picu Procopie Pătruț din Săliște, în *Telegraful roman*, nr. 82, 2/15 august 1905

Vasile Drăguț — Picu Pătruț din Săliște, în *Secolul XX*, nr. 9/1965

² Onisifor Ghibu — Un reprezentant al spiritualității românești de la mijlocul secolului al XIX-lea: Picu Pătruț din Săliște, în *Arta și tehnica grafică*, caiet 11, 1940

³ Octavian O. Ghibu — Bibliografia operei lui Picu Pătruț din Săliște Sibiului, în *Biserica Ortodoxă română*, nr. 3-4, anul XCIV (1976), p. 9

Alexandru Hamat — Nicolae Pătruț, copist și miniaturist din Săliște, în *Transilvania*, nr. 11/1977

⁴ Octavian O. Ghibu — op. cit., p. 8

⁵ Ibidem, p. 10

Onisifor Ghibu — Scriitorul-ascet Picu Procopie Pătruț din Săliște, op. cit.

⁶ Octavian O. Ghibu — op. cit., p. 16

⁷ Ibidem, p. 18

⁸ Ibidem, p. 8

⁹ Ibidem, p. 8; Vasile Drăguț — op. cit.

¹⁰ Octavian O. Ghibu — op. cit., p. 13



o lectură funcțională și simbolică a unui spațiu urban tradițional: «ulița de lângă mal» din Galați

«Într-o noapte am visat o cetate care avea tot ce-i trebuia, clădiri, turnuri, orologii, piețe. Un singur lucru lipsea: trecut. Iar oamenii, pe străzi și în case, se gîndeau numai la această absență. Și făceau tot ce puteau s-o învingă prin flori, prin copaci. În zadar. Orologiile nu voiau să măsoare decât clipa. Sunetul lor n-avea nici un ecou.

Copiii ajungeau să-și urască părinții pentru că i-au născut într-o cetate fără istorie, iar bătrînii mureau singuri printre copaci și ziduri fără umbre».

OCTAVIAN PALER
«Apărarea lui Galilei»

(dialog despre prudență și iubire)

marcian roman

Pentru istoria urbanismului ultimelor decenii, activitatea de păstrare și valorificare a vechiului fond construit constituie o semnificativă modificare de sens în raport cu perioada anterioară, un semn al reconsiderării sistemului de norme și valori ce orientează acțiunea în mediul urban. Înfăptuită rațional, această acțiune implică deopotrivă responsabilitate și respect față de opera înaintașilor, față de obiectivele prezente ale societății în care trăim și muncim, ca și față de proiectele de viitor ale oamenilor de lângă noi.

Cu aceste sentimente, ne-am îndreptat către zona veche a orașului Galați ce mai păstrează, încă, un număr însemnat de valori arhitecturale și urbanistice semnificative pentru viața așezării, a căror cercetare profundă creează premisa obținerii unor date ce se doresc utile intervențiilor viitoare în această parte a așezării. Majoritatea acestor valori sînt concentrate în zona actualei străzi *Republicii* (fosta *Domnească*), ca și în cea structurată adiacent, unde găsim străzile numite de peste un secol *Cuza Vodă* și *Mihai Bravu*, în semn de omagiu adus și respect purtat de locuitorii domnitorilor Unirii. Așezate în lungul malului estic al orașului, în prelungire, ele alcătuiesc o unitate exprimată și de vechiul unic nume al străzii: «Ulița de lângă Mal» (1), pe care-l preluăm din motive operaționale în prezentul articol. La baza acestuia se află o cercetare (2) întemeiată pe informații culese în sit, susținute de date furnizate la nivel primar de instituțiile locale (3), sintetizate și interpretate în lumina literaturii de specialitate și a domeniilor conexe. Ne vom ocupa de aspecte legate de strada propriu-zisă ca sistem de organizare spațială de sine stătător și de cele datorate influenței suprasistemelor integratoare sau subsistemelor integrate acesteia. În acest sens, am avut în vedere considerente istorice, geoclimatice, funcționale, culturale, psihosociale etc. ce au determinat un semnificativ mod de generare a orașului, a polilor și axelor de activități, a punctelor de interes și texturii stradale, precum și un anume tip de relații ale străzii cu loturile riverane. Elementul unificator al acestor unități structurale ale orașului, numite «niveleuri de integrare» (4), este unitatea bipolară a două elemente spațiale complementare: unul constituind spațiul necesar desfășurării funcțiilor specifice, celălalt destinat de regulă circulației.

ORAȘUL ȘI FLUVIUL. În repetate rînduri a fost afirmat, în perspectiva realității istorice, rolul de referință în Europa, jucat pe plan politic, militar, eco-

nomic, cultural de prezența Țărilor Române la Dunărea de jos, în «cumpăna lumilor», într-un spațiu timp ce avea să facă necesare și inevitabile relațiile cu statele Centului și Apusului european ca și cu cele ale Răsăritului. Înflorirea lor s-a datorat în mare măsură existenței Dunării, ca importantă cale de transport și comunicații la nivel european.

În acest context, către sfîrșitul secolului al XV-lea, o mare parte a relațiilor economico-comerciale moldave aveau să se concentreze în Schela Galaților, fost sat de pescari, situat într-un teritoriu locuit din timpuri străvechi și care se constituie ca așezare cu funcții specific urbane odată cu apariția meșteșugurilor și dezvoltarea activităților comerciale (5). Așezată la întretăierea căilor de transport pe apă (Dunărea, Siretul, Prutul) cu cele terestre, Schela reprezenta o placă turnantă pentru raporturile economice și comerciale ale Moldovei. Situată la extremitatea sudică, ea își adăuga rolul strategic de observare a teritoriului de peste graniță și de prim punct de pază și apărare a țării.

Din punct de vedere geo-climatic, partea rezidențială a orașului se desfășura pe o terasă de caracter acumulativ-eroziv ce îi va determina, odată cu extinderea, intravilanul în formă de amfiteatru, orientat de la nord către sud, beneficiind de mult soare, în timp ce portul și anexele sale erau lăsate pe malul dunărean al văii estice, ce ocupa un grind fluvial cu topoclimat de baltă-luncă, umed și cu temperaturi mai scăzute (6). Biserica fortificată Precista (1643—1647) reprezintă unicul edificiu care, cu modificări, se păstrează din acele timpuri. Mai tîrziu, alături de altele întărite, ea va face parte dintr-o centură cu rol de pază și apărare militară a teritoriului și de protecție simbolică a «locului».

POLII ȘI AXELE DE ACTIVITĂȚI.

Apariția «Uliței de lângă Mal» se leagă de necesitatea asigurării comunicării între punctele de pază și apărare ce marcau acele în oraș pe care se latura sa estică, reprezentată de malul orașului, ca și de cea a existenței unei artere de colectare/distribuție a circulației spre/dinspre port, reclamată de situarea polară în raport cu axul oficial al așezării, a acestuia pe de o parte și a acceselor drumurilor comerciale în oraș pe de altă parte. Ea se naște dintr-un spațiu mai amplu, ce servea ca barieră de acces (7) în oraș dinspre port și pe care-l lega de accesul carosabil din nord-estul

orașului (8) unde se afla, ca și acum, Biserica Vovidenia.

Traseul relativ regulat, datorat funcției de direcționare îndepărtată rezultată din asigurarea comunicării între poli de activitate militară, administrativă și comercială sus amintite, constituie criteriu de bază includerii sale în categoria «axelor de activități». Asigurînd «pulsul» și «respirația» orașului, permițînd funcționarea relațiilor interne ca și a celor externe, axele de activități alcătuiesc structura de circulație de bază a așezării în întreaga sa evoluție.

PUNCTELE DE INTERES ȘI TEXTURA

STRADALĂ. Constituit organic, orașul vechi prezenta o textură «fluidă», desfășurată între axele de activități, în cuprinsul mahalalelor cărora le organiza circulația. Aceasta se realiza în lungul ulițelor lipsite de traseu geometric intenționat, ca rezultat al lipsei funcției de direcționare îndepărtată, scopul lor fiind cel de a ajunge la ulițele învecinate și la traseele mai importante (9).

Aspectului funcțional i se poate adăuga unul simbolic, căci fluiditatea străzilor generînd fluiditatea texturii este o expresie a structurii afectiv-emoționale a locuitorilor ce interiorizează apa, multiplu semnificativ în viața așezării. «Interpretînd» scenariul «scris» în vechime, în Egipt și în Creta, reluat în Scandinavia (10) și în orice «loc înconjurat de ape», ei materializau memoria acestuia într-un joc labirintic al spațiului, într-un dans zămislit în legănarea fluviului, izvor al vieții «locului» și simbol al fertilității și eternității. Această structură spațială, configurațional dinamică, stimula receptivitatea și comunicarea între oamenii mahalalelor, asigurînd alături de punctul său de interes, polarizator al populației din vecinătate și reprezentat atunci de biserică, o funcție psiho-socială de bază pentru viața orașului. În cazul mahalalelor mărginașe gălățene, în categoria cărora intră mahalaua Vovideniei, cum o găsim menționată și marcată—doar prin contur—pe o hartă de la 1839, punctul de interes (11) putea fi plasat excentric datorită utilității sale și ca pol de activitate la nivel urban. Spațiul pitoresc al mahalalelor pulsînd de viață, avea, însă, să fie uitat odată cu ampla extindere a orașului, operată în anii 1840, în baza unui plan, solicitat de pîrcălabul de atunci, Costache Negri, primului arhitect al «comunei Galați» I. Rizer. Necesari în perspectiva sporului demografic generat de migrația populației rurale (12) și străine (13), acest plan impunea spațiului adiacent, situat în nordul și vestul orașului vechi, o structură cu forme raționale, configurată rigid,

abstractă în raport cu terenul și străină atmosferei «locului» pendulînd între lumină (axele de activitate) și umbră (textura). Ea era semnificativă doar pentru «noua ordine» impusă orașului de dezvoltarea impetuoasă de după instaurarea regimului de porto-franco (1837). Singură, structura de bază continuă să asigure unitatea spațială a orașului și doar la nivel funcțional, prin prelungirea axelor de activități ce serveau astfel ca articulație a celor două structuri spațiale.

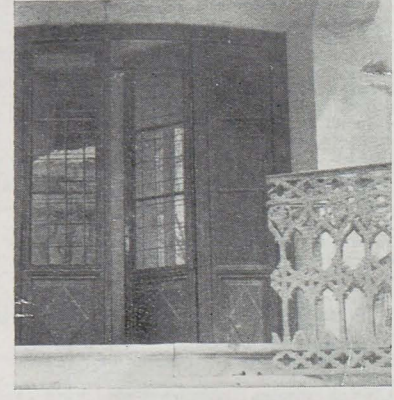
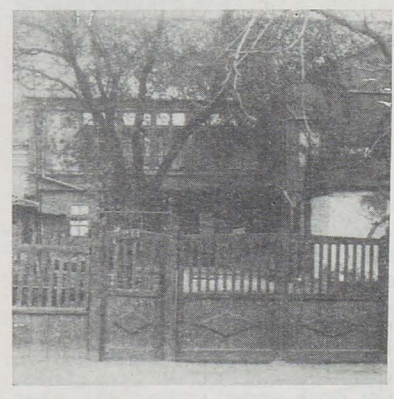
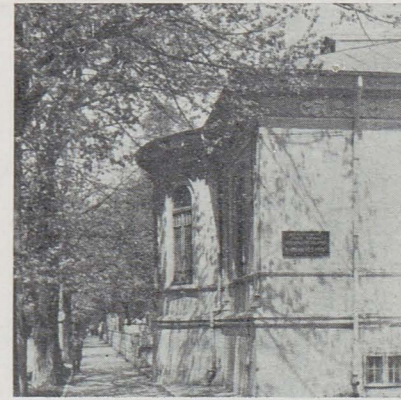
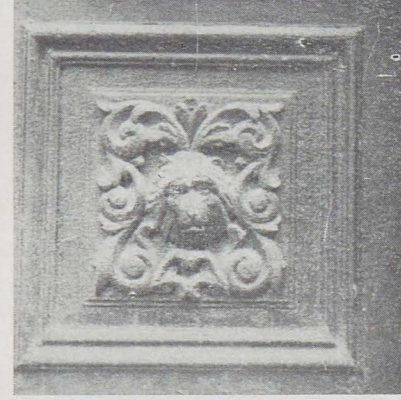
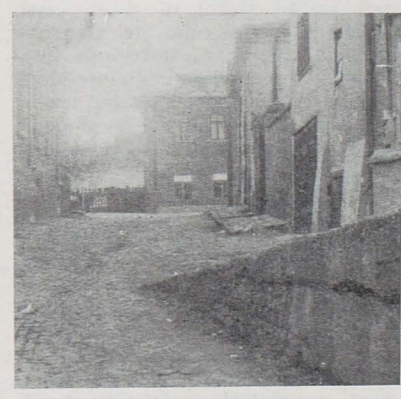
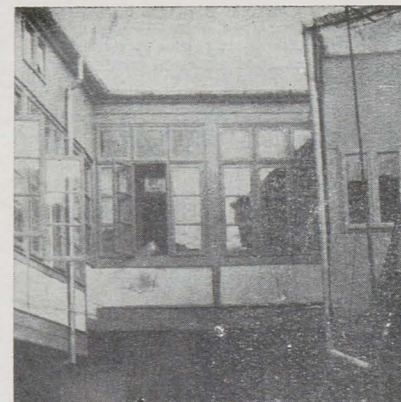
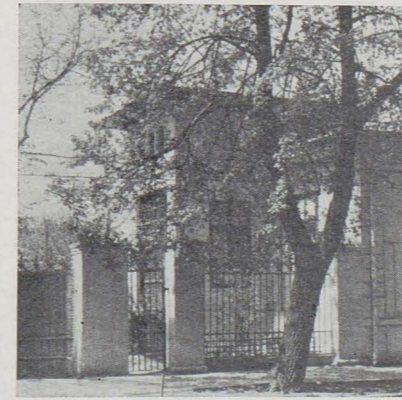
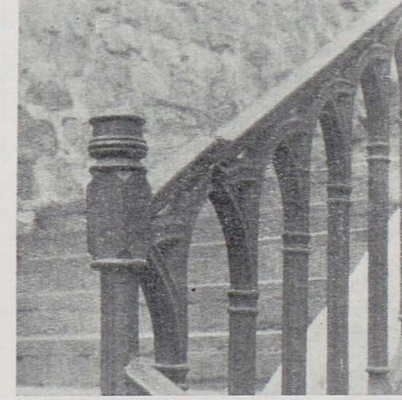
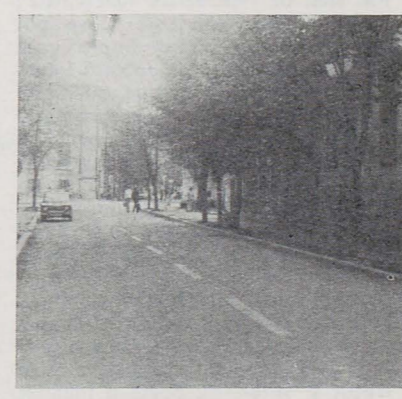
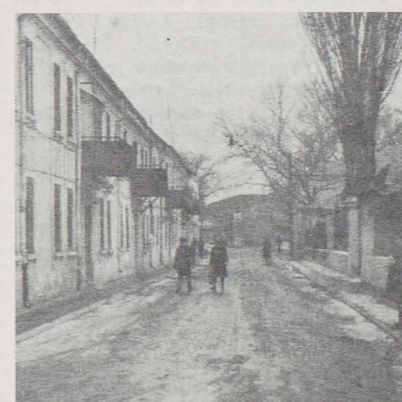
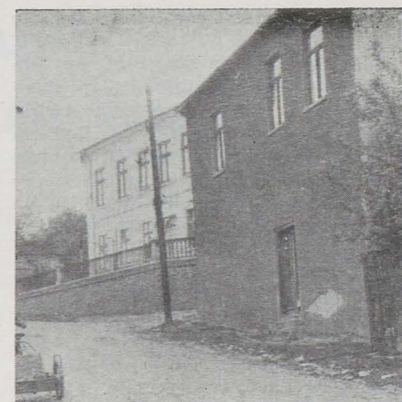
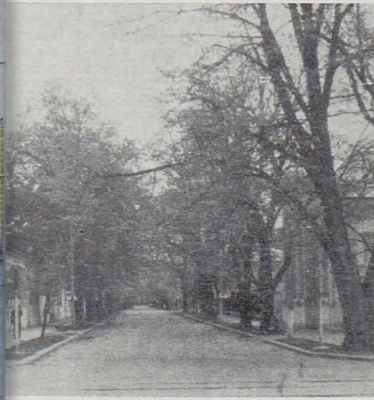
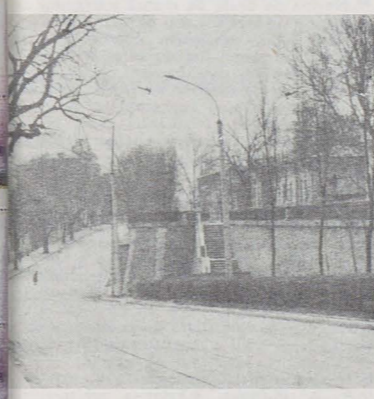
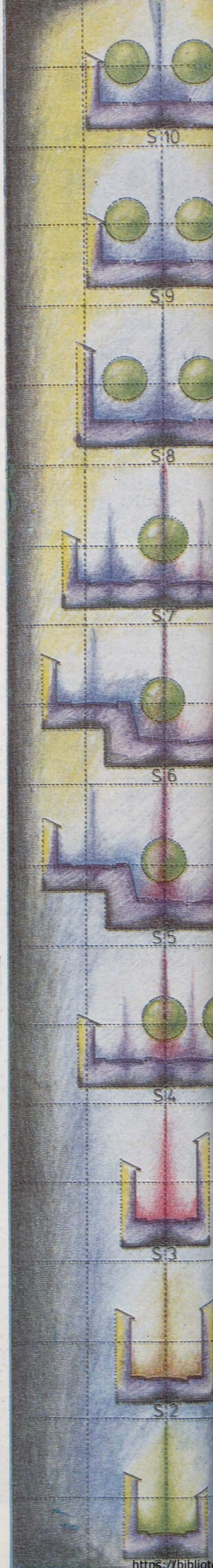
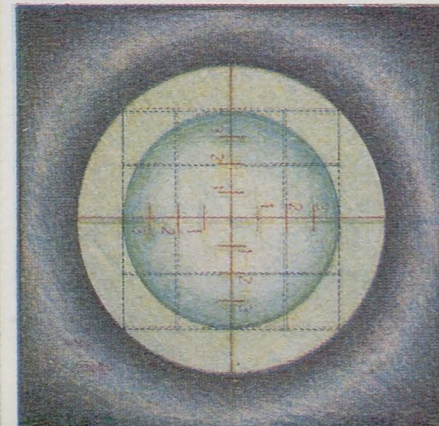
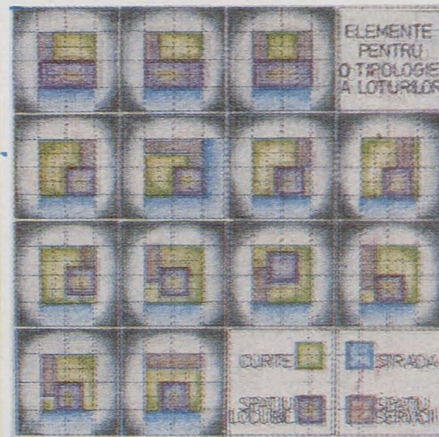
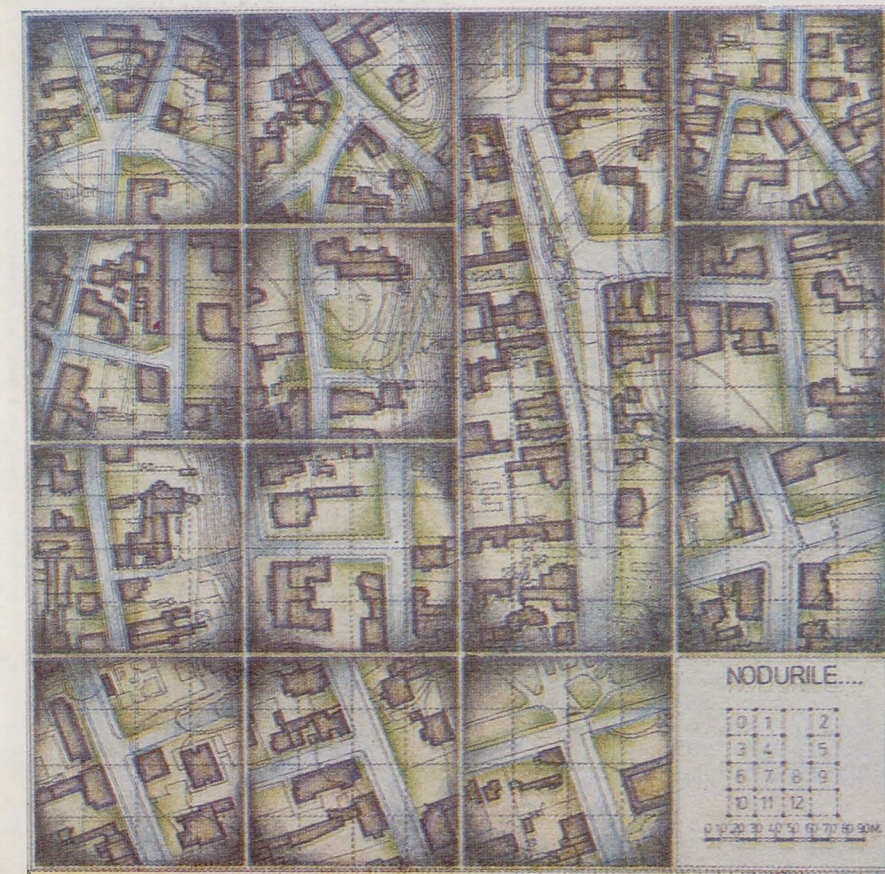
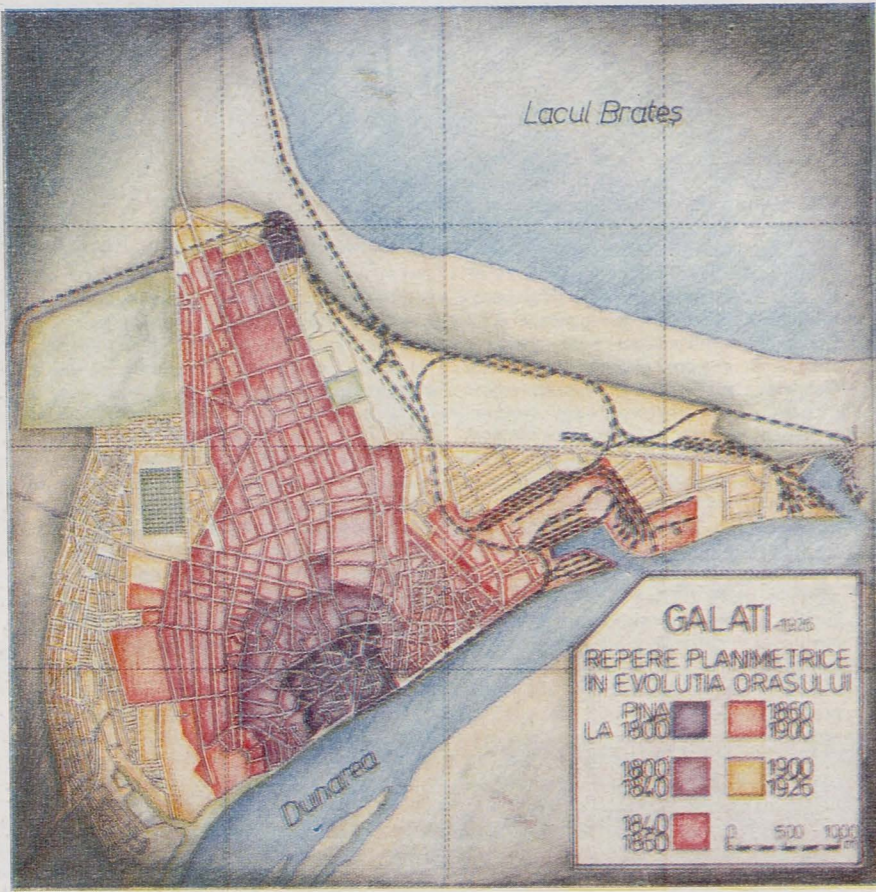
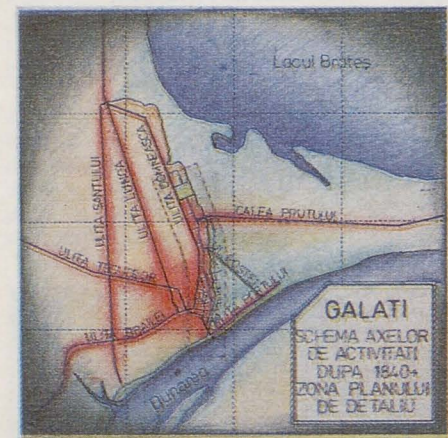
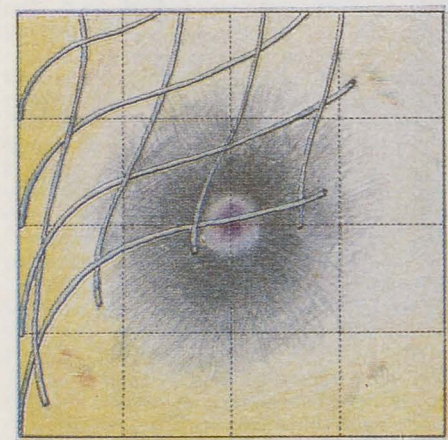
Și «Uliței de lângă Mal» i se adaugă un tronson ce avea să amplifice funcțiile sale mai vechi și s-o transforme într-o axă de tensiune sporită, în condițiile măririi numărului de drumuri comerciale ce seoseau la Galați (14). Cele două tronșoane se articulează într-un mare nod a cărui configurație actuală, ce datează încă de atunci, prezintă o dinamică spațială născută din destinația funcțională a Uliței Poștei ce seosea aici dinspre port (nodul 8).

Noul tronșon, ordonat geometric și cu prospect amplificat, preia de la cel vechi calitatea nodurilor, în majoritate de tip T, cele în cruce fiind evitate, din necesitatea creării unui acces cît mai dificil, dinspre valea estică, la axul Uliței Domnești. Dacă în orașul vechi, aceasta se asigura în principal prin existența texturii labirintice, «menită» să protejeze «valorile centrului», în orașul nou—în lipsa acestuia—rolul este preluat în exclusivitate de noduri, prin configurația spațială în T reclamată de situarea noului tronșon într-un spațiu de tensiune determinat prin semnificațiile opuse ale axului reprezentativ și ale văii estice.

Factorul determinant al acestei acțiuni a nodurilor este semnificația continuă în spațialitatea lor. Încercînd detalierea acestui mecanism, pornim de la interpretarea străzii ca succesiune de segmente articulate în noduri, segmentul reprezentînd unitatea compozițională de bază pentru întreaga stradă și chiar pentru întreaga textură a orașului. În această optică, nodul constituie simultan încheierea unui segment și începutul al celui următor fapt ce permite interpretarea succesiunii nod-segment-nod și în ultima instanță a întregii texturi ca expresie spațială a eternei reînnoiri. Pregața acestei rememorări este maximă în cazul nodurilor în cruce dreaptă (și al celor stălate), o mică deviere de la perpendicularitatea celor patru segmente sau lipsa unuia dintre ele, diminuînd din forța de rememorare. Pe parcursul «Uliței...» acest din urmă aspect se întîlnește în mai toate nodurile, oferind suport obiectiv conservării «integrității» străzii—ce funcționează ca baraj spațial între ax și vale—prin intermediul suprapunerii a două sensuri spațiale: transversal și longitudinal.

Sensul spațial transversal este pus în evidență pe baza calității distincte a nodurilor prin care se realizează legătura cu axul reprezentativ pe de o parte și a celor care o realizează cu valea estică pe de altă parte. Legăturile spre Ulița Domnească, cu spațialitate statică, aduc ceva din energia semnificației profunde, densificate în substanța spațială a axului care se completează cu topografia de nivel în cadrul unei unități de sens ce îndeamnă la o activitate calmă, desfășurată într-un climat de siguranță. Cele spre valea estică prezintă un dinamism spațial rezultat din topografia terenului ce permite deschiderea unui unghi mare în plan vertical, nesușinut de un centru de interes pe măsura, sugerînd precaritate, neliniște și nervozitate paralizantă a activității, prin creșterea tensiunii străzii ce se opune «curgerii» spațiului către o zonă mai umedă și mai rece.

Alternat aproape perfect, cele două tipuri de noduri, diferite prin calitatea energiei animatoare a substanței lor axiale ce concentrează semnificații opuse, creează un ritm spațial de tip sinusoidal ce modulează temporal parcursul străzii și care participă alături de evoluția prospectului (15) și a ritmului caselor la crearea unui sens spațial longitudinal. Plasarea, printr-un gest inspirat (16), a grădinii orașului, în capătul «Uliței...», care se desfășoară acum între două labirinturi (centrul și grădina), suprapune liniarității geom-



«ulița de lângă mal» din Galați

trice a străzii, circularitatea semnificației «eternei reînnoțiri», înobilind-i parcursul cu un nivel simbolic de receptare-interpretare. Acesta se relevă corelat cu semnificația conferită în vechime drumului, în virtutea constituirii structurii și experienței spațiale a oricărei străzi ca explicare spațio-temporală a acestuia.

«Drumul (...) a fost una din primele creații arhitecturale. Alinamente de monumente megalitice și de stele comemorative, de sfincși etc. o încadrau pentru a-i simboliza direcția: «*Drumul vieții*» (subl. n. M. R.) (17). Utilizând simbolul, P. A. Michelis căruia-i aparțin cuvintele sus citate, creează premisele unei perspective mitice, cultural-spirituale, asupra drumului ca experiență spațială, fapt pe deplin posibil grație caracteristicilor structurale și operatorii comune drumului și mitului, reprezentate prin ritmicitatea trăirii în timp (18) și medierea opozițiilor (19), ambele ca bază a afirmării umanului ca disponibilitate creatoare (20), prin conferirea de sens ordonator realului specific. Mai mult, interpretarea străzii ca «*drum al vieții*» este proprie «*lumii românești*», cu o structură spirituală în cadrul căreia drumul, ca simbol, devine «*una din entitățile semnificative principale ale folclorului*» (21). Prezent într-o «*multime impresionantă de producții artistice ale culturii tradiționale*» (22) el reflectă una din ocupațiile ancestrale ale omului — păstoritul — activitate ce obligă la o viață nomadă, transformată într-o călătorie cu opriri mai mult sau mai puțin îndelungate, (23).

Sensurile de parcurs posibil ale străzii, prilejuiesc experiența calitativ diferită a «*lecturilor*», probând parca, prin complementaritatea lor, existența «*Uliței...*» ca «*lume*». Una dintre acestea, ontologic este lectura parcursului centru-grădina, avind la bază, deopotrivă, structura spațială obiectivă a străzii și cea interior umană, evidențiată în actual percepției. Căci, impulsionat de concentrarea energetică a esenței centrului (eliberată în urma «*bing-bang*»-ului așezării) migând în fluxuri direcționale, «*drumețul*» își continuă excursul în lungul unui din fluxuri, ajutat de energia altuia (cel al axului reprezentativ — situat și simțit în jumătatea stângă a spațiului) cu care se identifică (24) compensând «*combustia*» interioră ce însoțește depărtarea de centru.

Această lectură, relevă «*Ulița...*» ca drum al vieții sub aspect pur existențial. «*Născută*» cu spații înguste sugerind creșterea concentrată energetic în anvergura planului axial vertical rezultând din presiunea orizontală a fronturilor construite alinate, strada se continuă cu un prospect lărgit — print-un spațiu-actiune, propriu desfășurării libere și plene (în nodul 8) a activității umane de modelare a materiei.

Ultimul tronson încheie strada printr-un spațiu-reflecție, amplu și grav ritmat de verticalele esențiale ale caselor și arborilor, dar nu mai puțin favorabil gândului spontan, inventiv, jucat în ritmul frunzeișului copacilor ce «*coboară pafonul*» străzii.

Grădina din capătul ei, ipostază urbană a pădurii, rememorează unul din «*conceptele fundamentale ale gândirii folclorice*» ce marchează în această viziune punctul terminus al tărâmului pămîntean» (25), ilustrând spațial trecerea umanului în dendromorf (26). Celălalt sens de parcurs prezintă datele ce oferă condițiile necesare relevării unei «*lecturi*» gnosologice prin rememorarea uneia din «*temele rituale*» ce și-a menținut schema de-a lungul timpului (...), aceea a drumului spre centru» (Mircea Eliade) — temă a căutării, prin excelență inițiativă.

Si în cadrul acestei «*lecturi*», datele spațiale, în afara rolului lor obiectiv, furnizează informații ce convertesc «*drumețul*» într-o dispoziție psihologică perceptuală proprie relevării

sensului amintit; el pornește impulsionat de energia primară a elementului vegetal, necesară învingerii obstacolelor traseului ce se îngustează ca semn al valorii esenței — obiect protejată de «*labirint*». Energia inițială consumată pe parcurs este substituită prin identificarea «*neinițiatului*» cu volumul de aer rece, proaspăt și tonifiant, ocupând spațiul masiv — creat prin coborîrea terenului — situat și simțit în partea stîngă a traseului.

STRADA, CURTEA SI CASA. Dubla «*lectură*» a străzii este plenar servită de alinamentul caselor înșirate tăcut de ambele părți, amintind prin ritmul lor, tautologia alinamentelor sacre. Ocupînd aproape în întregime loturile mici din orașul vechi, unde se succed într-un ritm alert ele ajung să se desfășoare amplu și grav pe parcursul ultimului tronson, restructurat în anii 1880 ca urmare a schimbărilor petrecute în viața economică a orașului (27). Traseul, ritmat variat, exprimînd «*revenirea la viață*» prin intermediul originalității» (28) activează ritmul *sedant* al semnificației repetate.

Relația spațială dintre stradă și casă este modulată prin intermediul curții, aceste trei spații, distincte prin destinația lor, constituind elementele morfologice ce se articulează într-o varietate sintactică ce epuizează aproape toate posibilitățile și exprimînd eterogenitatea etnico-socială a locuitorilor. Curtea, ca spațiu-articulație între stradă și casă, complementară lor, amplifică spațiul străzii, ca și al casei, căreia îi preia rolul de circulație ordonatoare pentru distribuția interioară, completînd circulația interioară, sau pe cel funcțional, oferind spațiul de desfășurare activităților gospodărești, grădinaritului, jocului copiilor sau odihnei.

Casa, la rîndul ei, este zonificată funcțional în spațiul pentru locuire și cel pentru servicii, distincte prin volumetria interioară și exterioară, între aceste spații (interioare) și cel exterior al curții angajîndu-se relații bilaterale: spațiul locuibil — spațiul serviciilor, spațiul locuibil curte și spațiul serviciilor-curte. Pe această bază, completată cu relațiile stradă-curte-casă, am încercat să întocmim o tipologie a loturilor.

În perspectivă simbolică, curtea și casa, ca «*spații cultivate*» se constituie, încă din vechime, ca interpretări fundamentale ale «*locului*» (29). Curtea, prin împrejuririle sale, oferă protecția casei ce și poate afirma «*ființa*» concentrată în verticala locului.

La altă scară spațio-temporală, gestul ritual al protecției prin împrejurire fusese repetat de întemeietorii așezării ca sat de pescari. Căci satul «*este și el un loc început cu un anume ritual, din care azi, mărturie sînt legende atîtor sate românești, dar un loc marcat atît de puternic prin limitele sale încît și numele îi vine de la acel semn primordial: sat fossoat (= șanțul sau brazda înconjurătoare pe care Romulus a tras-o la întemeierea Orașului Etern)*» (30). Moștenirea structurii rurale a «*locurilor*», ierarhizată spațial (casă, curte, sat) peste care necesitățile urbane aruncă «*plasa cu segmente și noduri*», face din orice oraș un spațiu al eternei reînnoțiri. În cuprinsul Galaților rememorarea acestui mit prezintă maxima forță în spațiul «*Uliței de lângă Mal*». Aici, «*ilustrarea*» cvasitotală a problemelor fundamentale ale istoriei așezării se constituie ca «*text*» tezaurizator al acestuia, un

«*text*» revelînd contribuția orașului la «*scrierea*» istoriei naționale. Căci «*Ulița...*» păstrează vie memoria oamenilor apărători ai locurilor românești, cea a primilor dascăli ai orașului (1765, 1803, 1832) și cea a «*Unioniștilor*» hotărîți să lase o Românie modernă puternică și înfloritoare bazată, gîndită și planuită și în unele dintre casele ei, aparținînd lui Cuza și Negri.

Complexitatea «*formulărilor*» spațiale/spațializate dobîndite, adresate sensibilității obligînd receptarea total, integritată, sugerînd «*gîndului*» trimiteri de o bogăție și varietate excepționale către «*textul universal*» scris de oameni în cursul «*istoriei*», așează «*Ulița...*» (în lumina teoriei textului), în rîndul textelor spațiale deschise, a textelor scriptibile (Roland Barthes).

Din toate aceste motive, nu putem să nu socotim de un straniu cutremurător imaginea unei hărți viitoare a orașului, pe care lumea «*Uliței de lângă Mal*» să nu mai fie menționată ca urmare a unui gest pripit. Pentru ca această temere să nu devină realitate, pentru ca urmașii noștri să se poată bucura de această «*lume*», se cuvine să le-o predăm pătrunși de responsabilitatea și respectul implicate într-o acțiune adecvată și concretă de restaurare-conservare și, mai ales, de remodelare funcțională; muzeelor deja existente li se pot adăuga altele, vorbind despre viața trecută a orașului; ar putea fi înființate aici case de creație cu profil tehnic și artistic, o cinematecă și un teatru experimental, precum și o unitate de cazare a vizitatorilor orașului doritori să petreacă cîteva zile într-un alt timp al orașului; o tabără de sculptură anuală ar putea înobilă spațiul, materializînd afectiv memoria locului.

Dezideratul polarizării atenției cetățenilor sau al călătorilor către un spațiu ce ar putea deveni «*prezent și activ*» prin simultana deschidere către trecut și viitor, nu poate fi împlinit decît îndeplinind condiția fundamentală — de nenumărate ori menționată în demersuri teoretice, rămasă ea însăși deziderat în planul practicii — de situare armonioasă, coplanară a noului în raport cu valorile spațiului urban și arhitectural tradițional, de organicitate a consensului semnificațiilor evocate în prim planul interrelațiilor opțiune-concretizare, ca poli fundamentali ai acțiunilor menționate necesar a fi satisfăcuți la nivelul simbolicului funcțional și expresiv-formal. Măsura respectării acestei condiții este măsura considerației noastre, pentru cei care, prin valoarea și coerența — internă și/sau interrelațională social-cultural — proprii activității au «*construit*» tradiția de construcție urbană românească; este măsura griii noastre pentru dreptul de a fi în lume ce trebuie să-l oferim copiilor de azi, drept condiție a dreptului de a fi în lume al vișetelor lor mărețe înfăptuiri. Descoperirea «*Uliței...*» ca loc/pol de desfășurare/refacere spirituală prin afirmarea propriei identități istorice este imperios necesară și aici, într-un spațiu a cărui memorie să nu mai păstreze, deja, amintirea cezurii existențiale operate de orice amenințătoare cădere a vîlului necrutător al uitării, într-un spațiu salvat și (numai) prin această într-un «*spațiu-salvare*». Căci «*sal-*

varea nu smulge doar dintr-un pericol; a salva înseamnă propriu-zis: a elibera ceva întru esența sa proprie» (Martin Heidegger).

Aduc mulțumiri tov. Dr. Arh. Peter Derer și tov. Prof. Univ. Dr. Ion Rebedeu pentru lectura articolului și observațiile lor prețioase

¹ Sub acest nume strada este menționată pe hărți de la 1839, 1858 și 1873, aflate la Filiala Județeană a Arhivelor Statului Galați.

² Cercetarea a fost operată în anii 1981 — 1982.

³ Pe parcursul cercetării am primit sprijinul următoarelor instituții cărora pe această cale le aducem sincere mulțumiri: Filiala județeană Galați a Arhivelor Statului și Muzeul de Istorie Galați (pentru planuri și date legate de istoria străzii și orașului), Direcția Agricolă Județeană (pentru planul zonei studiate), sectoarele I.S.L.G.C. în gospodărirea cărora se află casele străzii (pentru planurile acestora).

⁴ Terminologia de specialitate aparține arh. M. și R. Serban — «*Integrarea imaginii urbane — o încercare de analiză a spațiului urban în partea veche a Bucureștiului*» — Rev. «*Arhitectura*» nr. 4/1973, pag. 92.

⁵ «*Județul Galați pe scara timpului*» Editată de Comitetul județean Galați al P.C.R., 1972, p. 57.

⁶ «*Județele patriei — Galați*» Ed. Academiei R.S.R., 1976.

⁷ Spațiul servea staționării carelor ce așteptau controlul actorilor și al mărfurilor.

⁸ Accesul era organizat în acord cu normele strategice ale timpului prin obligarea eventualelor atacatori să orienteze spre apărători, flancul drept neprotejat de scut.

⁹ v. Rev. «*Arhitectura*», nr. 4/1973, p. 92.

¹⁰ Paulo Santarcangelli, «*Cartea labirinturilor*», două volume, Ed. Meridiane, București, 1974, vol. 1, p. 170.

¹¹ Biserica Vovidenia. Încă la 1765, aici este găzduită prima școală, «*elinească*» din oraș.

¹² Nevoia de brațe de muncă a orașului ca și condițiile de trai tot mai dificile, existente în mediul rural, determina exodul populației satelor, ce uneori lua un caracter de masă, ca în cazul celor din Lozoveni ce se strămută în oraș, întemeind Mahalaua cu același nume.

¹³ Populația străină reprezentată de comercianți, negustori și bancheri sosea în oraș, chemată de perspectivele ce i se deschideau ca urmare a înlesnirilor vamale reclamate de statul de porto-franco.

¹⁴ Majoritatea mărfurilor destinate exportului erau transportate către Galați pe trei drumuri comerciale amenajate corespunzător în perioada regulamentului organic (1834—1849).

¹⁵ Prospectul străzii evoluează de la un carosabil de 5,0—6,0 m bordat cu trotuare late la 1,1—1,4 m, valabile datorită staturii în textura medievală, către un carosabil lat de 9,0 m, mărginit de spații verzi plantate cu arbori, late de 1,8 m, și trotuare de 3,0 m lățime.

¹⁶ Organizarea spațiului ca grădina are loc la începutul secolului nostru.

¹⁷ P. A. Michelis, «*Estetica arhitecturii*», Ed. Meridiane, București, 1982.

¹⁸ Percepția ritmică în timp a parcursului drumului prilejuiește rememorarea modului de desfășurare a structurilor narrative ce și au originea în mit.

¹⁹ Claude Levi-Strauss: «*funcția latentă a mitului este nu numai aceea de a exprima contradicțiile primare, insolubile (pe cale rațională) ci și aceea de a arunca o punte între acești doi poli antinomici prin introducerea unei categorii mediatrice*», sau «*mitul tinde spre medierea progresivă a opozițiilor*» — cf. C. I. Gulian «*Lumea culturii primitive*» Ed. Albatros, București, 1983, p. 228.

²⁰ La rîndul său strada ca traseu spațial ce asigură deplasarea, mediază între un «*aici*» și un «*acolo*», între fronturile de alinamente cărora le asigură comunicarea prin intermediul impulsului său topologic, între elemente telurice și celeste.

²¹ «*Gîndirea simbolică (...)* este consubstanțială ființei umane precedînd (...) limbajul și rațiunea discursivă» — Mircea Eliade, «*Images et symboles*», Paris, Galimard, 1952, p. 13—14.

²² «*Cultura este singurul text în care omul își poate prelunge viața dincolo de limitele biologicului*» — Al. Tănase, «*Eseuri de filozofie a literaturii și artei*», Editura Eminescu, București, 1980.

²³ Vasile Tudor Crețu, «*Ethosul folcloric — sistem deschis*», Ed. Facla, 1980, p. 119.

²⁴ Idem

²⁵ Paulo Santarcangelli, Op. cit., vol. II, p. 15.

²⁶ Vezi «*dreapta și stînga*», în Rudolf Arnheim «*Arta și percepția vizuală*», Ed. Meridiane, 1979, p. 46.

²⁷ Vasile Tudor Crețu, Op. cit., p. 23.

²⁸ Această ipostază a pădurii este prezentă în basmul «*Drăgan Cenușă*» cf. Vasile Tudor Crețu op. cit., pag. 139.

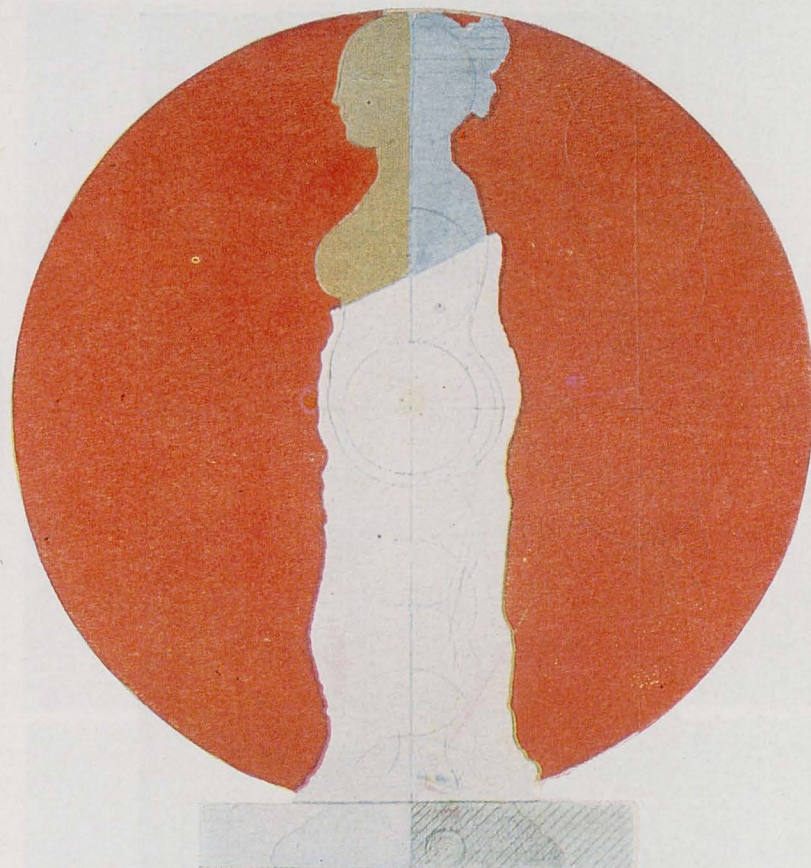
²⁹ În anul 1883, orașul pierde regimul vamal preferențial.

³⁰ P. A. Michelis, op. cit., p. 123.

³¹ Paul Petrescu — text critic în catalogul expoziției «*Locul-fapt și metaforă*», Muzeul Statului, București, mai-iunie 1983.

³² Idem.

geta brătescu: desene pentru faust



theodor redlow

Făcînd nu ilustrații *la*, ci desene colorate pentru «Faust» (ediție bibliofilă apărută în 1983), Geta Brătescu a realizat, mai mult decît o ritmare și o agrementare a parcursului de lectură, întretăierea acestui parcurs cu niște nuclee imagistice de o mare concentrare figurală și semantică, un fel de încapsulări ale sensurilor în momentele nodale ale tragediei goetheene. Sintaxa inflexibilă a celui mai strict geometrism guvernează hieratic imaginile, făcînd compatibilă precizia tăioasă a definițiilor cu fascinația misterului insondabil. Tot astfel, devin nu numai coexistente, dar și compatibile forma constituită și informalul bogat în virtualități de configurare, precum și diferite canoane stilistice ale figurării umanului, înglobate în tipare antropomorfe curățate de redundanțe și apte, în generalitatea lor nudă, să-și asume o nesfîrșire de imagini particulare. Experiența desenării pentru «Faust» a însemnat un punct crucial și totodată un moment de sinteză într-o abundentă producție artistică, izvorîtă atît din neastîmpărul interior și din febrilitatea creatoare, din inventivitatea jucăușă a valorificării potențelor expresive și combinatorii ale diferitelor materiale, cît și dintr-o voință de articulare formală fermă și logic condusă. «Faust» — îmi spunea Geta Brătescu — «se deschidea în fața mea ca o natură, de o extraordinară bogăție pe verticală și pe orizontală».

Codul desenelor s-a născut din analiza structurii tragediei și din studierea gîndirii goetheene, cu asimilări venite din însemnele alchimice și din străvechea simbolică a culorilor. Cercul — «o constantă a spațiului faustic» — a fost ales ca limită a majorității desenelor, derivînd din el pătratul înscris sau circumscris, adăugînd triunghiul și contrapunînd un dreptunghi alungit, care uneori contrariază pagina, înscris de-a curmezișul, ca limită a unor articulări figurale mai spectaculoase. Acest joc extrem de simplu al figurilor geometrice elementare — un *contrapunct* — muzicalizează parcursul de lectură. Muzicale sînt, în același timp, culorile așternute plat și nemodulat, fără vibrații de tușă, înăuntrul acestor forme: grave sau acute, strălucind cu fast sau înecate în cețuri. Cercul, deopotrivă absorbant și iradiant, este forma atotcuprinzătoare prin definiție, permițînd o înfinitate de moduri ale înglobării, pe care Geta Brătescu nu încetează să le încerce, în colaje autonome față de ciclul faustic, dar derivate din acesta. Legătura o constituie, așa cum am aflat dintr-o convorbire cu artista, o metaforă goetheeană: opoziția dintre *val* și *dig*. Apariția aparent incongruentă a unor fragmente textile zdrențuite pune la încercare cercurile Getei Brătescu, aducînd în încremenirea hieratică viul, ca mărturie sau ca mesager al memoriei, al

subconștientului. Mici întîmplări figurale, care apăreau și în desenele pentru Faust (prin colarea unor fragmente de formă neregulată sau a unor «citate» din opera unor pictori ca Lucas Cranach, Jörg Breu, Salvator Rosa), personalizează rigoarea anonimă și de o generalitate supraumană a cercului, fără ca aceste lovituri monotone agresive ale «valurilor» să zdruncine «malul» raționalității. Cercul rămîne o formă invulnerabilă, care magnifică și face semnificant derizoriul, plîpîndul, întîmplătorul. Aceste intruziuni tulburătoare ale viului sînt mai discret prezente în ciclul faustic, a cărui expresie este predominant hieratică. Așa cum nota Geta Brătescu într-un text publicat în «Secolul XX» (nr. 7, 8, 9/1982), «hieratismul înseamnă o anume distanță și o anume verticalitate, dar la acea distanță și în jurul acelei verticale se pot aglomera factorii senzuali (...) lormă și culoare, calități tactile și

fuminoase». Desenele pentru «Faust» nu sînt niciodată circumstanțiale, simplu ilustrative, ci esențiale: «trebuie să desenez un *iată* ce, metaobiecte articulate conflictual și vizibil». În acest fel, imaginile sînt nu numai concentrate de sens în cuprinsul cărții, dar și secțiuni din proiectul unei posibile scenografii a tragediei sau, altfel spus, a însuși Cosmosului: «Pe scena-ngustă să mișcați din funii / Întreagă scara Creațiunii / Plimbați-o-n lente fulgere ce cad / Din cer prin lume pînă-n iad». (Goethe) În austeritatea structurii lor și în splendoarea veșmîntului lor de culoare, ilustrațiile Getei Brătescu sînt străbătute, ca de un vector moral, de năzuința înălțării și a îndeplinirii: mirajul feminității ideale, ale cărei modele-tipare apar în cuprinsul tragediei, îl absoarbe în sine pe Faust, transformînd risipirea morții într-o cosmică mîntuire.

n. 1926

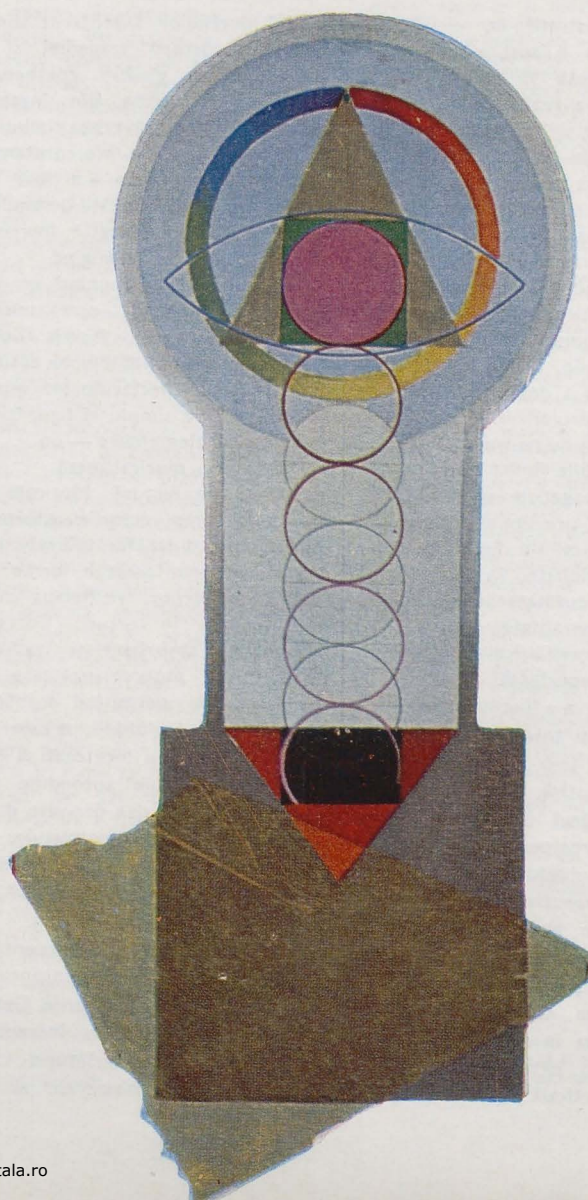
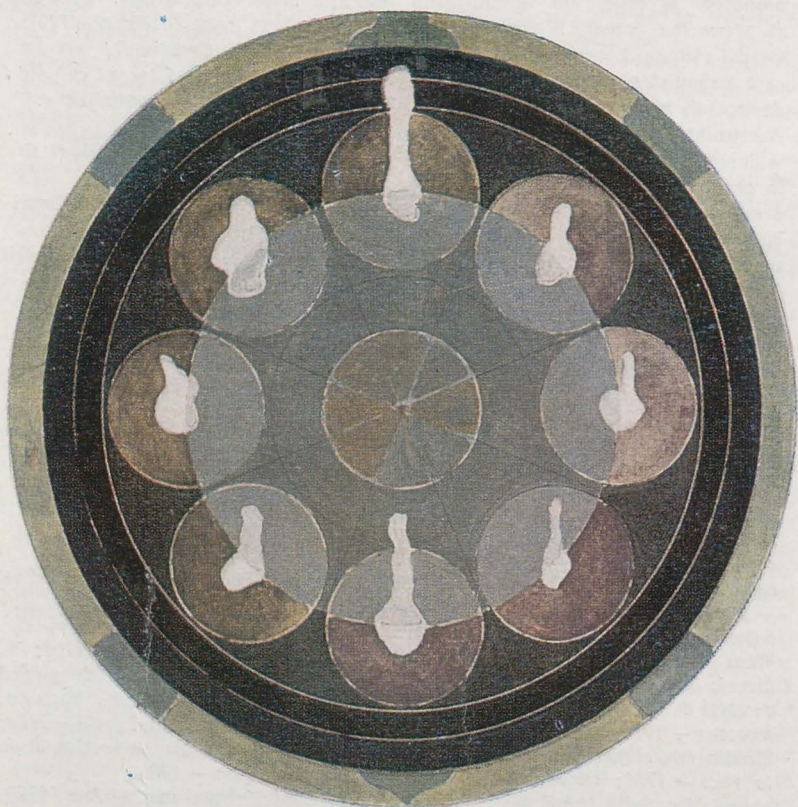
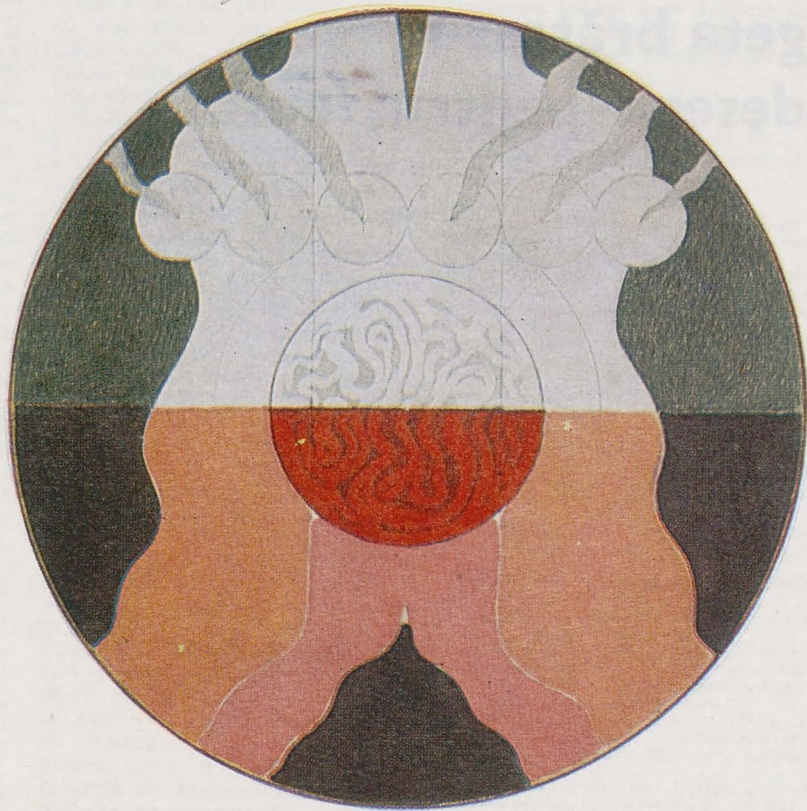
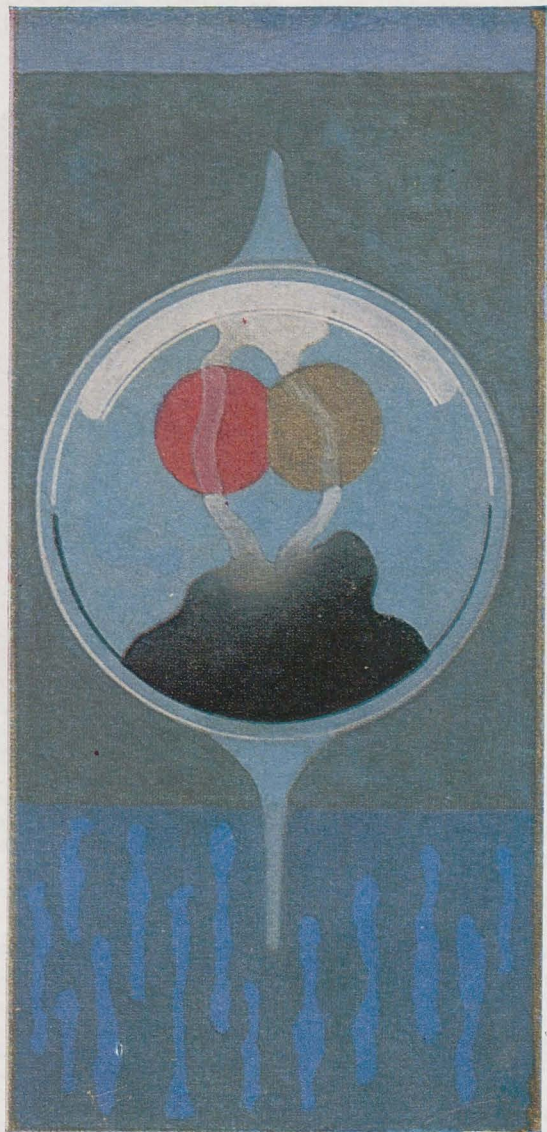
studii: Academia de Belle Arte, Facultatea de litere și filosofie, 1949

debut: 1947

expoziții personale: 1947, 1960, 1963, 1970, 1974, 1976, 1979, 1981, 1983, 1984 — București; 1976 — Roma; 1980 — Hamburg

expoziții internaționale: Moscova — 1958, 1960; Veneția — 1960; Geneva, Viena — 1961; Bienala internațională de tapiserie de la Lausanne — 1965, 1969; Bienala internațională de grafică aplicată de la Brno — 1966; Bienala de grafică de carte de la Bologna — 1968, 1970, 1972, 1974; Barcelona, Sao Paulo, Varșovia, Moscova — 1970, 1971; Bienala internațională de gravură de la Cracovia — 1976; Bienala internațională de gravură de la Epinal — 1977; Bienala internațională de la Pecs — 1979; Osaka, Yokohama — 1981; Baden-Baden — 1983

premii: Premiul II U.A.P. pentru artă decorativă 1965; Premiul revistei Arta, 1970.



vasile drăguț

Că Petru Popovici s-a născut la Sibiu (22 noiembrie 1938) dintr-o familie cu vechi tradiții coborîtoare din oierii mărgineni, este un fapt îndeobște știut, dar care nu poate (nu trebuie) să fie neglijat atunci cînd se încearcă un medaliu critico-biografic al artistului *. Pentru că, asemenea unui alt pictor mărgean — care chiar poartă numele ținutului natal, Petru Popovici are în sînge dragostea de natură, de liberă mișcare în largul orizontului, iubirea pentru frumusețea agrestă a lumii fiind irepresibil convertită în pictură. Dar — și acest aspect merită să fie subliniat — natura lui Petru Popovici nu înseamnă, ca la anume romantici, un spațiu de refugiu, de ieșire revoltată din ambianța umană. Dimpotrivă, natura înseamnă starea de fericită armonie dintre om și lume, expresia acestei armonii fiind satul românesc de tip împrăștiat, care pare să crească din pămîntul matern, odată cu iarba. Elementul simbol al datului natural, primordial i-am spune, este la el copacul — să ne amintim că dendrolatria se mai implică și azi în anume ritualuri păstorești din Mărginime. Arareori văzut în grupuri mari, de tipul pădurii care ascunde individualitățile, fiecare copac, fiecare pom odată «intrat» în peisajul lui Petru Popovici este lăsat să se rostească, să se confeseze și să participe la un colocviu mut în care reciprokele priviri fac inutile cuvintele. Încărcați de amintiri, pomii știu să vorbească despre trecerea lor prin soare, prin ploi și prin ierni, dar ei sînt, totodată, martorii de încredere ai existenței omenești cu care propria lor existență se confundă. Iar omul, el însuși

aparent absent (căci rareori o figură umană populează peisajele lui Petru Popovici), este reprezentat în colocviile sentimentale iscate de artist prin case și cai. Casele, cu tainele lor, cu vetrele lor de foc și de viață, au întotdeauna o prezență modestă, de mereu implicată dar discretă tristețe. Prin contrast, caii aduc în peisaj sau în compoziții autonomizate dorința de zbor, de salt curajos în marile spații, sub semnul unui vital optimism. Meditația de esență sentimentală — cu reacții de o netrădată sinceritate — se rostește în pictura lui Petru Popovici, prin consemnări directe, recurgîndu-se la un cod personal, lesne de recunoscut. Motivul din natură, epurat de balast și recompus funcție de dicteul sentimental, se așează pe pînză cu firescul unui gest al naturii. Desenul își refuză traseele alambicate, preferînd să surprindă doar vectorii de identitate ai formelor, în timp ce pasta colorată, fluidă și sensibilă, pare a se mula pe stările sufletești pe care formele picturale le încorporează. Sentimentală, desigur, dar în același timp pictură de comentariu, de transfigurare spirituală a lumii în mijlocul căreia artistul se caută și se regăsește doar cu ajutorul propriei sale arte, ceea ce nu înseamnă și împăcare. Aparent calmă, pictura lui Petru Popovici ascunde, în fapt, întrebări și stări de neliniște, furtivele lăuntrice izbucnind în afară doar în compozițiile cu cai în alergare. Menestrel al unui peisaj cu valențe nostalgice, Petru Popovici a reușit să-și contureze un loc al său în pictura contemporană românească, prin penelul său fiind reconfirmată necesitatea meditațiilor lirice în mijlocul naturii.

A studiat pictura la Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București, absolvind în anul 1966. A lucrat o vreme ca muzeograf la Muzeul de artă din Ploiești, prilej de disciplinare a cunoștințelor de specialitate. La Ploiești, unde a organizat și prima sa expoziție personală (1968), a fost remarcat de către distinsul critic Aurel Broșteanu care i-a încurajat investigațiile artistice. După debutul din 1967, Petru Popovici a participat cu regularitate la expozițiile colective de artă din țară participînd totodată la numeroase expoziții de grup și colective organizate peste hotare (Hamburg, Varșovia, Buenos Aires, Viena, Mannheim, Ciudad de Mexico etc.). Expoziții personale la Ploiești (1968) și la București (1979, 1983). A obținut mai multe premii și distincții; despre el au scris Aurel Broșteanu, Mircea Deac, Cornel Radu Constantinescu, Val Gheorghiu, Dan Grigorescu, Virgil Mocanu, Marina Preutu etc. *Prezentare monografică în volum: Petru Popovici, Bucuria peisajului, cu un cuvînt înainte de Constantin Prut, Editura Sport-Turism, București, 1983.*





4. O alergare de cai, ulei pe pânză, 50×45
 5. Nostalgia iernii, ulei pe pânză, 31×41
 6. Peisaj de iarnă, ulei pe pânză, 61×50

- ◀ 1. Fructieră și pahar, ulei pe pânză, 50×46
 2. Fructieră, ulei pe pânză, 64×64
 3. Nocturnă, ulei pe pânză, 31×46

7. Martie, ulei pe pânză, 61×64

neculai păduraru

mihai drișcu

Este destul de puțin obișnuită împrejurarea că mitologia fabuloasă din visele copilăriei sau reveriile mature ale intimității pot furniza, aproape în exclusivitate, «materia primă» pentru un sculptor. Neculai Păduraru, nefiind preocupat de separări, de discriminări înguste corporative, desenează și pictează, cu egal succes — picturile mici nu au rostul unor «prealabile», ci ating o zonă de autonomie, într-un sens apropiat neo-expresionismului — el urmărește doar calitatea expresivă a foarte personalelor sale «figurine ale imaginației». Desigur nu le numesc așa din simple rațiuni dimensionale — căci lucrările lui Neculai Păduraru aparțin «sculpturii mici», în majoritate — dar pentru modul delicat și precis totodată în care parcurge, prin asimilări din interior, aclimatizări treptate, «domesticiri» cathartice lente și coborîre în — cu un termen consecvent de arhetipologie — regimul nocturn al imaginației.

El aplică «tehnica» visului sau reveriilor copilăriei, în care un izomorfism continuu leagă imaginile dispartate și le reîncarcă din punct de vedere simbolic. În termeni suprarealiști (fiindcă citez din al doilea manifest al lui André Breton), ținta lui ar fi locul ambiguu ca determinare, unde «... realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incommunicabilul, partea de sus și partea de jos încetează să mai fie percepute contradictoriu».

Încercarea de a schița o interpretare posibilă pentru două cicluri de sculpturi recente:

(«Zidul» și «Visul lui Juganu») ale lui Neculai Păduraru poate porni de la observația că, spre deosebire de regimul diurn (cărui îi este specifică poziția polemică, «implacabilul regim al antitezei», spune Gilbert Durand) în imaginația nocturnă apare «înlocuirea», procedeul eufemizant al antifrazei ca transmutare a

valorilor, ca simetrie în similitudine, ca triumf stilistic al ambivalenței. Demersul involutiv «înapoierea către origini» presupune întotdeauna — deci și pentru acest autor — intimitate, «exorcizarea» spaimelor prin acceptarea condiției temporale și o supradeterminare a protecțiilor (așa cum, de exemplu, egiptenii întăreau garanțiile de reaps prin «încapsulări» succesive; giulgiu, înfășurarea unei măști, îmbinarea de sarcofage, încăperi, apartamente). Cîteva exemple de polivalență simbolică: despre arhetipul legăturii — obsesiv la Neculai Păduraru, simbol al conștiinței timpului și al continuității — Mircea Eliade amintește corelația etimologică dintre legătură (*fascia*) și vrăjitorie (*fascinum*); în sanscrită *val*, *valati* înseamnă a acoperi, a înveli dar și a încercui, a se încolăci; în unele limbi nordice s-a reliefat etimologia comună pentru «destin» și «a se învîrți».

Sculpturile — «înfășate» și «desfășate» — ale lui Neculai Păduraru se mențin permanent într-o asemenea zonă a polivalenței simbolice. Se mai poate observa că în ciclul «Visul lui Juganu» el introduce o personală hibridizare, un insolit aliaj făptură umană — șarpe (amintirea Melusinei, femeia șarpe?) — pasăre, prin posturi ca-și-umane (îngenunchiere, aplecare) ale reptilei — prin excelență «animalul metamorfoză», cum spune Bachelard — ce anexează alte atribute animale ale păsării. Gura (ciocul-bot?) apare aici ca «atributul» absorbirii, cu sincretismul activ-pasiv, absorbant și absorbit. Botul nu este de considerat, cum se întâmplă cel mai des, drept arhetipul «devorator»; prin același procedeu al eufemizării, el capătă mai curînd sensul de stadiu originar al înghițirii, de act inofensiv al suptului.

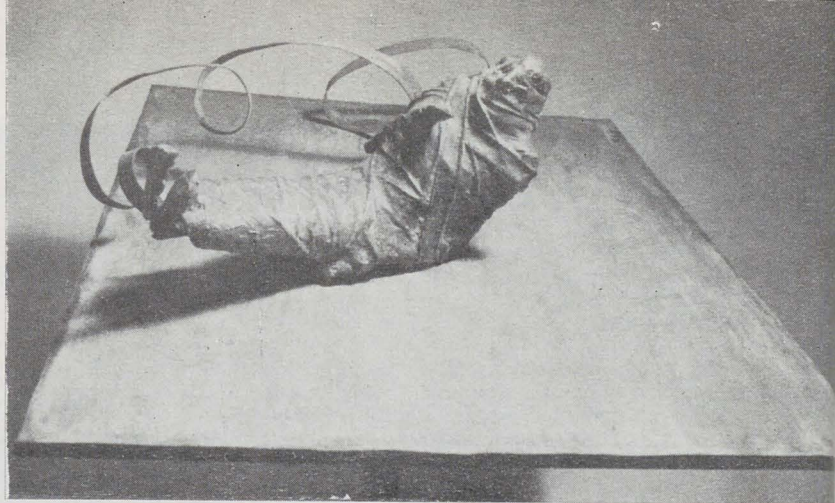
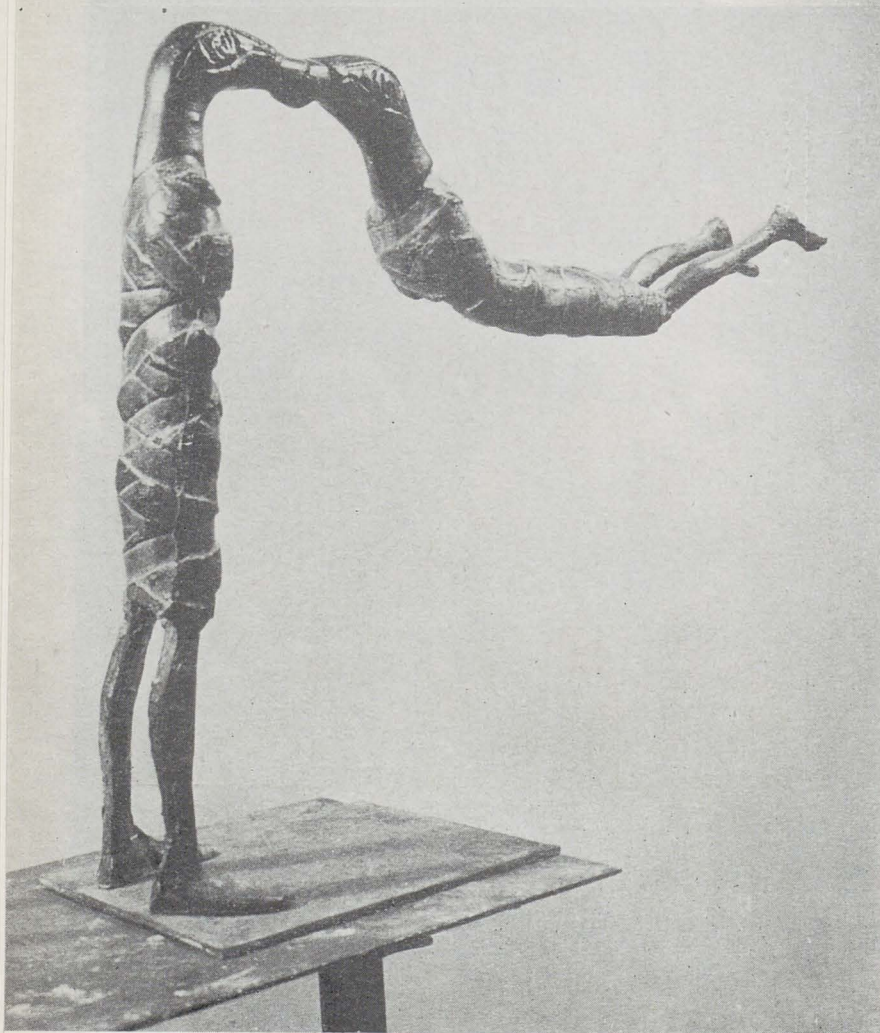
O compoziție cu o făptură onirică «marca Păduraru» ține și de tema «dublării»: este un alt fel de Narcis oglindindu-se.



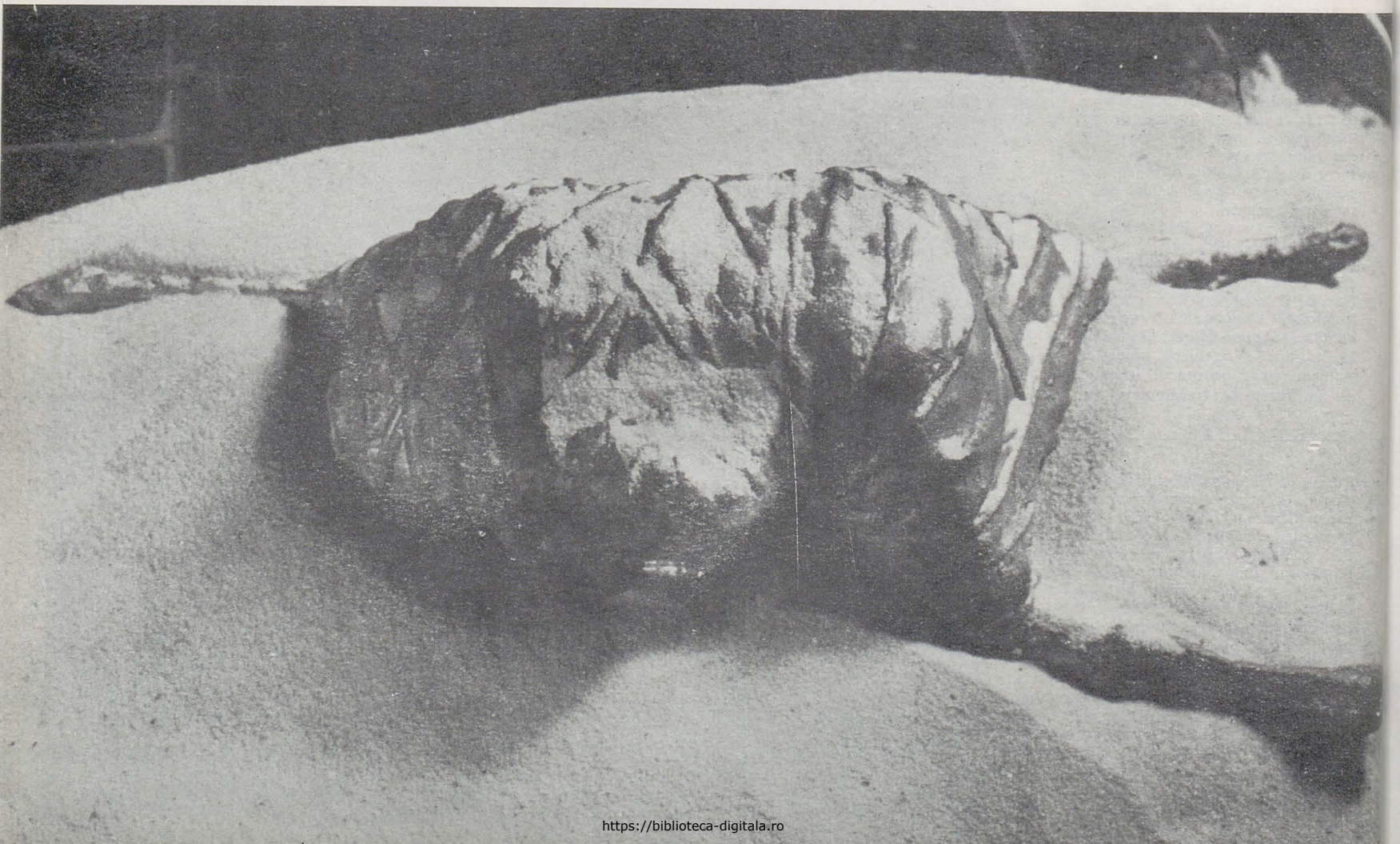
1. Umbră peste îndrăgostiți, pictură; 2. Din ciclul «Visul lui Juganu», bronz, 30×30×10 cm; 3. Din ciclul «Visul lui Juganu», bronz, 27×12×77 cm



Născut la 19 iunie 1946 la Sagna (Neamț). Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu». Debutază în 1968. Expoziții personale: 1974, 1980, 1984 — București; 1981 — Roma, Milano Participări la expoziții românești în străinătate: 1977 — Moscova, Berlin, Dortmund, Berlin, Sofia, Praga; 1978 — Viena, Belgrad, Budapesta, Sofia; 1980 — Bratislava, Praga, Berlin; 1983 — Belgrad; 1984 — Atena, Sofia, Praga; 1978 — Viena, Belgrad, Budapesta, Sofia; 1980 — Bratislava, Praga, Berlin; 1983 — Belgrad; 1984 — Atena. Participări la expoziții internaționale: 1974 — Skopje, Bitolia; 1975 — Barcelona (Joan Miró); 1974 — Concursul Internațional de portrete Paul Louis Weiler; «Omagiu lui Brâncuși» — Berlin, Köln; 1978 — Bienala de sculptură mică, Budapesta; 1979 — «Dantesca» — Ravenna; 1979, 1981 — Bienala de sculptură în aer liber Skironio Museum — Grecia, Bienala de sculptură — Padova Premii: 1975 — 1977 — bursa Dimitrie Paciurea; 1975 — premiul VASCR; 1976 — premiul U.A.P. pentru tineret; 1978 — premiul bienalei de sculptură mică de la Budapesta; 1981 — premiul II Grand Trionfo SIPLA Accademia di Romania, premiul expoziției omagiale «Picasso» — Roma.



4. Din ciclul « Visul lui Juganu », bronz, 36 × 40 × 12 cm; 5. Din ciclul « Zidul », bronz, 60 × 50 × 150 cm; 6. Din ciclul « Visul lui Juganu », bronz, 44 × 55 × 16 cm; 7. Din ciclul « Zidul », bronz 98 × 35 × 15 cm



theodor redlow

Din punct de vedere atât plastic cât și afectiv, picturile și desenele lui I. V. Scărlătescu stau sub semnul tensiunii și al intensității, ce țin de matricea stilistică a expresionismului. Străin de rafinamente și virtuozități, ca și de tentația încifrărilor simbolice, el cultivă o expresie brută, directă, mărturisitoare de zbucium lăuntric și străbătută de axa semantică jertfă/salvare. Pathosul acestor lucrări, cu un caracter mai declarativ în compozițiile cu figuri (ciclurile «Eroul» și «Calul»), se încorporează firesc și cu autentică simțire substanței picturale în numeroasele peisaje stihiale, studii ale mișcării și confruntării elementelor în dialog cu conflictele interioare ale eului. Impresia pe care o lasă motivul se contopește cu expresia prin proiectare empatică de sine, văzul exterior cu viziunea lăuntrică. Tenace, cu o anume îndârjire parcă, pictorul își aprofundează an de an ciclurile tematice, căutând să-și țină în frâu și să-și domine constructiv tensiunile.

Mult timp el a supus spațiul și obiectele unei analize de tip cézannian. Expresionismul lui Van Gogh și acela al lui Mondrian (din perioada începuturilor) i-au servit, de asemenea, ca lecție, până în momentul în care a ajuns să înglobeze diversele acumulări într-o formulă de picturalitate patetică proprie. Atât în desen cât și în pictură, I. V. Scărlătescu lucrează pe mari suprafețe, ca și cum ar desfășura acțiuni ofensive pe un câmp de luptă — o luptă ale cărei urme mărturisesc o tensiune acută, greu suportabilă.

Finețurile de execuție, drămuirea efectelor, calcularea raporturilor sînt, de la bun început, excluse. Fie că recurge la incitarea vizuală a unor motive (pe care le cercetează și le transfigurează mai puțin în sensul decantării și al abstractizării și mai mult în acela al potențării expresive), fie că fixează grafic și pictural proiecții ale imaginărilor, lumea pe care el o înfățișează apare ca zguduită din temelii, devastată de forțe adverse, bîntuită de furtuni și amenințată de catastrofe.

Cutremur al formelor și cutremur lăuntric, spaimă și fascinație, scrișnet și strigăt, palpitare și pîlpîire... Parcă auzi cum troznesc și pîrîie încheieturile unei lumi în agonie. Și totuși, materia grea și densă, suprasaturat colorată,

frămîntată de tușele energic apăsate ale pictorului, rezistă și durează: sălășluiește în această materie o irepresibilă vitalitate, fără de care zbuciumul formelor ar tinde către derută și haos. Echilibrul tectonic al compozițiilor este mereu amenințat, dar nu în sensul distrugerii, ci în acela al genezei.

Cîmpuri picturale sumbre, ocupate de culori adînci, dense, opace, aduse toate cam la același grad de întunecime. Unor forme rănite, sfîșiate, le sînt potrivite culorile bolnave, cum sînt galbenul pămîntos sau oranjul stins și violetul vînat, tulbure. Nimic nu se structurează ferm și definitiv, totul este în geneză, în devenire, iar în acest efort neobosit și mereu nefinalizat de construire a unei lumi — nefinalizat pentru că tumultul lăuntric nu se lasă prins în formă — pictorul își caută propria definire spirituală.

El ocupă suprafața, mărturisindu-se și, în același timp, vrînd să se ia în stăpînire pe sine. Este chinuitor efortul de a aduna laolaltă tendințele centrifuge și frînturile dispartate, de a se salva de lipsa de sens a dezordinii. Doar peisajele marine, foarte numeroase, desenate în tuș pe mari suprafețe, sînt lucrate într-un climat de liniște afectivă, care permite o disciplinare a trăsăturilor dinamice. Un tablou cu o pasăre și un altul cu flori promit, de asemenea, o posibilă liniștire. Posibilă și dorită, aș spune eu, căci vehemența expresionistă riscă să devină obositoare, prin exces de accentuare egală, în registrul forte. Este nevoie de ordine interioară și de răbdare în fața pînzei, pentru a găsi nuanțele și modulările în măsură să dea profunzime expresiei. În actualul ei stadiu, pictura acestui tînăr reticent și modest, care pare a fi delicat și plîpînd sufletește și, poate tocmai de aceea, are nevoie de compensația ciocnirilor dramatice, este valoroasă mai mult prin drumul de la o lucrare la alta, de la o variantă la alta, decît prin cele cîteva tablouri ce pot fi arătate într-o expoziție.

I. V. Scărlătescu vrea să formuleze un adevăr al său, iar realizarea plastică îl interesează mai puțin. Important este drumul către acest adevăr și nu rezultatul, iar principala forță de comunicare a imaginilor sale răvășite, sfîșiate de conflicte, dar nu mai puțin vitale în substanțialitatea lor telurică, stă în intensitatea trăirii.



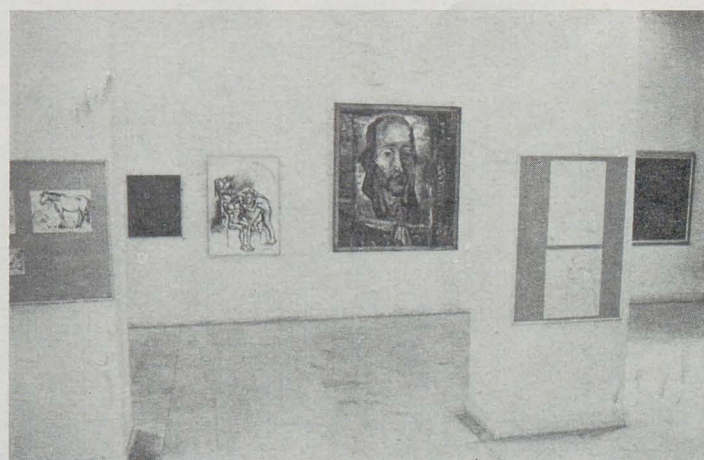
1. Din ciclul «Calul», 127×110 cm



2. Din ciclul «Calul», 127×110 cm



3. Din ciclul «Căpița», 190×65 cm



n. 1951

studii: Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu», 1973; debut: 1975

expoziții personale: București — 1978, 1981, 1984

Premiul Cenaclului Tineretului al U.A.P., 1978



4. Detaliu din «Peisaj cu plopi și căpițe»; 5. Peisaj cu plopi și căpițe, 110×110 cm; 6. Din ciclul «Peisaj cu căpițe», 200×125 cm



constantin petrașchievici

călin dan

Personalitate extravertită și jovială, de tipul «picnic», Constantin Petrașchievici instituie, prin biografia sa artistică o teatralitate superioară, benignă pentru că, spre deosebire de cvasitotalitatea cabotinilor, el nu se joacă pe sine, ci cu sine, construind astfel o maieutică insistență într-un singur punct: ești suficient de bun ca să rîzi împreună cu mine?

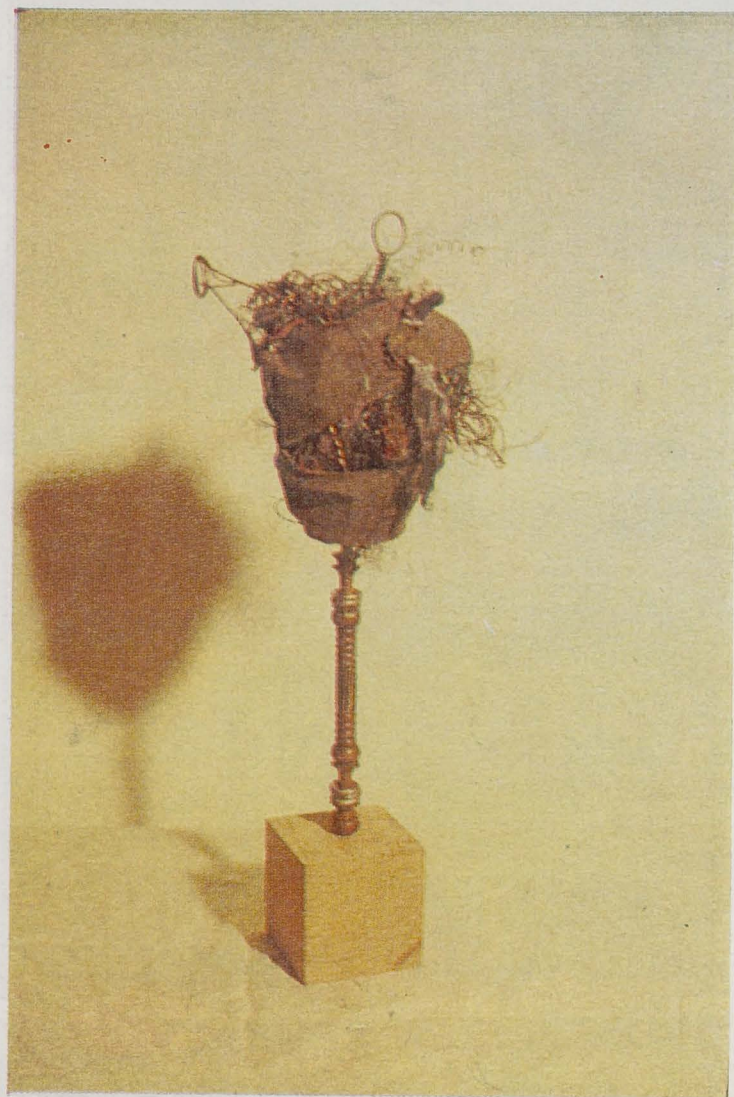
«Atacul» se efectuează pe două căi, susținute deopotrivă de pitorescul personajului, truculent și colorat (la propriu, chiar), boem și frondeur (dintr-un calcul amuzant și candid, am zice noi, de a institui o «legendă» necesară, poate, în sprijinirea operei): cea programatică, de realizarea a unor ambiente unde se alătură contrastant monumentalul și minusculul, formele ferme și cele derizorii, piesele elaborate și cele însăilate cu o provocatoare sărăcie, totul ambiționînd să configureze o «expoziție-portret», deci o efigie auctorială și cea aleatorie, determinată doar de peregrinările și avatarurile cotidiene ale artistului. Constantin Petrașchievici este promotorul constant și entuziast al artei pentru o persoană, al obiectului cu adresă și determinare precisă, prin care se efectuează un sondaj «de la om la om» asupra valorii estetice a ironiei. Traseele lui Constantin Petrașchievici în urbe sînt jalonate de un soi de expoziție discontinuă, de rezidurile unei generozități barbare și simultan rafinate: bulimic al observației, artistul devoră (evenimentele) și construiește (obiecte mnemotehnice, «oglinzi») cu o viteză ce dă iluzia simultaneității.

Născut cam în același timp cu eliberarea din ultimele constrîngeri paretale a artei celei mai candid, mai străine de severitate — tapiseria—

Constantin Petrașchievici își găsește în acest gen/tehnică matricea favorabilă expansiunii unui spirit esențialmente ludic.

Artistul mimează, subtil pînă aproape de autoconvingere, voluptatea jocului cu materia, «întîmplarea» ce conduce o manualitate abilă către finalități necunoscute. S-ar părea că o lenevie activă colectează dezinvolt fragmente heteroclitice și le colează într-un edificiu fragmentar, a cărui construcție nu ar fi precedată de proiecție. Această impresie (contrazisă de practicarea impenitentă și variată a desenului ca mod-de-gîndire-a-travaliului) e falsă și deliberat căutată în vederea stabilirii unei anumite intimități între lucrare și destinatar. Cu bonomă viclenie, Petrașchievici speculează slăbiciunile privitorului, tendința sa către condescendență, apetența pentru recognoscibil și narativ, instituind astfel o teatralitate a obiectelor, care «sînt ceea ce nu sînt de fapt».

Optimismul carnavalesc vine dintr-o eludare a opoziției ca atitudine existențială. Pentru Constantin Petrașchievici, Oedip nu există, omul este indiferent la orice morală a luptei, artistul nu simte nevoia să distrugă în pofida aparențelor — nici un tabu. Lumea este așa cum o vede el, guvernată de o permanentă instabilitate, ce transformă plinătatea fructului într-o structură țepănă susținînd o carcasă zdrențuită, ce înmoaie reconfortanta duritate, a arsenalului casnic, ce îndepărtează tantic mirajul hranei pînă la consistența insipidă a texturilor. Arta devine un joc mimînd inocența, un ritual pentru alungarea spaimelor, căci fără joc oamenii vor trăi după felul firii lor și nu vor avea parte de adevăr decît într-o mică măsură (Platon).



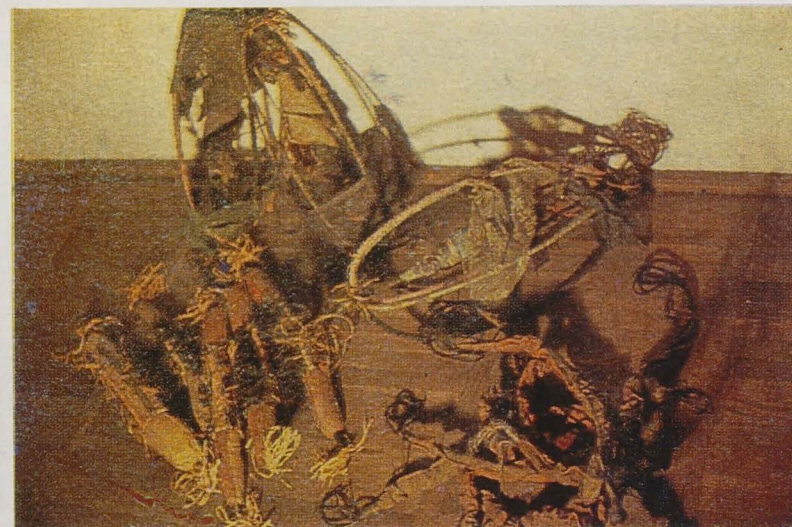
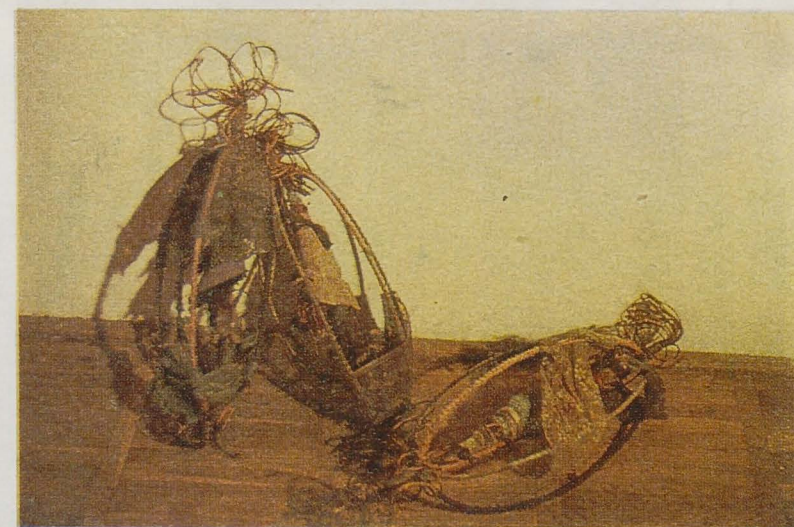
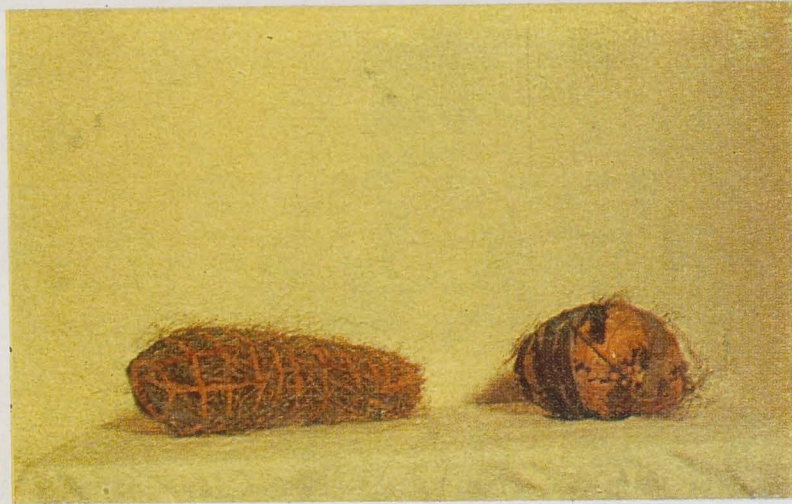
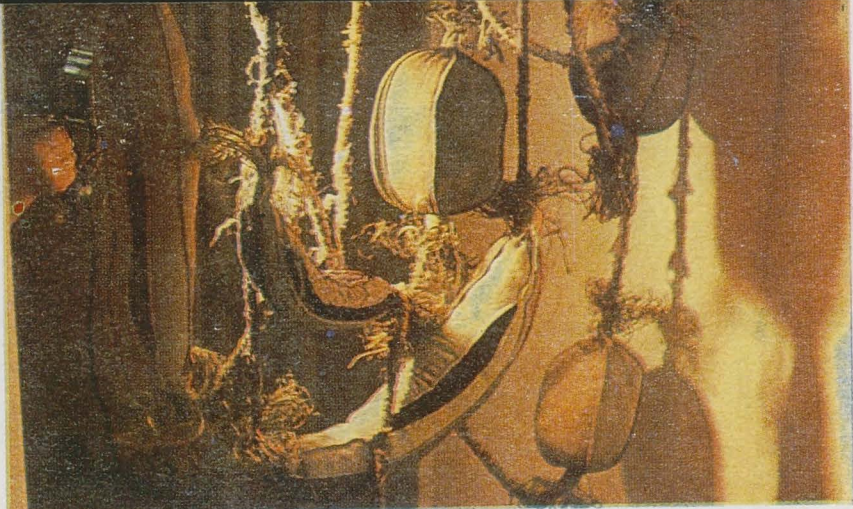
Născut la 8 aprilie 1950 la București

Absovent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», 1976 Debutază în 1978

Expoziții personale: 1979 — Slatina; 1981 — Atelier 35; 1983 — Teatrul Foarte Mic.

Participă la expozițiile municipale de artă decorativă (1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984), municipale de pictură, sculptură, grafică (1983), cvadrienale de arte decorative (1980, 1984) și expozițiile de miniaturi textile (1979, 1980, 1982, 1984)

Expoziții de grup: 1981 — tapiserie, Atelier 35, 1983 — desen, Atelier, 35 Premiul Cenuclului tineretului «Atelier 35» pentru artă decorativă, 1981



trei exerciții după model comun

« A cerceta și a învăța nu este altceva decât a-ți aminti »

PLATON

Consider că intelectul uman este structurat natural, posedînd un bagaj de forme esențiale comune. Analizînd enunțul de design natural « Ontologia repetă filogenia » nu putem să nu ne întrebăm dacă așa cum corpul este supus transformărilor care-l marchează și pot fi recunoscute și mintea care suferă același proces nu ar putea să-și « reamintească » stările ei anterioare.

« Recunoașterea » platoniciană este deci descoperirea mentală a patternurilor naturale care structurează inteligența, acel sentiment al formei naturale (și sentiment natural al formei).

Aș dori ca designul pe care-l fac să se apropie de mecanismul de ființare a formelor prin analogie și mimesis.

Lucrînd cu epurarea completă a soluțiilor prin principiul esteticii randamentului (Principiu pe care-l consider cel mai important în gîndirea împreună cu natura), ajung în zona informației ancestrale: soluțiile vor fi naturale ca eleganță și organizare a părților.

În cazul comun, aleg o funcție-formă, aleasă prin analogie cu o funcție pe care o caut (la orice scară datorită convergenței formei la funcție).

Forma aleasă este supusă transformărilor de transpunere în natura paralelă, cea construită. Schimbarea de scară, ergonomia, proiecția imaginii nou generate, transpunerea în material sînt fazele obiective de metamorfozare a modelului. Subiective ar fi alegerea materialului funcție de modă sau tradiție și jocul grafic generator de forme.

masa de operații, 1777—1980

Principiul convergenței conduce la o analogie de principii biomecanice de organizare a formelor. Mișcările necesare unei mese de operații, acționările asupra corpului uman au fost realizate cu articulațiile crabului, acționate electro-mecanic de fire metalice, sistemul muscular. Curburile realizate de articulații se adaptează mișcărilor coloanei vertebrale; cele de la picioarele mesei sînt asemănătoare colului femural uman.

video portabil, 1984

« TANGRAM » — sistem video cu obiectivul legat de aparat prin fibră optică. Obiectivul, ca ochelari cu oglinzi transparente) permite o totală libertate de acțiune. (Cazul prezentat este cu obiectiv cu vizare indirectă, prin ecran).

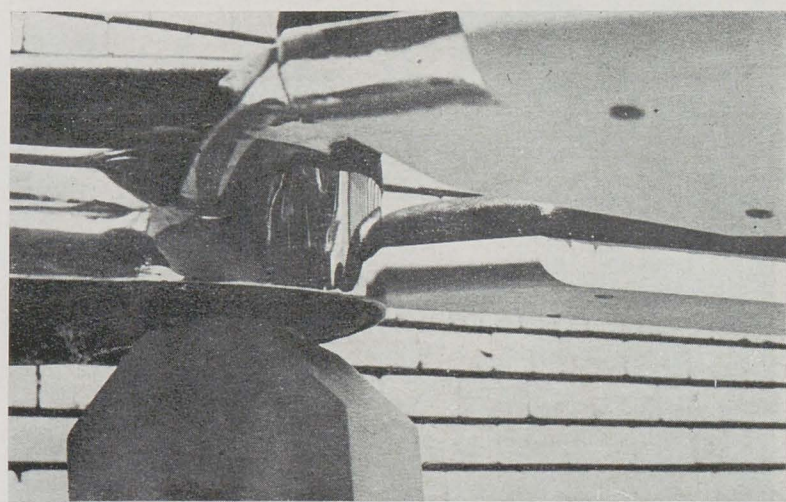
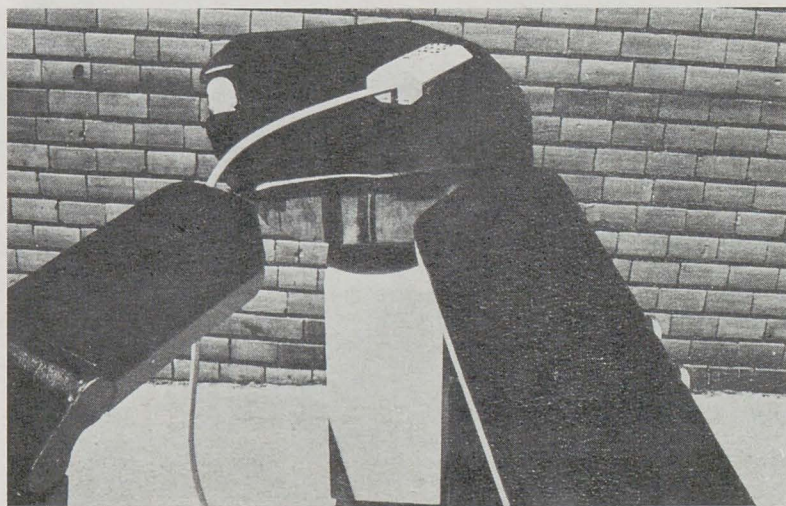
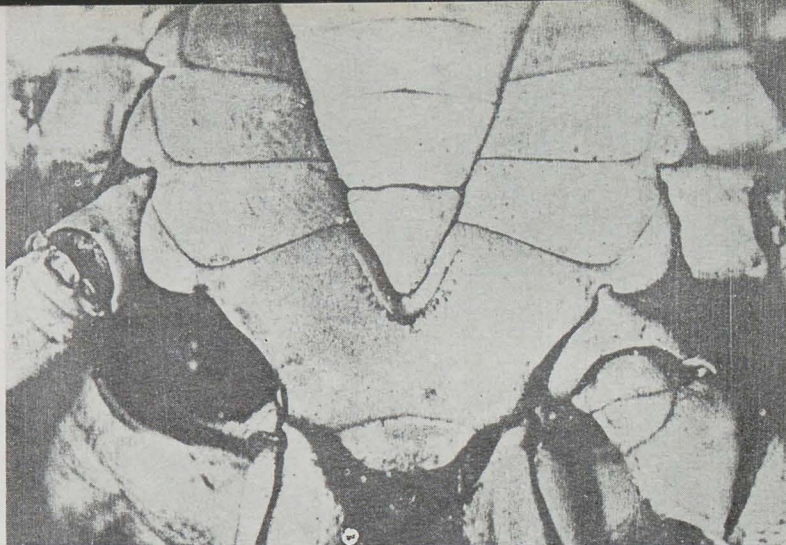
Forma aparatului cu articulații naturale, îi permite să fie așezat oriunde și oricum (pliat, depliat) creînd noi relații între părți. Butoanele, jocul « TANGRAM » oferă o ergonomie corectă a folosirii comenzilor, dimensionate după frecvența folosirii.

Detășarea obiectivului de aparat îi conferă o arie mare de acțiune în cercetarea științifică și în endoscopie.

birou, 1983

Permite așezarea, cu o bună vizibilitate a 6 persoane simultan și accesul ergonomic la sistemul de depozitare, avînd o formă naturală (minim de suprafață cu maxim de eficiență).

Întregul sistem nervos (electric și electronic) este în piciorul central; tot aici există un aparat video și videotelefoane, retractile.



Născut la 27 iunie 1953, Giurgiu

Studii: 1972—1979 Institutul de Arhitectură « Ion Mincu », Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu », secția design; 1979—1980 specializare Expoziții: 1978 Design, Dalles; 1980 « Munca Artei » București, « Scrierea » București, Grafică — Brașov; 1981 « Starea proiectivă a desenului » București, « Medium » Sf. Gheorghe, Expoziții de grup la Cluj-Napoca, Iași (Om, oraș, natură), Timișoara (Studiul); 1982 « Expresia corpului uman » București; 1983 Desen-sculptura — Atelier 35 București, Seminarul internațional de arhitectură — București, Design — Muzeul de Artă Constanța

Expoziții internaționale: 1981 « Portopia » — Kobe Japonia; 1982 « Mail-art » Ciudad de Mexico;

« Un mobile e il suo spazio » Milano

Participări teoretice: 1979 « Al IX-lea Congres internațional de estetică », Dubrovnik, 1981

« Al XVI-lea Congres internațional de Istoria Științei », București Premii și selecții internaționale:

1980 « Silver Hexagon » — Premiu internațional de Arhitectură pentru spațiul de locuit — Milano

(proiect publicat în « Habitation-Space » Antologia de arhitectură modernă, comparată, vol. 3); 1981

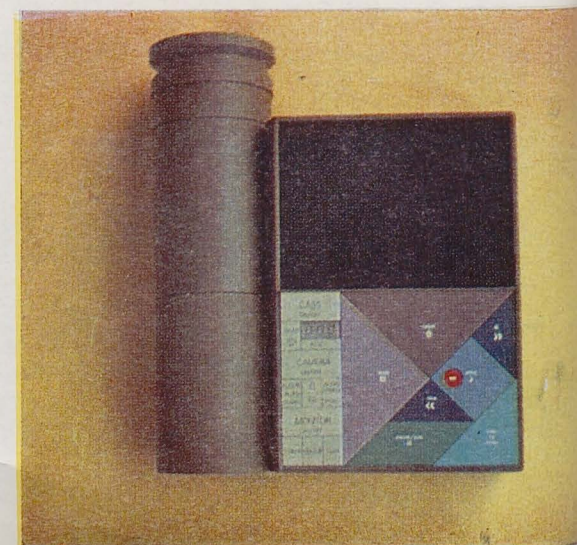
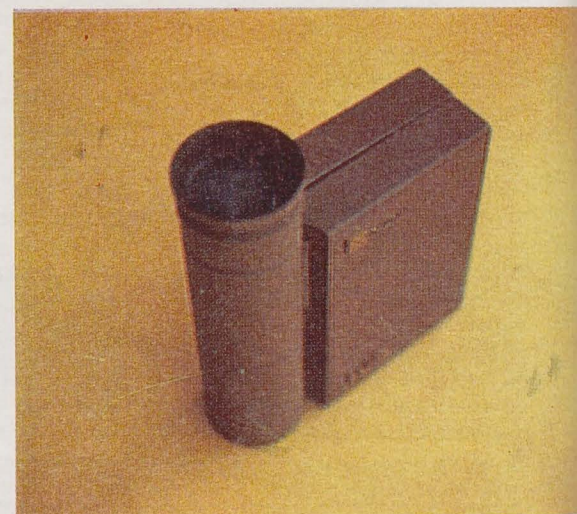
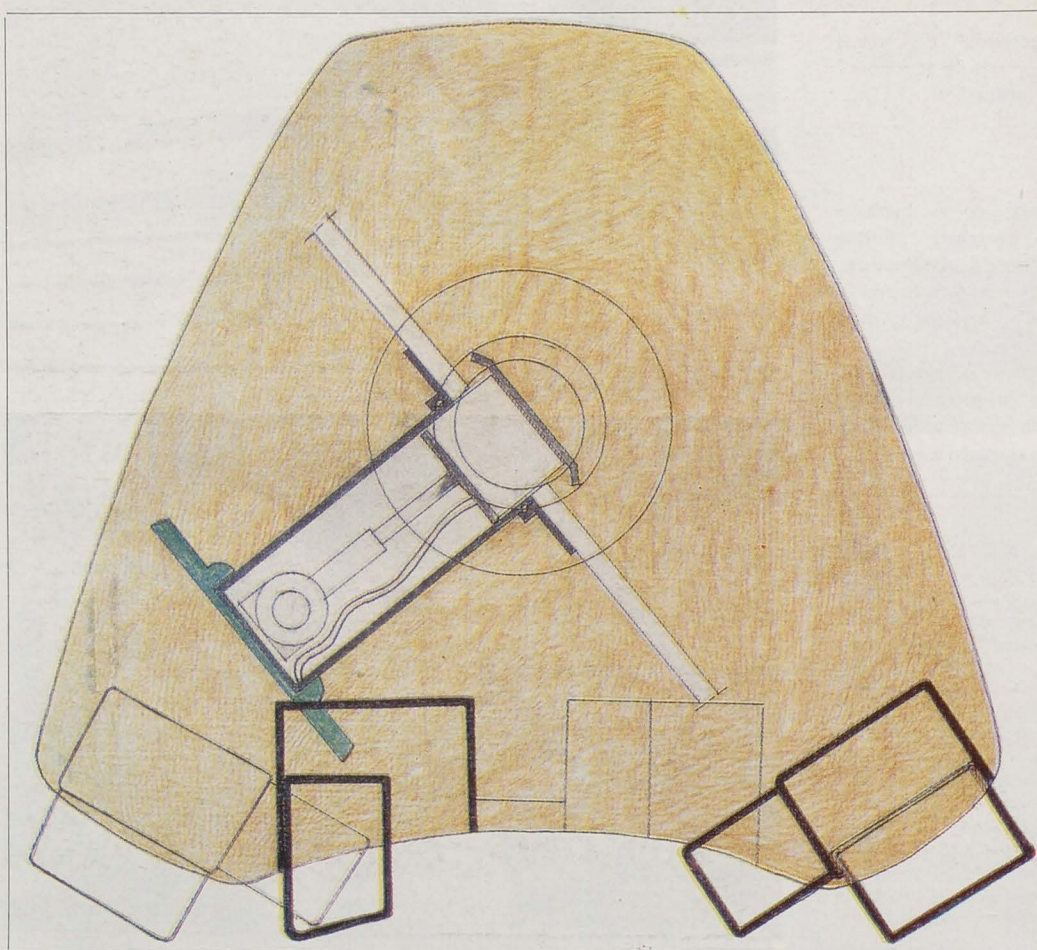
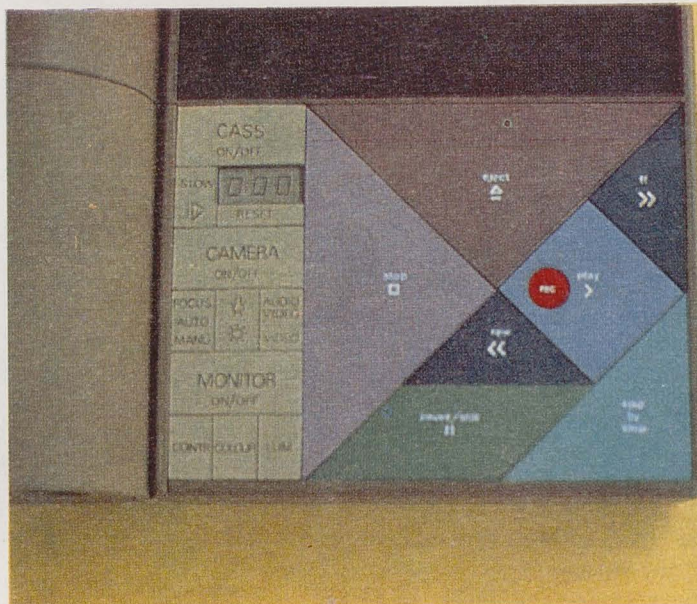
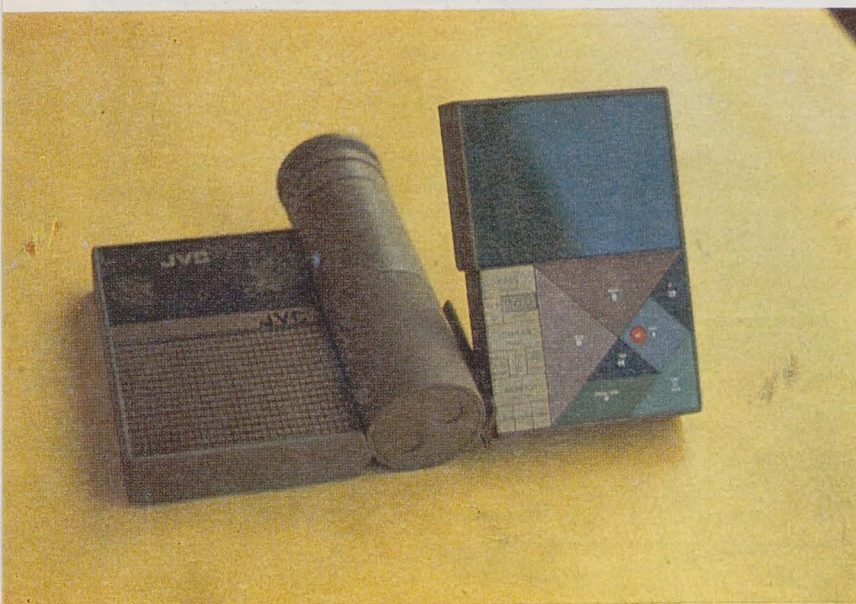
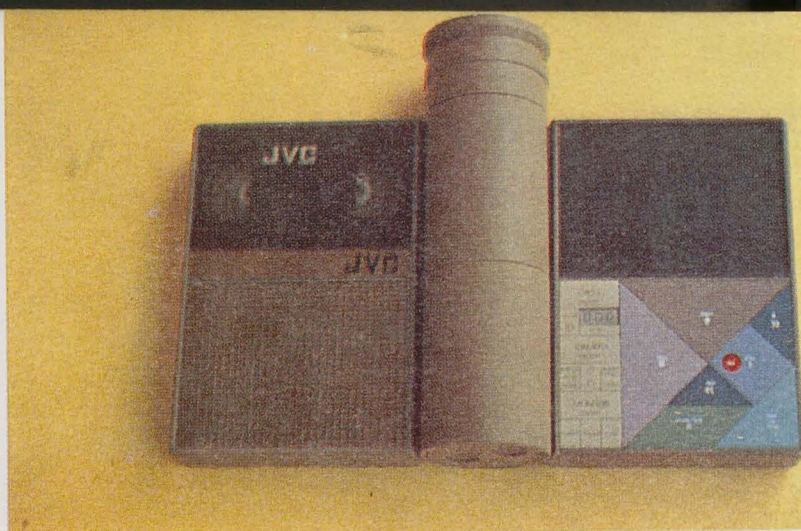
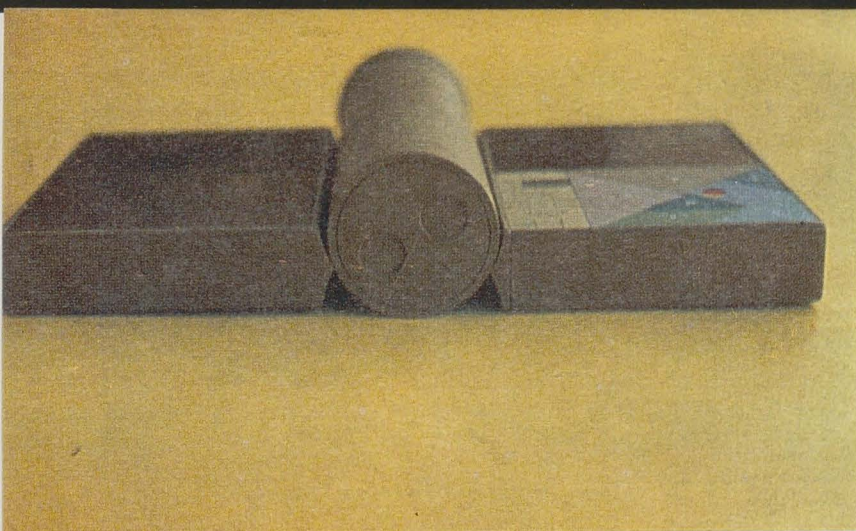
Premiul Institutului Politehnic București, « Simpozionul de cibernetică și ingineria sistemelor », 1982

Premiul expoziției republicane de Design pentru serializarea produselor (instrumente medicale); Premiul I ex-aequo ICSID Kyoto; 1980—81 « Designing Tomorrow » Osaka, Tokyo,

Yokohama, Nagoya; 1981—82 « Design Proposition » Tokyo, Nagoya, Fukuoka, Osaka, 1983

3 proiecte design — serializate în Elveția, 1984 « Tangram » video portabil — proiect de idee —

J. V. C. Japonia





Dintr-o regretabilă eroare de informare, în nr. 8/1984, p. 10, am prezentat o lucrare intitulată « Gabriel Bethlen » aflată la Aiud, ca fiind semnată de Ion Irimescu. Facem cuvenita rectificare, reproducind sculptura « Gabriel Bethlen » ce aparține lui Ion Irimescu.

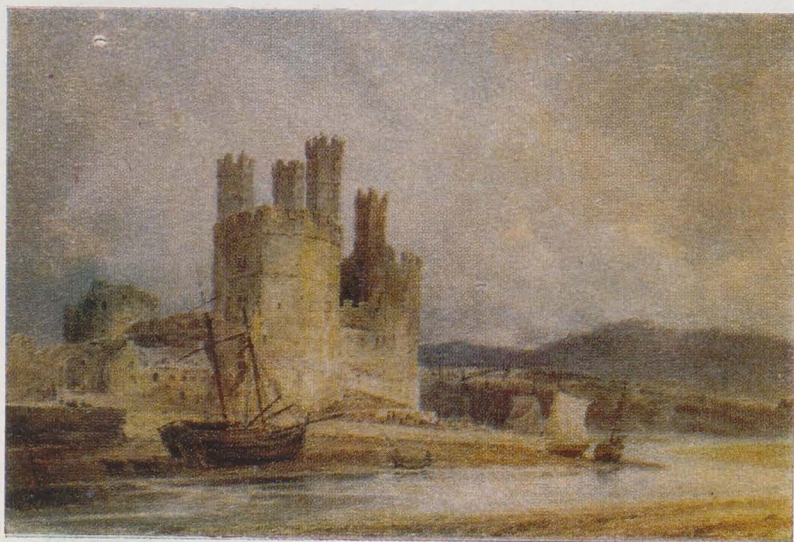
acuarele britanice (sec. XVIII—XX) colecția muzeului castle din norwich

adrian guță

În evoluția europeană a acuarelei, secolul al XIX-lea este dominat de englezi, ei conferindu-i inovații tehnice și virtuți stilistice, o strălucire greu comparabilă. Se pot reconstitui, prin studiul acuarelei, jaloane esențiale ale istoriei artei engleze într-o perioadă de mare înflorire a sa, de afirmare universală, de pe la jumătatea veacului al XVIII-lea și continuând în cel următor. Trebuie subliniată în acest context relația fertilă, de exemplară continuitate, între acuarelă și peisaj. Autonomia și complexitatea cucerită treptat de pictura în culori de apă însoțește afirmarea acelorași trăsături în « por-

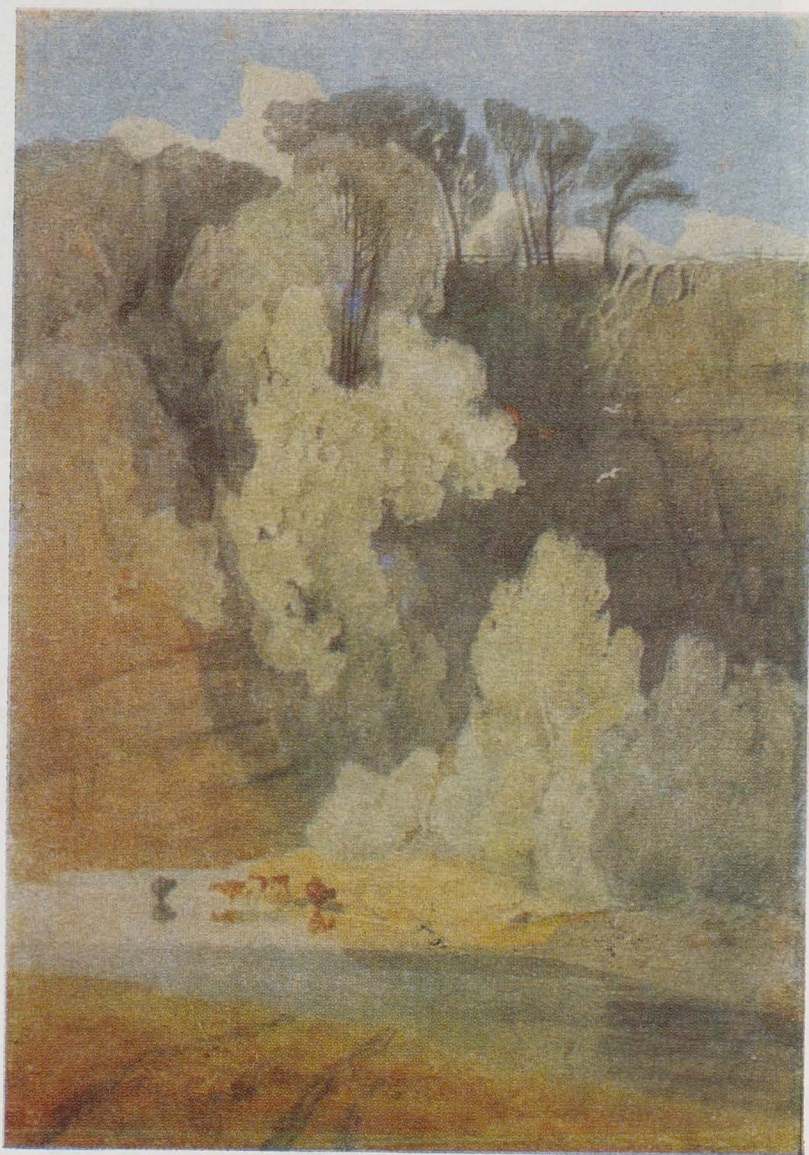
romanticilor francezi în prima treime a veacului al XIX-lea.

Cu alte cuvinte, de la peisajul de factură clasică (descinzând printre alții din Claude Lorrain) și cel « topografic » — înregistrarea exactă a locurilor, grija pentru detaliu, elemente concordând cu spiritul britanic, au avut rolul lor în mutația de la peisajul livresc la cel localizabil, « natural », implicațiile stilistice ale acestui fapt trimițând gândul pe traseul clasicism-impresionism —, trecând prin concretizările variate ale conceptului de « pitoresc », s-a ajuns la reprezentarea romantică a naturii. Punctele de vedere topografic, pitoresc și romantic



tretul naturii », gen considerat încă minor în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea de ierarhia respectată și oficializată chiar de Royal Academy din Londra (întemeiată în 1768). Gainsborough, membru fondator al Academiei Regale, a contribuit însă între primii la aducerea peisajului în atenția generală — în scenele sale de gen etc fiind conferit un rol important peisajului « compus », imaginar. Abordarea naturii în pictura engleză se va metamorfoza pe parcursul câtorva etape, incluse în bună parte în perioada la care ne-am referit mai sus când în discuție era acuarela, iar roadele acestei metamorfoze vor dobîndi valoare europeană în primul rînd prin influența exercitată asupra

implică (cel puțin pentru englezi) și un anumit realism, uneori chiar un naturalism al imaginii, dar prin Turner se face joncțiunea cu un impresionism avant-la-lettre, chiar mai liber în tușă decît cel istoric și forțînd cîteodată apropierea de abstract. Unele din cerințele și virtuțile acuarelei, rapiditate în execuție, spontaneitate, transparențe, vibrații tonale, au fost mai îndrăzneț fructificate odată cu ieșirea în natură, odată cu creșterea importanței acordată atmosferei. Relația acuarelă-peisaj a stimulat studiul formei și culorii funcție de lumină, ceea ce a adus inovații importante în planul cromaticii, a înlocuit laviurile de gri și albastru prin culoarea locală, transfor-



mare radicalizată la rîndul ei în sensul elaborării cromaticii suprafețelor, volumelor, conform comportării lor față de lumină și atmosferă — în parcurgerea acestor etape, numele lui Girtin, Cotman, Constable, Turner și Bonington au fost repere esențiale.

Notațiile de mai sus pot constitui,

în bună parte, un comentariu de fond pentru selecția de acuarele britanice (sec. XVIII—XX) din Colecția Muzeului Castle din Norwich, alcătuiind o expoziție itinerantă în România la sfîrșitul lui 1984 și în primele luni din 1985 (lucrările se plasează cronologic majoritar între ultima treime a secolului al XVIII-lea





1. THOMAS GIRTIN: Castelul Caernarvon
2. JOHN SELL COTMAN: Pe riul Greta, Yorkshire
3. THOMAS GAINSBOROUGH: Peisaj păduros cu colibă și oi
4. SAMUEL PALMER: Seara
5. EDWARD SEAGO: Langres
6. WILLIAMS WILLIAMS: Peisaj cu pădure
7. J. M. W. TURNER: Abația Malmesbury

și prima jumătate a celui de al XIX-lea). Sînt prezentate publicului român acuarele (tehnica aceasta fiind adesea mixată cu tuș, creion, uneori cu alb de China etc) înscrise, cele mai multe, în coordonatele peisajului — natural, urban, rural —, repertoriul tematic întregindu-se cu scene de gen și, am spune noi, unul-două exemple de « conversation pieces ». Cele două desene ale lui Gainsborough sînt excepții tehnice integrate însă bine atmosferei expoziției; deși peisaje « compuse », ele dau senzația prospețimii și par schițe rapide de plein-air prin vibrația liniei, hașuri și accentele în laviu, iar natura se înfățișează ca un personaj sensibil, dar în același timp dominant asupra ființelor și lucrurilor.

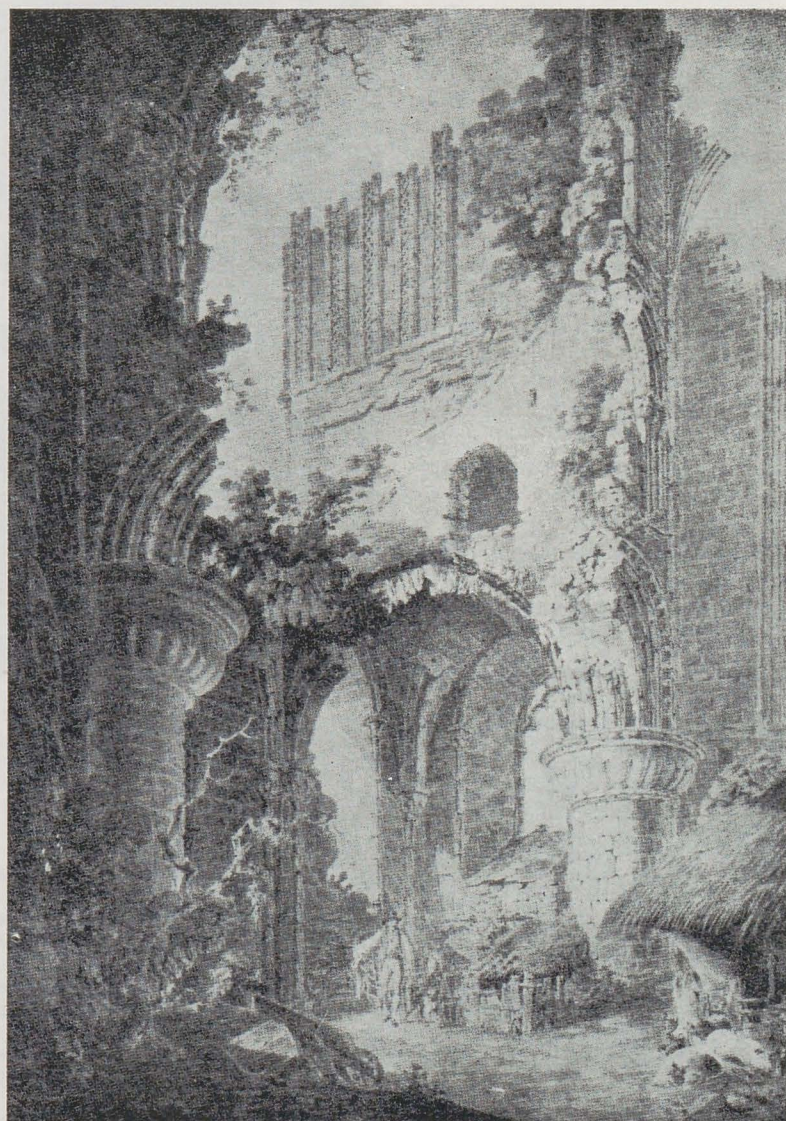
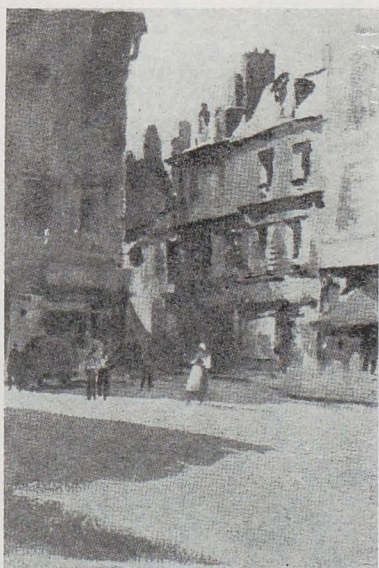
Selecția include reprezentanți ai Școlii de la Norwich și alți artiști, dintre care unii au fost inspirați de peisajul ori monumentele din Norfolk.

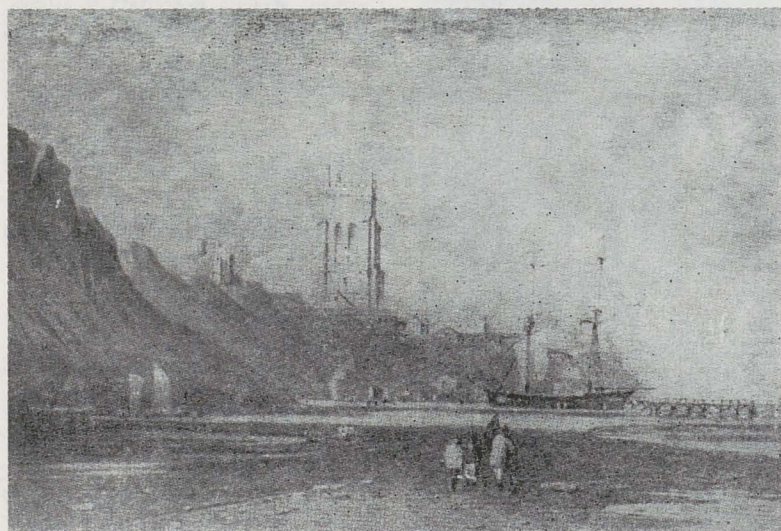
În 1803 a fost întemeiată Norwich

Society of Artists, punct de plecare al Școlii de la Norwich; expozițiile numeroase succedate timp de trei decenii, nucleele de învățămînt constituite în jurul personalităților marcante ale lui John Crome și John Sell

Cotman, atracția exercitată și asupra altor artiști din țară de emulația culturală din Norwich, ca și de relieful Norfolkului amintind cîmpia olandeză, toate acestea au făcut din centrul artistic la care ne referim, cel puțin în prima jumătate a secolului al XIX-lea, un adevărat rival, pentru Academia londoneză sau pentru Royal Society of Painters in Water Colours.

Lucrările din expoziție ilustrează așadar importante etape ale evoluției peisajului și acuarelei britanice. John Sell Cotman este foarte gustat de receptorul modern: unele elemente de arhitectură sau de peisaj oferă privirii structuri formale și cromatice (în tente plate, care bidimensionalizează volumele) abstracte. Fiul său, John Joseph Cotman, pare a încerca o « radicalizare » a culorii, la care se adaugă prezența încă discretă a luminii și umbrei colorate. Girtin și Turner apar fiecare în dublă ipostază — prima, de creatori ai unor peisaje în care pitorescul e secundat pe alocuri de stilul topografic, iar grandoarea ruinelor afirmă spiritul romantic; a doua, în care Girtin este deschizătorul de drumuri (gra-



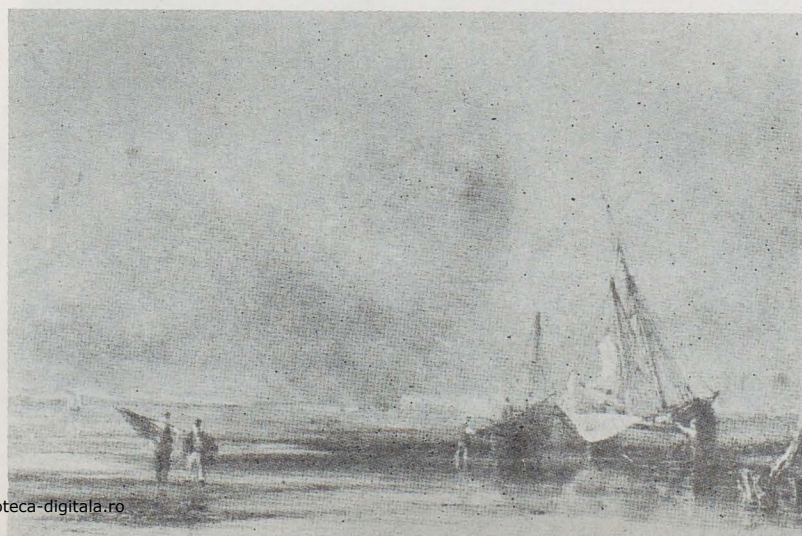


darea tonală este dictată de elementul atmosferic și lumină), iar Turner este genul care trece dincolo de limitele general acceptate în epocă (culoarea, încorporând lumina și aerul, se reduce la câteva tonuri pure, tușa amplă și revăsoasă definind vag forme ce nu mai sînt narate, ci sugerate). Edward Dayes, profesorul lui Girtin, exemplifică în cele două imagini ale catedralei din Norwich abordarea topografică a peisajului arhitectonic la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Thomas Rowlandson își trădează vocația satirică în panorama asupra pieței din Norwich. Numeroase peisaje, pitorești sau pur topografice, îmbină vederea la nivelul privirii cu perspectiva plonjantă, motiv în plus pentru deschiderea și coborîrea orizontului. A. V. Copley Fielding și John Varley preferă locul unde pămîntul se întâlnește cu marea și cerul, prilej de a studia aceste medii și a le exprima plastic. Numeroase interpretări ale naturii evidențiază o trăsătură specifică peisajului englez: caracterul « participativ » (agitație sau liniște, senin sau nori) al reprezentării cerului. Samuel Palmer aduce o notă de mister și spiritualitate apăsătoare în peisaj, ceea ce amintește de influența lui William Blake asupra sa. În schimb, John Middleton, reprezentant al Școlii de la Norwich, are o viziune solară asupra naturii, interesul lui pentru

jocul luminii și umbrei care trecînd prin frunziș influențează comportarea cromatică a formelor vădește tendințe preimpresioniste. Peste timp, la Edward Seago, în secolul XX, spontaneitatea, relația lumină-culoare, simplificarea formei, au concretizările impuse de limbajul artei moderne; este altă lume decît cea calmă, echilibrată, « construită » din peisajul de factură clasică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, al lui Francis Towne. Spuneam că nu lipsesc nici scenele de gen, ca în cazul lucrării semnate de Francis Wheatley, ori compoziții ce amintesc de « conversation pieces » (la Robert Dighton). Spațiul nu ne permite să extindem comentarea

8. JOHN VARLEY: *Plaja și biserica din Cromer*
9. FRANCIS WHEATLEY: *Plecarea la piață*
10. EDUARD DAYES: *Catedrala din Norwich*
11. A. V. COPLEY FIELDING: *Scenă pe malul mării, Lowtide*

variantelor ipostaze ale evoluției acuarelei și peisajului britanic prin exemplele oferite de această expoziție (să notăm doar că printre numele neaduse în discuție sînt cele ale lui David Cox, Peter de Wint, Rooker, Paul Sandby, Cornelius Varley). Manifestarea se constituie, subliniem în final, într-o prețioasă sursă documentară și de satisfacție estetică pentru publicul român.



istoria artei ca disciplină academică, dispute contemporane

andrei pleșu

În mediile universitare din Apus se vorbește tot mai des, în anii din urmă, despre severa *criză* în care s-ar afla disciplina cunoscută îndeobște sub numele de *Kunstwissenschaft*. Fenomenul face parte, e drept, dintr-o retorică mai largă a «crizei», devenită — în jurnalistică occidentală — o adevărată epidemie ideologică, o modă intelectuală: «criza» e un subiect predilect de conversație, iar invocarea ei un mod foarte la îndemână de a fi inteligent. Pe de altă parte, în anumite domenii, există simptome obiective, greu de trecut cu vederea, ale unei semnificative crispări teoretice și practice. E, de pildă, semnificativ faptul că una din lecțiile de deschidere ținute la catedra de istoria artei din München în februarie 1983 se intitula: *Das Ende der Kunstgeschichte?* Rîndurile care urmează vor să fie un comentariu în marginea acestei prelegeri, publicată de autorul ei (Hans Belting) în același an, în *Deutscher Kunst Verlag*.

Istoria artei pare, într-adevăr, a întreba tot mai nevrotic asupra propriului ei sens. O frază ca aceea, tipărită în 1917, de Ernst Heinrich cu referire la un *Traum der Kunstgeschichte als der Führerin der modernen Geisteswissenschaften* (cf. E. Heinrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft*, Basel, 1917), e resimțită astăzi ca desuet romantică. Treptat, termenului tradițional de *Kunstgeschichte* sau de *Kunstwissenschaft*, îi e preferat acela, mai vag și mai nepretențios de *Kunstforschung*.

Dar stupefarea istoriei de artă dinaintea propriei ei precarități nu e un eveniment absolut nou. Se pot aminti, ca făcînd parte dintr-o preistorie a ideologiei crizei, o carte din 1923 a lui Josef Strzygowski (*Die Krisis der Geisteswissenschaften*), sau cîteva pagini despre o vinovată *Hypertrophie der Kunsthistorik*, publicate de Hanz Tietze în cartea sa *Lebendige Kunstwissenschaft* din 1925. Iar Etienne Souriau, rezumînd, în *L'avenir de l'esthétique* (1929), disputele epocii, mergea pînă la a spune că, în accepțiunile ei curente, istoria artei e imposibilă. Căci — potrivit argumentării sale — dacă istoria artei e istoria acelor obiecte pe care fiecare epocă le-a socotit, la vremea ei, «artă», atunci ea nu e decît o *istorie a gustului*, ba chiar istorie pur și simplu, istorie «cu poze frumoase». Iar dacă istoria artei e istoria acelor obiecte pe care un autor contemporan le socotește valoroase estetic, atunci avem de a face cu o istorie strict subiectivă, cu oglinda unei sensibilități artistice particulare, neîndrituită a se proclama legitimă din punct de vedere științific.

În ciuda unor asemenea dileme,

totmai anii '20 și '30 au fost ceea ce Hermann Bauer numește «anii de euforie» ai disciplinei (cf. H. Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München, 1976). Sînt anii în care «visul» lui Ernst Heinrich părea a se fi realizat: istoria artei avea toate titlurile unei purtătoare de faclă a științelor spiritului. «Euforia» s-a încheiat odată cu războiul. Iar după 1950, disciplina a intrat, pare-se, într-un regim de stagnare, funcționînd bine din punct de vedere strict «tehnic», stăgînd «pe culmi» — ca în cazul unui Sedlmayr, — dar nereușind să recupereze suveranitatea interbelică. Așa s-a ajuns, astăzi, la *criză*. «Istoria artei» pare un concept spulberat, un domeniu care și-a pierdut conturile. Nu vom intra, acum, în detalii procesului care a creat această situație (cf. pentru aceasta, excelenta lucrare a lui H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt, 1979). Cîteva elemente sînt, totuși, reamintite, pentru a înțelege, istoric, lucrurile.

De la Vasari la avangardă

Vom constata, mai întîi, că istoria artei s-a constituit, de la bun început, printr-o paradoxală inadecvare la problema timpului: mai exact, printr-o înțelegere «părtinitoare» a istoricității înseși. Pentru Vasari, de pildă, ea e expresia unei nedismulate *fascinații a trecutului*. Modelul perfecțiunii artistice e antichitatea, așadar o epocă revolută. Evoluția prezentă sau viitoare a artelor e valabilă numai în măsura în care glorifică această epocă. Prin urmare, trecutul nu e, la Vasari, un obiect de studiu, ci un criteriu de decizie estetică, o neuzurpabilă paradigmă, o normă universală. După o schemă de tip biologic, Vasari își conduce discursul făcînd istoria acestei *norme*: cu o fază de creștere ce culminează cu realizarea normei, urmată de o fază de degenerescență, de îndepărtare culpabilă față de autoritatea ei. Există așadar o *ars una*, de nedisputat, propunînd tuturor practicienilor ei aceeași rețetă. Toți caută, în același fel, «il fine e la perfezione». Vasari are încă o aurorală candoare. El merge chiar pînă acolo încît să accepte că modelul antic poate fi — în cazuri excepționale — depășit. E citat, în acest sens, Michelangelo. La un *Winckelmann* însă, o asemenea «erezie» nu mai e plauzibilă. Performanța trecutului — în speță a antichității — e absolută. Artistul contemporan nu are — dinaintea acestei performanțe — decît o singură șansă: să tindă spre ea, fără iluzia de a o atinge. Cu un asemenea «debut», istoria de artă se conturează, inevitabil, ca o disciplină paseistă, «romantică» prin chiar academismul ei retrospec-

tiv. Iar istoricul de artă astfel orientat stă sub semnul unei constitutive *inactualități*. El a păstrat, pînă în zilele noastre, o caracteristică tentă *conservatoare*: e eroul incorrigibil al unei profesii prin excelență *nostalgice*, mereu întoarse spre trecut, spre utopia unei nobile și inaccesibile vechimi. Dar — vorba romanticului Baader — fixarea în trecut e una din formele tipice ale nefericirii. Și atunci — încă din protoistoria ei — disciplina noastră conține un exploziv simbure de nefericire: pentru ea, prezentul e o lume a singurătății, o lume din care valoarea e absentă. Criza e — în acest context — «gata făcută». O noutate aduce — în acest solemn marasm academic — episodul Hegel. El vine cu o spectaculoasă relativizare a artei înăuntrul istoriei spiritului și cu o relativizare a clasicității înăuntrul istoriei artei. Artă e, în întregul ei, o modalitate de expresie apărută în condiții istorice date. Acele condiții sînt nerepetabile. Ca atare, artă e — în întregime — un fenomen al trecutului, ceva care a *fost* și nu mai poate fi «înviat» sau, cu atît mai puțin, propus ca model pentru viitor. Artă e o întrupare depășită a spiritului, un segment încheiat, consumat al desfășurării sale. Din acest unghi, istoria artei încetează a mai fi normativă și nostalgică. Ea consemnează lucid *der Vergangenheitscharakter der Kunst*, ieșind de sub fascinația *winckelmanniană* a trecutului.

O rapidă evoluție post-hegeliană, a făcut ca istoria modernă a artei să înlocuiască fixația halucinantă asupra trecutului, prin fixația nu mai puțin imperativă asupra viitorului. Mai ales după momentul revoluției stilistice impresioniste, disciplina de care ne ocupăm devine tot mai vizibil o repertoriere a veșnicei noutăți, o *istorie a avangardei*. Criteriul ei nu mai e tradiția, ci, dimpotrivă, *ruptura de tradiție*. Și de unde — în varianta ei mai veche — ea încerca să influențeze normativ practica artistică imediată, acum ea se lasă modelată de aceasta, reeducată de verva contagioasă a insolitului caracteristic pieței artistice moderne. «Interesanți» devin, dintr-odată «refuzatii», ineluctabili și nu cei care aderă cuvințios la canoane verificate. Prestanța vechimii e anulată, pentru a face loc farmecului — devenit clișeu — al noutății. Acest clișeu e practicat de o elită de prim front artistic, o elită de coloratură profetică, mîndră de alura ei impenetrabilă. Pe acest fond, istoria tradițională a artei devine însuși opusul ei, sau își acceptă sfîrșitul. «*L'histoire de l'art est terminée*» sună titlul unei cărți apărută la Paris în 1981. Autorul ei, pictorul Hervé Fischer a fost, în februarie 1979, protagonistul unui *happening* într-una din sălile Centrului Pompidou. Mergînd de-a lungul unui șnur alb ce traversa, la înălțimea ochilor, sala, el s-a oprit la jumătatea drumului și a secționat șnurul însoțindu-și gestul cu următoarea declarație: «În această zi a anului 1979, istoria artei s-a încheiat. Momentul în care am tăiat acest șnur e momentul în care a avut loc ultimul eveniment al istoriei artei. Începe arta post-istorică, meta-artă». Iar în cartea apărută, doi ani mai tîrziu, la Paris, Hervé Fischer conchidea: «Abandonarea valorii *noului* e de neevitat, dacă vrem să ținem arta în viață. Artă nu e moartă, ceea ce se încheie e istoria

ei, înțelegă ca progres către nou».

De la Riegl la Gombrich: încercări de a ieși de sub determinarea timpului.

Pentru a depăși alternativa «trecut-viitor», sau «vechime-noutate» în care, cum am văzut, istoria artei s-a zbatut vreme de cîteva secole, cîteva cercetători au făcut efortul de a identifica zona de atemporalitate a imaginii.

Așa de pildă, Alois Riegl — și, în alt mediu cultural, Henri Focillon, au socotit că timpul «cronologic» poate fi înlocuit printr-un timp «sistematic»: constatînd că unele faze morfologice tîrzii din punct de vedere stilistic pot fi contemporane cu faze morfologice timpurii, tot astfel cum în lumea animală specii foarte «vechi» pot conviețui în timp cu specii mai noi, savanții din categoria aceasta nu se mai ocupă de artă pentru a identifica o normă aplicabilă producției artistice curente, ci pentru a explica, prin ea, «cultura materială» a unei epoci date. Se pleacă deci de la formă către istorie și nu invers, de la istorie către formă. Faimosul *Kunstwollen* al lui Riegl reușește, în definitiv, să atenueze istorismul lui *Kunstkönnen* pe care își întemeiasă «*Vieile...*» un Vasari. Capacitatea plămuitoare nu progresează în timp, ci exprimă pur și simplu, spiritul timpului. Cu alte cuvinte, artiștii nu fac strict ceea ce limitele vremii lor îi determină să facă, ci fac ceea ce vor să facă, tratînd datele vremii lor ca pe o oarecare materie primă.

O altă modalitate a istorismului *surdat* o constituie *iconologia*. Invers decît Riegl, iconologul vrea să explice nu contextul prin operă, ci opera prin context. Folosind firește, o amplă informație istorică, iconologia focalizează totuși asupra obiectului artistic ca asupra unei «enigme» care e-cu istorie cu tot-deasupra istoriei. O anumită obsesie a descifrării, născută din prejudecata că opera de artă e întotdeauna un soi de ghicitoare savantă, un cifru secret care pretinde consumatorului ei dexterități detective, iconologia alunecă, uneori, în gratuitatea unui «joc de societate». În plus, mișcîndu-se, de regulă, în perimetrul limitativ al Renașterii și Barocului, iconologia nu poate spera să ofere soluții de ieșire din *criză* pentru studiul global al istoriei artei.

Nici *hermeneutica* de tip Sedlmayr — oricît de solidă — nu e mai pregătită să-și asume o asemenea sarcină. Ea înlocuiește conceptul universal al «artei» prin acela particular al «operei». De o mare eficacitate analitică, hermeneutica rămîne scadentă pe planul sintezelor, reducînd, în fond, istoria artei, la un *caleidoscop de cazuri* individuale.

Cea mai radicală tentativă metodologică anistorică este însă aceea pe care și-a asumat-o — din perspectiva teoriei purei vizualități — Heinrich Wölfflin. Proiectul său de a scrie o «istorie a artei fără nume» se bazează pe asertiunea că există constante atemporale ale văzului, un soi de «categorii» kantiene care controlează subiacent atît producerea cît și perceperea unei imagini plastice. La concluzii asemănătoare, dar cu o acuzată tentă de psihologism — pe linia școlii gestaltiste — a ajuns, în ultimele decenii, Rudolf Arnheim.

În fals față de linia Wölfflin — Arnheim se înscrie cu celebra sa lucrare «*Art*

and Illusion», Ernst H. Gombrich. Nu există — spune el — constante anistorice ale văzului. Există doar convenții culturale variabile (deși — înăuntrul uneia și aceleiași «epoci» — ele pot părea constante), «procedee», adaptări ale tehnicii reprezentării la structura psiho-fiziologică, a văzului, în funcție de un anumit *Zeitgeist*. Fiecare epocă își constituie codul ei vizual, repertoriul ei de «rețete» figurative, la care publicul sfârșește prin a consimți, luându-l, de obicei, drept singurul «corect». Gombrich cade însă și el — mai bine zis recade — în plasa unei limității istoriste. El pare preocupat doar de raportul dintre percepția lumii și reprezentarea ei, credincios astfel vechiului topos al imitației naturii. El investighează modurile în care umanitatea a înțeles, de-a lungul vremii, să traducă vizibilul *real* în vizibilul *plastic*. Dar în măsura în care arta e mai mult sau, în orice caz, altceva decât aceasta, edificiul metodologic al lui Gombrich se arată inoperant.

Nici una din teoriile și metodele invocate — în grabă — mai sus, nu pare calificată să rezolve, în chip adecvat, *acea criză a disciplinei* despre care vorbeam la începutul textului nostru. În nemijlocirea vieții artistice s-au întimplat lucruri, de care istoria artei — în formulele ei curente — nu mai poate da socoteală. Să vedem, mai întâi, mai îndeaproape, ce anume s-a întâmplat.

Aspectele etențiale ale «crizei» artistice contemporane

Printr-un abuz — fatalmente didactic — socotim că putem rezuma coordonatele concrete ale crizei prin care trece astăzi domeniul plasticilor, enunțând *cinci* nuclee de dezordine:

I. *Totala de-grănițuire a artei*. Obiectul tradițional al istoriei de artă, e, astăzi, în stare de explozie. *Diversificarea* fără precedent a conceptului artei tinde, în cele din urmă, să echivaleze cu o *dizoluție*. «Arta» e dublată de «non-artă», triplată de «antiartă», risipită în categoria «ambientalului», serializată, adusă în sfera industriei, democratizată până la *Kitsch*, de-solemnizată până la *design* etc. În aceste condiții, cel care pretinde a face «istorie de artă», se trezește confruntat fără întârziere cu întrebarea: «care artă?», «Artă în ce sens?». Ne-limitarea obiectului se preschimbă în ne-limitare a cercetării lui. Ca niciodată, istoricul de artă își contemplă cu perplexitate teritoriul, devastat de o inflație generală a surprizei.

II. *De-grănițuirea artistului însuși*. Artistul nu mai este astăzi, împreună cu opera sa, un simplu obiect al cercetării istorice și hermeneutice. El a devenit un *partener* al cercetătorului. E competent în plan teoretic, își explică singur lucrările, adaugă imaginii cel puțin tot atîta text. Artistul nu mai e, prin urmare, cineva care face, distinct de comentatorul care știe. Artistul e cineva care știe ce face preținzînd, nu odată, că e singurul care știe cu adevărat. Pînă și formația sa nu mai are, la ora actuală, traic-toria obișnuită. Hans Belting, observă, pe bună dreptate, că, în vreme ce artistul tradițional avea drept loc de studiu predilect muzeul Luvru, artistul contemporan preferă British Museum, așadar o instituție în care noțiunea de «artă» vădește o cuprindere mult mai generoasă, frizînd mai curînd antropologia generală, decât sfera restrictivă a «esteticii».

Artistul contemporan are curiozități etnografice, lecturi de lingvistică, puseuri de «angajament» social. E, pe scurt, un personaj mozaicat, cu multe chipuri, greu de comparat cu omologii săi din veacurile trecute. III. *De-grănițuirea realului*. Ca și arta, realul însuși trăiește, astăzi, în regim de *expansiune*. Oricum el nu se mai suprapune cu «natura», așa încît, dacă se poate spune că arta nu se mai limitează, de la o vreme, la natură, nu se poate spune că ea a ieșit din real. A fi realist e, azi, o definiție vidă. Căci se pune imediat întrebarea: *realistul* cărei realități ești? Al celei geometrice, al celei naturale, al celei onirice? *Realul* e infinit mai bogat, în epoca noastră, decât înainte, după cum *posibilul* de azi e mai bogat decât *posibilul* de ieri. Așa stînd lucrurile, raportarea artei la real ne apare mult mai complicată acum decât putea fi cu secole în urmă. Artă nu se mai mulțumește, în zilele noastre, să fie (vezi Belting) o *Scheinrealität*, o reproducere iluzionistă a realului, și nici o *Realitätsentwurf*, o schițare interpretativă a lui. Ea aspiră la condiția de *Realitätsdeutung*, de explicare a realului, ceea ce deschide un nesfîrșit evantai de interogativitate și experimentalism, greu de sistematizat după tipicul academic știut.

IV. *Extremul pluralism al stilurilor*, «programelor», teoriilor. «Arta» e, azi, un uriaș conglomerat de «propuneri», «manifeste», «experiențe» care se excomunică reciproc. Acea «ars una» în cîmpul căreia un Vasari se putea mișca în deplină securitate e, azi, imposibilă. De la o zi la alta, istoria stilurilor se îmbogățește cu o nouă «revoluție». De la o zi la alta, configurația obiectivă a domeniului se modifică structural. Elementul! «surpriză», proliferarea delirantă a șocului psihologic și optic fac parte din peisajul cotidian al lumii artistice. Or, cum se poate scrie istoria unui delir? Cum se poate organiza conceptual o perpetuă interjecție?

V. *Ruptura tot mai adîncă între istoria de artă și critica de artă*

Din unghiul acesteia din urmă, s-ar putea vorbi, — în maniera lui Hegel — despre un *Vergangenheitscharakter der Kunstgeschichte*. Intervalul dintre ceea ce Jauss numește «empiria pozitivistă a istoricului» și «estetismul metafizic» al criticului s-a lărgit pînă la a deveni de neparcurs. Pentru istoric, criticul e un diletant snob, sedus de aventurile «ultimei ore», pentru critic, istoricul e un pedant acru, înecat în praful arhivelor, lipsit de gust, străin de zona ideii, obtuz. Istoricul e blocat dinaintea modernității. Criticul e superficial și prezumțios dinaintea istoriei.

S-ar zice, prin urmare, că există o istorie a artei concepută de esteti cu insuficient simț istoric și restrîngîndu-se, în consecință la stilurile de după impresionism și există o istorie a artei concepută de istoriografi lipsiți de simț estetic și care, rareori, depășește pragul lui 1800. E nevoie, așadar, de «o a treia istorie a artei» (H. Belting), în care cele două anterioare să-și afle, în sfîrșit, concilierea, încetînd a se mai disprețui reciproc, ca două specii zoologice adverse. Altfel spus, istoria artei trebuie să se decidă a se confrunta critic cu împrejurarea tipică și nu lipsită de dramatism a unui Wölfflin care își construiește teoria în același moment

în care se naștea arta abstractă, fără a lua cunoștință de ea. Un mare savant care tace despre cel mai însemnat eveniment istoric al vremii sale adîncește, *volens-nolens*, criza științei pe care o întrușipează.

Date fiind, acum, nucleele de dezordine semnalate mai sus, să vedem în ce direcții se conturează cîteva posibile soluții ordonatoare. Ce sarcini ar sta, deci, dinaintea istoriei de artă contemporane pentru a depăși impasul în care se află. Le vom grupa pe urmele lui Belting, sub șase rubrici.

Elemente de reconsolidare a istoriei de artă ca disciplină academică
Înainte de a aborda, pe rînd, cele șase soluții posibile, vom spune totuși, că prima reacție firească și necesară într-o situație de criză e *asumarea* ei. A practica, la această oră, istoria artei ca și cum ea continuă să fie ceea ce a fost întotdeauna, a nu percepe nici una din crispările ei intime, din frământările ei spirituale e, în definitiv, a ieși din joc, a *întemeia* criza în loc de a o combate, a-ți cultiva profesia ca pe un steril tabiet solitar, ca pe o performanță maniacală. Și tocmai din unghiul crizei asumate, pot fi puse în discuție temele de mai jos.

I. Pluralismul tot mai accentuat al domeniului și «de-grănițuirile» obiective survenite în planul artei, al artistului și al realului însuși trebuiesc acceptate fără prejudecăți, ca niște fenomene de ne-eludat, constituind noua «materie primă» a istoriei artei. E greșit, prin urmare, a veni asupra acestei multicolore materii cu exigențele unei false omogenizări, cu o sistematică adăugită, constrîngătoare, neatentă la realitățile de fapt. E nevoie, în consecință, în disciplina noastră, de un *spor de inductivism*, de o mai răbdătoare considerare a metabolismului concret al artei, a contextului în care arta contemporană se situează pe sine, marcată de el și modelîndu-l la rîndul ei. Se simte în mod acut nevoia unei analize mai curajoase a eficienței nemijlocite a artei în teritoriul, ferit de orice afectare, al vieții zilnice. Istoria de artă tradițională ne-a deprins cu o accepțiune oarecum somptuară a «operei», justificată pînă la un punct, dar inactuală astăzi. Din perspectiva acestei accepțiuni, obiectul rezervat clasicei *Kunstwissenschaft* e înconjurat de fast și gratuitate: e un obiect «prețios», de supra-structură, un obiect cu care nu ne întîlnim decât în ceasuri de destindere evazionistă, de desfătare. Acest *halou* al obiectului artistic, e, azi, dispărut. În locul lui a apărut, fie că ne place sau nu, cordialitatea nepretențioasă a cotidianului, a ambianței imediate, a funcționalității. Istoria de artă lucidă știe, în asemenea împrejurări, că nu mai are de aproximată depărtarea augustă a unui monument quasisacru, ci că trebuie să intre în dialog cu proximitatea volubilă a unor documente de «stare civilă». A accepta, asta fără iluzii, dar, totodată, fără amărăciune, a integra «revoluțiile» moderne, fără morgia inflexibilă a nobleții scăpătate, fără vanitoase melancolii, — iată o componentă indispensabilă a unui efort adecvat de auto-consolidare ideologică și metodologică.

II. O a doua componentă — în marginea aceluiași efort de reconsolidare — ar fi *intensificarea studierii recepției estetice*, un capitol relativ neglijat al filosofiei contemporane a artei.

E vorba de *acea Rezeptionsästhetik* care, pentru literatură, a fost temeinic reconsiderată de un H. I. Jauss (cf. *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, 1973). Se păcătuiește prea des, în ultimele decenii, prin neglijarea quasi-totală a metabolismului consumării artei. Or, consumatorul operei de artă are — spune Hermann Bauer — același drept de a fi înțeles de istoricul de artă ca și opera însăși. Trebuie să facem dreptate publicului: să cercetăm cu egal interes pe cel căruia îi e destinat obiectul artistic și pe cel care îl produce. Această înseamnă, între altele, să ne deprindem a gîndi opera de artă nu doar din unghiul *muzeului*, ci și din unghiul *pieței*. Chiar și din *opacitățile* publicului e de învățat ceva, dacă nu ne grăbim a le expedia superficial ca pe niște simple forme de ignoranță. Cînd un artist de anvergura lui Klee constată — cu semnificativă gravitate — că «publicul nu e cu noi» el se comportă cu mult mai reponsabil decât criticul de artă obișnuit, pentru care publicul e o categorie neglijabilă. Nu tocmai responsabil e, de asemenea, *acea «suficiență»* pe care istoricul de artă tradițional o afișează în raport cu eoul public al scrierilor sale. Prezent — prin ceea ce face — doar pentru sine și pentru cîțiva colegi hiper-specializați, disprețuind — de cele mai multe ori ipocrit — popularitatea, el, e în general, un autor necitit, fără relevanță publică, fără prestigiu cultural. În consecință, obiectul cercetării sale e ignorat, de lume, în aceeași măsură în care e ignorat el însuși.

Dar nu numai la public trebuie să fie atent interpretul contemporan al artei, mai exact nu numai la publicul exterior, comun, statistic. El trebuie să ia în discuție și *partea de public din propria sa alcătuire*. Interpretul trebuie, deci, să se privească pe sine și ca receptor, să învețe a pune în joc propria sa experiență estetică, propria sa reactivitate. E nepermis de răspîndit tipul eruditului lipsit de gust, al savantului care se bucură mai intens cînd descoperă un document privitor la o operă de artă dată, decât cînd contemplă opera însăși. Istoricul de artă care nu se pricepe la artă, care nu se poate emoționa decât mijlocit, prin intermediul bibliotecii, de întîlnirea cu un obiect artistic, e, în mod regretabil, un caz curent. Opacitatea lui estetică, incapacitate a lui de auto-reformare e, de aceea, un serios obstacol în buna desfășurare a investigației contemporane asupra artei.

III. De ne-amînat este și o *rediscutare a limbajului artistic din perspectiva «mediilor»* de azi. Mediile și tehnica în genere sînt — se știe — astăzi, ceea ce era altădată Natura. Progresele actuale ale lingvisticii, ale teoriei informației, trebuie să intre neapărat în orizontul de preocupări al istoricilor de artă. Și aceasta nu doar în felul servil de pînă acum. Căci aplicări ale achizițiilor terminologice și metodologice moderne la teritoriul artei se fac deja de mai multă vreme. Ceea ce nu se face e folosirea experienței de limbaj a artei pentru înțelegerea limbajului în sens larg. Interesul de azi pentru așa zisele limbaje «non-verbale» și-ar găsi o neașteptată întemeiere pornind de la studiul «non-verbalității» plastice. Nu doar cercetarea artelor are ceva de aflat de la lingvistica modernă. Și lingvistica are ceva de aflat de la cercetarea

artelor. Or de obicei, aceasta din urmă își refuză orgoliul legitim al iradierii, preferînd cumințenia stărilor de a se pune la unison cu ticurile metodologice ale « ultimei ore ».

IV. Pentru a depăși fractura tot mai gravă dintre « tradițional » și « modern » se impune, cu oarecare urgență, re-gîndirea artei mai vechi din unghiul tensiunii interogative a artei moderne. Nu e vorba, firește, a analiza plastica epocilor trecute cu mentalitatea specifică a omului contemporan — procedeu care a dus la numeroase distorsiuni și excentricități istorice. E vorba a găsi perspectiva unei optime *continuități* între expresia formală a felurilor epoci și arii culturale. După Hans Belting, de pildă, singurul mod în care mai este posibilă astăzi o istorie universală a artei ar fi urmărirea *funcției* pe care formele artistice o capătă succesiv, în diferite medii sociale și istorice. Deci nu o istorie a formelor — ca pînă acum, ci o istorie a rolului care li s-a putut atribui, de la o epocă la alta.

V. O măsură mai de detaliu, dar importantă în ordinea practicii profesionale ar fi și *temperarea excesivei proliferări a științelor auxiliare* împrejurul obiectului de cercetat. Deprinderea abuzivă de a asedia acest obiect din prea multe laturi *nespecifice*, accentuînd fie componenta lui sociologică, fie cea psihologică, fie cea imediat istorică sau tehnică și ratînd astfel aproximarea naturii lui intime, distinctă de toate aceste domenii particulare, chiar dacă implicîndu-le într-o proporție sau alta, — această deprindere duce la anularea minimeii *autonomii* de care orice disciplină științifică are nevoie pentru a evolua armonios. Științele auxiliare sînt utile cîtă vreme nu fărîmîtează obiectul cercetării, reducîndu-l la un mozaic inconsistent de elemente disparate. Asaltul pluridisciplinar cade nu odată, în acest risc al pulverizării realului; dorind exhaustivul, el nu realizează decît o iritantă incoerență.

VI. O ultimă dar esențială modificare interioară pe care istoria artei trebuie să o accepte ca inevitabilă în vremea din urmă e *relativizarea specializării*. Asistăm, neîndoindu-ne, la un adevărat crepuscul al ideii de profesionalism restrictiv. Istoria artei nu mai poate fi astăzi un sistem închis, o sumă de mici insule de competență rutinieră. Practicată astfel, disciplina noastră tinde să așeze în *provinciialism*, în dexteritate mediocră, în marginalitate culturală. Trebuie să acceptăm, în sfîrșit, că e atîta valabilitate în demersul nostru investigator, cîtă antropologie și cîtă « metafizică » implică el. Fără o constantă trimitere către *universal*, fără o consecventă orientare analogică, istoria artei iese pînă la urmă din marea competiție a « științelor spiritului », pentru a deveni pură « filatelie ».

În varianta ei ideală, istoria artei nu are alt scop decît inventarierea acelor produse ale creativității omenești care pot fi invocate cu titlul de *martori ai transcendenței*.

Fără această vivifianță și îndreptățită prezumție, ea nu poate spera să-și recupereze demnitatea și rostul în ierarhiile — infinit nuanțate — ale cunoașterii.

carnet de critic (IX)

mihai drișcu

Cuvinte inaripate. Așa numeau vechii greci proverbele și zicătorile. am aflat din cuprinzătoarea antologie *Proverbe românești*, realizată în 1984 de George Muntean, la Editura Minerva. Am citit-o pe îndelete, numai cîteva pagini pe zi (cu tot cu glosar, indice tematic, postfață și bibliografie are peste 400 de pagini), căci mi se pare că o antologie de proverbe seamănă, în destule privințe, cu o antologie de umor. (Iar acesta, m-a învățat profesorul Eugen Schileru, e normal să fie apreciat numai cu o linguriță și nu cu un cazan). După ce m-am ferit, astfel, de pericolul sațietății, înarmat cu cîteva indicații furnizate de postfață, mi-am imaginat ad hoc pentru artiștii plastici, pentru colegi, un fel de joc de societate.

În secolul al XVII-lea, mai exact pe vremea domniei lui Ludovic al XIII-lea (1610—1643), apar mici comedii — improvizații destul de înrudite cu *commedia dell'arte* — axate pe un proverb; după 1650 s-a dansat chiar, la curte, « le balet des proverbes ». Cam tot de pe atunci există și expresia « *jouer aux proverbes* », adică a explica un proverb prin gesturi și mișcări. Poate n-ar fi cu totul inutil să se sublinieze intenția moralizatoare conținută de asemenea distracții. De fapt, propunerea mea constă în reactualizarea acestor improvizații, cu referire la lumea artistică de azi. Desigur, n-o să încercăm să-l explicăm pe Lucio Fontana prin elanul lui declanșat de cunoașterea proverbului (numai românesc?) « *Tine-te, pînă, să nu te spargi!* », dar presupun că foarte multe situații din viața profesională ar putea fi considerate, măcar pentru un « moment distractiv », ca explicații în marginea unor proverbe. Vin cu cîteva exemplificări: ce explicație mai succintă pentru așa-numita — astăzi tot mai uitată — « lege a invariantului plastic » decît « *Asemenea cu asemenea se folosește* »? Sau: ce lămurire mai clară pentru « motorul » desfășurării procesuale a inventivității — nu numai în design — decît « *Nevoia e mama născocirilor* »? Pentru stilul autoapreciativ în privința amplasării pe « scara de valori » — în cu totul altă privință și Cezar se pronunțase destul de asemănător — găsim foarte pertinenta motivație conținută de proverbul « *Eu nu-s coada lemnelor / că-s fruntea surcelelor* ». Bineînțeles că și pentru fenomenul epigonismelor de orice fel aflăm explicația adecvată: « *Așa-i lumea din bucăți / Vede (s.M.D.) unul, face toți* », după cum se indică, e drept că mai obscur formulat, dar nu mai puțin sugestiv, reala dificultate a stabilirii « priorităților », în condițiile aproximativei asemănări:

« *Fuga cea după cea / Cîndu-i cea nu-i cea* ». Este surprinsă și efemeritatea modelor: « *Ce e astăzi, mîine nu e* », ba chiar și tehnica amînării, în care, eu cel puțin, sînt un specialist: « *Șezi azi, șezi mîine, / Lucrul tot napoi rămîne* ». Mai apare și domeniul evidențelor ce nu se mai cer explicate: « *Unde nu-i nădejde de cîștig, pierie îndemnul de lucru* » sau, într-o formulare aptă să stîrnească invidia protagoniștilor teatrului absurd e prezentată următoarea situație: « *De la beat cîrciumă viu, / cu partea într-o căciulă, / nici un latră nu mă cîine* ».

Pentru critici poate uneori surveni nostalgia exprimării răsăpicate: « *Ce e rău nu e bine* », a afirmației nete: « *Ce-i căciulă / Nu-i tulpan* », cu primul impuls către « execuții » de felul: « *Dacă nu știi să vîpsești / Nu te pune să mînjești* », impuls reprimat pe parcurs, de la caz la caz, fiindcă știm că « *Surdul caută la buze, prostul la laudă* », și mai ales fiindcă « *Și minciuna e vorbă, dar vremea descopere adevărul* ». Dar și reversul e de luat în considerare: despre cîți comentatori nu s-ar putea spune că, în fața unei lucrări « se uită ca capra la ceasornic »? Chiar animozitățile artistice se pot rezolva conform rețetei: « *Unde-i pușca să te tai și cuțitu să te-npușc?* » Se înțelege că explicațiile mimate ar merge tot așa, de la foarte ușoare (cît de lesne poți improviza pentru proverbul « *București, București / punga scuturești* »!) sau pentru utopia « *Dă doamne tot sărbători și numai o zi de lucru și atunci să fie nuntă* ») pînă la ceva mai complicate (de exemplu dacă urmezi pilda, oricum mai ermetică, « *Sfîrșitul laudă începutul* », deși, dacă te bazezi pe « *Lucrul bine început / E pe jumătate făcut* », găsești soluția). Jocul poate continua extrem de multă vreme, deoarece antologia conține peste 8.500 proverbe, dar acum procedez cu destulă economie, după ce m-am convins că « *bobiță cu bobiță se umple sacul* » sau, altfel spus — ca posibilă deviză « *intertextualistă* » — « *păr cu păr se face cergă* ».

Cică niște precursori... Pregăteam, în 1973, materiale pentru un număr tematic « plasticianul ca autor de fapte literare » (Arta nr. 12/1973 — aș relua, cîndva, această idee). În parcul « coloniei » din Baia Mare discutam cu prietenul meu Mihai Olos. Tolăniți pe iarbă, lîngă sculpturile lui « perisabile », din fin, care, la acca dată se « reintegru » deja în natură (alături de ele erau niște machete colorate, proiecte de fîntîni de o mărime convenabilă pentru adăpatul rațelor — amintiri întărite de fotografiile făcute de Eugeniu Lupu), schimbam păreri despre « happening »; Olos tocmai « plănua » unul. (În treacăt fie spus, nu știu cum se întîmplă, dar îi este dat lui

Olos să facă, în mod real, figură de protocronist, întîi în unele zone ale artei ecologice, iar mai recent în neo-expresionism, ca să nu mai vorbim de utopia lui permanentă a « orașului universal »). Tocmai mă convinsesem că este printre cei mai informați oameni în domeniul artei internaționale contemporane cînd, ca o neașteptată recuperare, mi-a semnalat că în convorbirile lui Eckermann cu Goethe se află o veritabilă propunere de happening « *avant la lettre* », ce pornea de la teoriile lui Goethe asupra culorii.

Cum de obicei fiecare curent își revendică tot felul de precursori, asimilînd, aproape imperialist, cele mai diverse intenții (oarecum ca în primul « Manifest al suprarealismului » al lui André Breton «... Swift e suprarealist prin sarcasm, Sade e suprarealist prin sadism, Chateaubriand e suprarealist prin exotism, Constant e suprarealist prin politică, Hugo e suprarealist cînd nu e răsuflat » s-a întîmplat că am luat-o înapoi, la capitolul precursori ai happening-ului. Am aplicat lozincă futuristă a lui Maiakovski (« *Orice se poate face din orice, să facem electricitate din pisică* ») și mi s-a părut că atunci cînd — parcă — Timur a ordonat ca războinicii lui să nu dețină decît hainele de pe ei, pînă la rupere, ca nu cumva să se moleșească prin lux, a inițiat un fel de happening de lungă durată și cu foarte mulți participanți, după cum un happening destul de rapid a realizat Petru I cu ocazia celebrei « *raderi a bărbilor* » boierilor cînd, la un semn, cei ce serveau la mese s-au transformat în frizeri. Ceva mai tîrziu am găsit fragmentul cu pricina din Eckermann și l-am transcris (Merci M.O. !): La 14 septembrie 1830, Eckermann îi scria lui Goethe următoarele: « *Dacă aș fi și eu predispus ca Byron la tot felul de glume nebunești și dacă aș avea și mijloacele necesare, aș face următoarea experiență: Aș lua o scîndură mare, neagră sau ceva asemănător și aș fixa-o în brațul verde al Ronului (la Geneva, explica mai înainte Eckermann, Ronul are două brațe, unul mai adînc, în care apa apare albastră, celălalt mai puțin adînc, de culoare verde, n.M.D.), cît mai aproape de podul peste care trec zilnic mii de oameni, și atît de adînc încît să pară albastrul cel mai curat. Apoi, nu departe de locul acela, o tablă foarte mare de tinichea albă, lucitoare, ar trebui să fie cufundată la o asemenea adîncime, încît, expusă la razele soarelui, în fața ochilor să apară un galben pronunțat și strălucitor. Cînd oamenii s-ar perinda pe acolo și ar vedea în apa verde pata galbenă și albastră ar crede că se află în fața unei enigme sîcitoare, pe care n-ar fi în stare s-o dezlege. Cînd omul face o călătorie i se năzare de multe*

ori astfel de glume și gluma asta mi se pare că e una din cele mai fericite, avînd oarecum un sens și putînd fi și de folos».

Citind recent substanțiala carte a lui Fernand Braudel «Structurile cotidianului: posibilul și imposibilul» (Editura Meridiane, 1984, traducere și postfață de Adrian Riza) am întîlnit și alte exemple spectaculoase de precursori, chiar dacă involuntari, ai happening-ului. (În paranteză fie spus, această carte, după cum afirmă, în cuvîntul înainte, autorul, în care «complicația rezultă insidios din multiplicitatea țelurilor urmărite, din dificila descoperire a temelor neobișnuite, toate acestea urmînd să fie încorporate, într-o istorie coerentă, în realitate din asamblarea anevoioasă a discursului *paraistoric* — demografia, alimentația, costumele, locuința, tehnicile, moneda, orașele — în mod obișnuit rupte unele de altele și expuse în marginea povestirilor tradiționale», care se citește cu extrem de mare interes, ar fi meritat o mai mare atenție din partea specialiștilor). Am extras din context, în legătură cu «strămoșii» ipotetici ai *întîmplărilor, devenirii, accidentului* unele «întîmplări» amintite de Braudel. În 1752 împăratul Qien Long plănuia pentru o aniversare, o intrare triumfală în Beijing: de-a lungul rîurilor și canalelor, cortegiul urma să sosească în bărci somptuoase, dar un capriciu meteorologic a modificat «scenariul», așa încît «zadarnic bat mii de servitori apa pentru a o împiedica să înghețe, zadarnic scot repede afară bucățile de gheață care se formează» (în teorie aceasta ar fi o expresie a «limbajului cantitativ»); pînă la urmă bărcile au trebuit să fie înlocuite cu sâni. (Aceasta fiindcă «povestea» pedepsirii mării, de către Xerxes, prin baterea cu nuiiele, este mult prea cunoscută). «În secolul XVI, în Savoia, după vreo epidemie de ciumă, înainte a se întoarce în casele lor dezinfectate cu grijă, bogătașii așează în ele, pentru cîteva săptămîni, o sărăntoacă, «l'essayuse» («încercătoarea») însărcinată să verifice, cu riscul propriei vieți, că primejdia s-a îndepărtat».

Pe lîngă această «grozăvie» — cascadele obligate (presupun că femeile erau considerate mai «sensibile») din periculosul happening «da sau nu» aveau un nume ce indica, după cum am văzut, aproape un fel de profesie — am notat și următoarele informații, fără nici o legătură între ele (în afară de faptul că, pentru mine cel puțin, sînt noutăți): una dintre sarcinile lui Rafael era să nu scoată fum căminele duclui d'Este; «cuvîntul *gripă* în sensul de boala care apucă, înhață nu datează probabil decît din primăvara anului 1743» (!); în secolul XVII este menționat «faimosul *cașcaval* al muntenilor valahi exportat spre Istan-

bul, chiar și în Italia», iar în 1590 Giovanni Botero recunoaște superioritatea cavaleriei valahe; înainte de a doua jumătate a secolului XVI, «zahărul nu era de găsit decît în prăvăliile apotecarilor, care îl păstrau doar pentru bolnavi»; în secolul XIV medicul itinerant Arnaud de Villeneuve consideră, în lucrarea «Păstrarea tineretii», vinarsul (eau-de-vie, aqua vitae) ca îndeplinind această minune, el risipește umorile de prisos, înflăcărează inima, vindecă colica, hydropizia, paralizia, frigurile intermitente, liniștește durerile de dinți, ferește de ciumă; numele primitiv chinezesc al scaunului — prima reprezentare cunoscută datează din 535–540 — era «culcuș barbar»; în secolul XVI mai era obiceiul ca în timpul iernii parchetul parterului și camerelor să fie acoperit cu paie, iar vara cu ierburi și flori; în secolul Luminilor în Europa moda este lansată, de la Paris, prin păpuși manechine folosite ca modele pentru meșterii din alte părți; pentru a preîntîmpina concurența imitatorilor italieni ce copiau eșantioanele, în secolul XVIII celebrii mătăsari din Lyon au desenatori speciali, *illustateurs de la soie*, ce schimbă, în fiecare an, modelele (alți precursori!), pînă ajung copiile pe piață, ele sînt demodate; o butadă a lui L. White spune că ochelarii, generalizîndu-se din secolul al XV-lea, înmulțind cititori, ar fi ajutat la înflorirea intelectuală a Renașterii; cataclisme ce au «ajutat» dezvoltarea urbanisticii: incendiul din 1666 la Londra, cutremurul din 1755 la Lisabona; în secolul XVI îndemnarea plutașilor de a trece lungi convoaie pe sub arcele podurilor stîrnește la Paris admirația mulțimii de gură-cască; între 1040–1050 Pi Cheng a avut ideea revoluționară a caracterelor mobile din ceramică, pentru imprimare; prin 1461 Albrecht Pfister, tipograf din Bamberg a introdus, pentru prima oară într-o carte o gravură pe lemn; în 1568 un meșteșugar elvețian, Jost Amman, enumeră 90 de meserii diferite, *Encyclopedia* lui Diderot recenzează 250, catalogul casei Pigot, în 1826 dă pentru Londra o listă de 846 activități diferite; la sfîrșitul secolului XVIII un inginer francez, Duperron, propune mitraliera, «orga militară»; printre «precursorii monedei» sînt țesăturile de bumbac — în comerțul cu sclavi exista expresia «pièce d'Inde» pentru cantitatea de stambă ce reprezenta prețul unui om, iar mai tîrziu chiar sclavul între 15 și 40 de ani; în Senegal, Niger, Abisinia cuburile de sare, tăiate, cum spune un autor din 1620, de lungimea unui deget servesc și ca monedă și ca hrană; în Islanda, la începutul secolului XV, exista un mercurial pentru mărfurile plătibile în pește uscat (un pește pentru o

potcoavă, 100 pentru un butoi cu vin); în America colonială țin loc de monedă tutunul, zahărul, cacao, în India «cîră» migdalele amare, provenite din Persia etc. etc.

Despre uitare și recunoașterea greșelii. De cînd am început, acum vreo cinci ani, să mă gîndesc la «carnetul de critic» făceam notații la cele mai diverse lecturi, conform tehnicii cu îndreptățire numită a «storcătorului de lămîie», pe fișe de cele mai felurite forme, fiind, și în această privință, un indisciplinat (cu toate că în timpul studenției am învățat cîte ceva despre disciplina muncii intelectuale și despre tehnicile de informare, așa că, undeva, am notat dimensiunile standard și mai ales tot ce trebuie să conțină, minimal, o fișă). Acum trebuie să recunosc că am greșit; după ceva mai mult timp nu-mi este de nici folos faptul că am avut cîndva o încredere excesivă în propria memorie și că am crezut, ca autorul lui «Mobi Dick» că «pentru a întreprinde anumite lucruri metoda nimerită este o dezordine îngrijită». Cu ocazia unei mutări am descoperit (acesta este cuvîntul) un pachet de țigări pe care scrisesem «carnet de critic» (că mai am și două cutii de pantofi pe care scrie același lucru este o altă problemă). «Benson & Hedges»-ul auriu, pe care, țin minte, l-am păstrat ca exemplu de ambalaj reușit conținea (să le spun totuși) fișe. Acestea înseamnă cărți de vizită, file din cea mai mică agendă existentă, foi împăturite provenind din «carnetul cooperativului 1 leu buc.» (pe care, cu promptitudine umoristică și «pedagogică» prietenul Gyuri Kazar l-a corectat în «carnet de critic cooperativ» și mi l-a făcut cadou, ca aluzie limpede la abuzul de citate — ca operație de «cărăușie» — practicat de mine cu convingerea personajului borgesian din «Utopia unui om ostenit»: «Limba este un sistem de citate»; în orice caz eu n-aș fi subscris niciodată la propoziția lui George Eliot «Nu-mi place să fiu sufocat de gîndurile altor oameni»). În pachet sînt împăturite și foi cu pătrățele, pe care nu le agreez — de psihanalizat de ce nu — dar, la nevoie, le folosesc, din remarcabil de urîtul «Bloc Șoi-mul X 6» (!) De vreme ce transcriam tot felul de «ziceri» — cînd cu creion roșu, cînd cu negru «tare» — acum dificultăți la citit! — cînd cu pixul, însemna că urmăream să le introduc într-un anumit context. Și acum drama: din lenea mea excesivă (egală cu încrederea mea excesivă) nu mai țin minte decît cu foarte mari aproximații — sau în nici un fel — care era contextul inițial, așa că re-lectura (le «filez» ca la cărți și nu știu ce să pun jos) se desfașoară între foarte vagi presupuneri și perplexități perfecte. Ce noroc, mai există și maxime valabile «în gene-

ral», de felul: «Arta nu se potrivește cu mediocritatea: ea dă aripi, nu cîrje» (Victor Hugo) sau «Trebuie să fii ușor ca pasărea și nu ca pana» (Paul Valéry) sau «Nimic nu este mai înspăimîntător decît o ignoranță activă» (Johann Wolfgang Goethe), sau «A gîndi înseamnă a suplini experiența cu idei. În asta constă toată civilizația și toată cultura» (G. Călinescu) sau chiar «Dacă anostele rînduri pe care le vei găsi de-acum încolo te vor plictisi, consolează-te, cititorule, gîndindu-te la mine, care a trebuit să le și scriu» (Honoré de Balzac), dar în legătură cu ce am notat proverbul arab «Lovește ca o cămilă mioapă»? (Re)cunosc, prin empatie, ce a vrut să spună Jules Renard cu «Să stai la pînda minții tale, cu condeiul ridicat, gata să împungi cea mai mică idee ce-ai putea ieși de acolo», dar cu ce scop am notat: Rivarol despre (aici nu mai pot descifra) «Ideile lui seamănă cu niște bucăți de geam îngrămădite în coșul unui geamgiu, străvezii una cîte una și obscure laolaltă»? De ce am transcris pe aceeași «fișă» «Ei stau mereu sub tutelă» (Seneca, Epistola către Lucilius) și «Cel ce are urechi de auzit, și îl îndese cu vată» (William Makepeace Thackeray) și, pe alta, «Societatea e acum o hoardă polisată, formată din două triburi puternice, plictisitori și plictisiți» (George Gordon Byron), alături de «Oamenii nu sînt atît de răi pe cît spuneti. V-ați cheltuit douăzeci de ani ca să faceți o carte proastă și lor le-a trebuit doar un moment ca să o uite!» (Rivarol)? Îmi explic în schimb de ce am pus una sub alta maximele «Cel care este pretutindeni nu este nicăieri» (Martial) și «A înțelege totul înseamnă a nu egala nimic» (Jules Renard). Și ultima: «Dar ce altceva e artistul dacă nu un subiect oscilînd și el între două limbaje, un limbaj care exprimă, altul care nu exprimă?» (Michelangelo Antonioni).

Mică mostră de umor. De cîteva ani vreau să comentez mai pe larg culegerea «Perche continuuăm a fare e a insegnare arte?», ce conține un curs în nouă lecții la Accademia Clementina din Bologna în 1977; cursurile sînt ținute de teoreticieni cunoscuți ca Umberto Eco, Thomas Maldonado, Guido Guglielmi, Gillo Dorfles, Renato Barilli, Mario Perniola. «Lecția» lui Umberto Eco debutează cam așa: ca să sublinieze că el nu face și nici nu predă arte plastice, povestește că a văzut în filmul «Helzapopping» următoarea scenă: într-un teatru se anunță la megafon că dl. Brown e chemat la telefon să meargă de urgență acasă, o persoană se precipită, trece panicat printre spectatori, ajunge cu greu la ușă, începe să alege, brusc se oprește, se întoarce și spune: «De ce fac asta? Pe mine nu mă cheamă Brown!»

grigore v. coban

Urmărim evoluția în presă a caricaturistului băcăuan Constantin Ciosu de la debut, care se produce cu peste zece ani înainte de absolvirea, în 1964, a facultății de arte plastice a Institutului pedagogic de 3 ani din Cluj-Napoca, cu satisfacția de a descoperi, ori de câte ori ne oferă prilejul, accente tot mai incisive ale satirei sale.

Talent precoce, el își constituie un palmares de învidiat participând din 1968 la edițiile Salonului umorului, iar din 1972 și la un impresionant număr de expoziții internaționale de caricatură și plastică satirică (peste 60), din Iugoslavia, Bulgaria, U.R.S.S., Polonia, Italia, Turcia, Grecia, Belgia, Franța, R.F.G., Canada și Japonia. Căroră li se adaugă nouă expoziții personale: șase la Bacău (1966, 1968, 1969, 1970, 1972, 1983), două la Iași (1974, 1980) și una la Skopje (1976); 16 apariții editoriale individuale («Gânduri nepieptănate», «101 fabule fără cuvinte», «Negru pe alb» și 13 «liliputuri» editate de Combinatul Fondului Plastic) două apariții editoriale colective («Curat murdar!» și «Mai mare hazul»), cât și prezența în paginile a numeroase reviste și ziare din țară și de peste hotare. Începuturile activității sale artistice se înscriu în aria caricaturii cu text, ce ne amintește de uriașe corpuri omeneste susținute de picioare liliputane, specifice acestui gen jurnalier în primele decenii ale secolului; în scurt timp însă el optează pentru caricatura fără cuvinte, capabilă să exprime ideea cu mijloace proprii, apreciind că, asemeni unui vin bun, o caricatură izbutită nu are nevoie de nici un adaos, pentru a impune o atitudine și a crea un stil.

Concomitent, crește în preocupările lui tematice și ponderea socială și politică a caricaturii în dauna caricaturii cu temă conjugală, pe care o cultivase cu febrilitate, persiflând, cu o inepuizabilă vervă, abuzurile unor șefi față de subalterni, în contrast cu docilitatea lor de acasă.

Urmează o adevărată campanie împotriva unui «florilegiu» de metehne sociale, precum: servilismul și licheлизмul, jocul hazardat al ierarhiilor sociale și eufemistica onorurilor nemeritate, ipocrizia, carierismul și tendințele de căpățuială, abuzul de putere și nepăsarea față de bunurile obștești etc., campanie pe care a susținut-o de pe pozițiile artistului angajat în lupta pentru trecerea societății într-un stadiu superior de dezvoltare. Nicăieri altundeva însă, Ciosu nu și-a revărsat mai din belșug virulența satirică, aciditatea penitei, ca în demascarea tarelor breslei scriitoricești. Virtuoz al ideii, pe el nu-l interesează identitatea eroului, ci fenomenul negativ care lezează etica profesională și echitatea socială.

În context, el stigmatizează cu inclementă pseudoliteratură ce maculează tot ce le cade sub ochi sau măsurându-și cu metrul lungimea textelor confecționate, plagiatori aroganți inoportunând redacțiile cu «producțiile» lor și, nu în ultimul rând, înfatuând redactori și directori de reviste și edituri care-și apără cu cerbicie scaunul ocupat.

Caricaturist din stirpea celor cu o rară capacitate de investigare a fenomenelor negative în esența lor și cu o forță aptă să sublinieze caracterul frapant al imaginii și sensul precis al ideii, Ciosu și-a creat un stil propriu în care masca facială, cu gura lacom deschisă ori de-a dreptul uluită sau speriată, constituie una din trăsăturile ce-l fac recognoscibil în orice salon al umorului. El nu trădează ciuși de puțin în comportamentul, ca și în statura sa masivă



și imperturbabilă, spiritul efervescent din care s-a întruchipat hronicul său cumulind, pe lângă reacția bruscă față de evenimente, rara sa capacitate de a descoperi, prin incizii profunde în adâncurile stratificării sociale mentalități aparent insignifiante, pe care le trece prin furcile caudine, despuindu-le de orice fel de conveniențe, ca fenomene negative ce frânează progresul moral, social și politic.

Cu fermă credință în rolul terapeutic al artei, capabilă să modeleze sufletul omenesc și să-l sublimeze, ca idealismul moral să nu cedeze oportunistului, iar inerția să nu proliferizeze «dăunători» sociali, Ciosu trece de la caricatura realizată cu mijloace mai rudimentare la caricatura de șevalet (artistică), meticolos elaborată profesional, dovedindu-se prin fantezia sa creatoare, concizia de structură clasică și rafinamentul



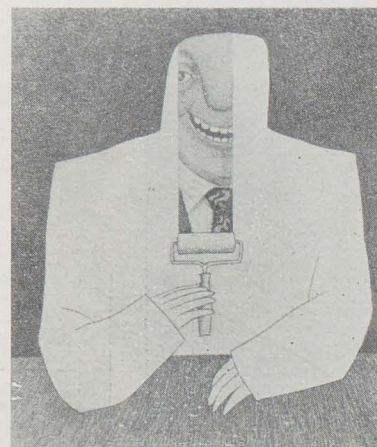
tehnic, apt, alături de alți citiva membri ai Filialei U. A. P. Bacău, să o scoată din criza de identitate în care se afla după subțierea rîndurilor sale, prin moartea prematură a lui Ion Burdujoc și «exodul» spre centre artistice mai atrăgătoare și, în special, spre București a unor talente de autentică speță, ca Virgil Mancaș și A. M. Agripa.

Largul evantai tematic pe care îl abordează cu o uriașă risipă de talent, cu umor și înțelepciune îi încununează, începînd din 1973, activitatea de igienizare a spiritului și de eradicare a unor moravuri inadecvate relațiilor sociale, cu șapte premii naționale (dintre care două premii 1,

internaționale, printre care Premiul special cu plachetă de aur de la Skopje din 1975, Premiul special al juriului de la Vercelli din 1980 și Premiul I «Cesare Marcorelli» de la Tolentino (Italia) din 1983. Inventivitatea lui ideatică, predominantă asupra mijloacelor plastice, ascetic restrîns la minimum, a determinat, cu ani în urmă, pe unii comentatori ai operei sale (Radu Negru) să-l recomande pentru filmul de animație, iar pe alții, mai recent, să-l compare, pe plan valoric, cu Saul Steinberg, cu precizarea că, în timp ce strălucitul caricaturist american de la «The New York Times» s-a remarcat prin umorul pur, trist și fantezist, Ciosu s-a impus nu prin elementul comic ci prin ascuțitul ideii, caricatura fiind pentru el o puternică armă în combaterea a tot ce este inadecvat în societate.

Integrat perfect genului ale cărui sensuri le intuiește în profunzime, Ciosu, așa cum arătam în cronică la prima sa expoziție personală din 1966, de la Bacău («Steagul roșu», 11 ian. 1967) luptă cu penița sa, cu o credință neclintită în virtuțile oamenilor, pentru a le restabili, fără să facă vreo tranzacție cu tentativele de a deforma sufletul omenesc, de a-i răpi marile frumuseți morale.

El cauterizează, în continuare, fără să-și permită indecizii și nici abateri de la rigorile genului, noxele care bîntuie societatea, tot ce i se pare negativ din raza de incidență a preocupărilor sale, în caricaturi întipărite în memoria selectivă a vremii, ca o conștiință ardentă, în rezonanță profundă cu idealurile umaniste, care-l situează de pe acum în galeria reprezentanților de frunte ai desenului satiric de noi.



la saloanele umorului-București 1975 și, respectiv, Petroșani 1978, și un mare premiu la ediția a treia a Salonului «Caricatura în presă» de la Timișoara din 1983) și 17 premii

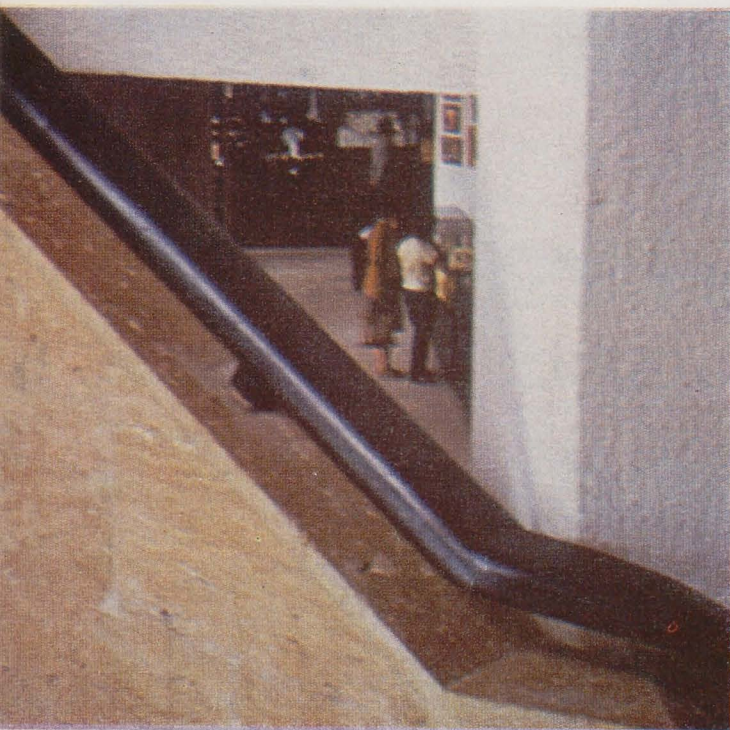
aszalos geza, constantin marinescu

Situată în plin centru comercial al oraşului, în vecinătatea magazinului universal «Luceafărul», a hotelului «Moldova», galeria «Arta» cuprinde, pe o suprafaţă de 300 m², o galerie de artă, sediul filialei Uniunii Artiștilor Plastici, galeria Fondului Plastic, precum şi spaţii auxiliare.

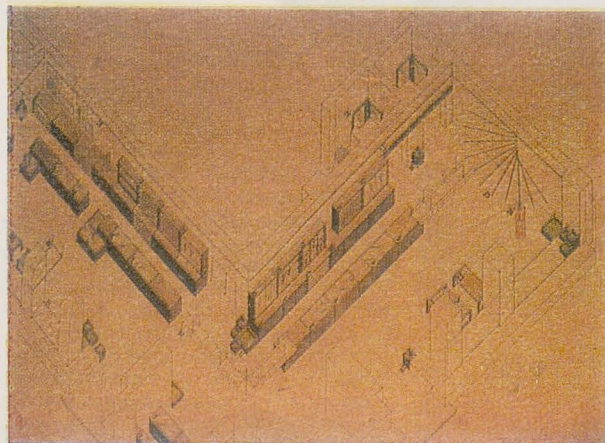
Amenajarea unui spaţiu ambiental propice prezentării lucrărilor de artă în vederea accesului cât mai direct al publicului a presupus tratarea într-un mod special a mobilierului, a modului de etalare, a spaţiului sau circuitelor interioare.

Galeria (magazin) F. P. situată la parter, are forma de L şi ocupă o suprafaţă de cca 150 m²; ea cuprinde cea mai mare parte a mobilierului amplasată în trei zone distincte: pentru vestimentaţie, podoabe, accesorii — latura mică; pentru pictură, grafică, tapiserie, sculptură, ceramică, sticlă şi metal — latura mare, în capătul căreia se află expuse produsele Combinatului Fondului Plastic.

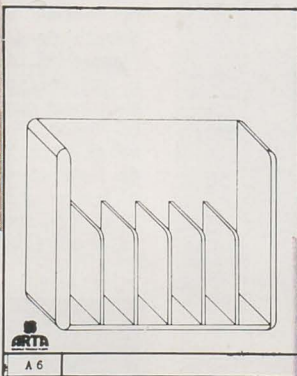
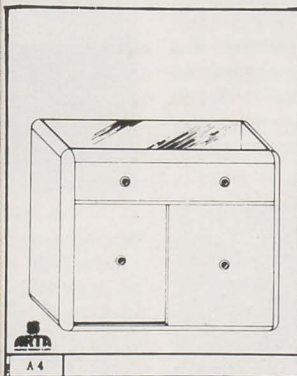
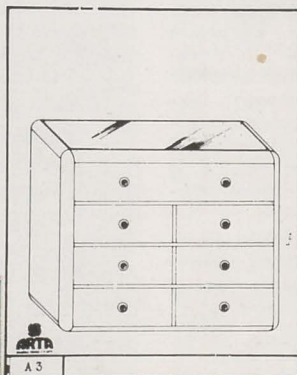
Accesul din exterior se face pe ambele laturi, la intersecţia cărora se află scara principală ce duce la galeria de artă. În



acest spaţiu s-a amenajat o zonă verde cu jardiniere, mărginită la stînga de un grup de mobilier destinat etalării şi vânzării ocazionale (felicitări, mărţişoare etc.), iar la dreapta de un spaţiu de şedere. Pe latura mare — în dreptul a doi dintre cei cinci stâlpi de rezistenţă ai construcţiei — sînt amplasate



galeria «arta» din bacău



alte două zone de şedere, cu fotolii şi mese joase, ce conferă confortul, răgazul necesar privirii lucrărilor de grafică sau a tapiseriilor de mici dimensiuni, expuse suspendat printr-un sistem de prindere pe două perpendiculare la stâlpi.

Parcurgînd «L»-ul parterului, publicul poate observa cu uşurinţă exponatele policrome etalate în mobilierul de culoare neagră, dar şi obiectele expuse în vitrină, a cărei suprafaţă de etalare este la 50 cm deasupra pardoselei, nefiind obturată. Exponatele pot fi privite şi din exterior spre interiorul spaţiului amenajat.

Scara principală de acces parter-etaj primeşte lumină de zi de la fereastra ce cuprinde pe verticală casa scării şi duce la holul sălii de expoziţii.

Sala de expoziţii are o suprafaţă de 70 m² destinaţi expunerii pe orizontală şi 55 m lungimea pereţilor pentru expunerea pe verticală. Înălţimea de la pardoseală la plafon are 3 m. La nevoie iluminatul natural poate fi completat cu iluminat general şi local.

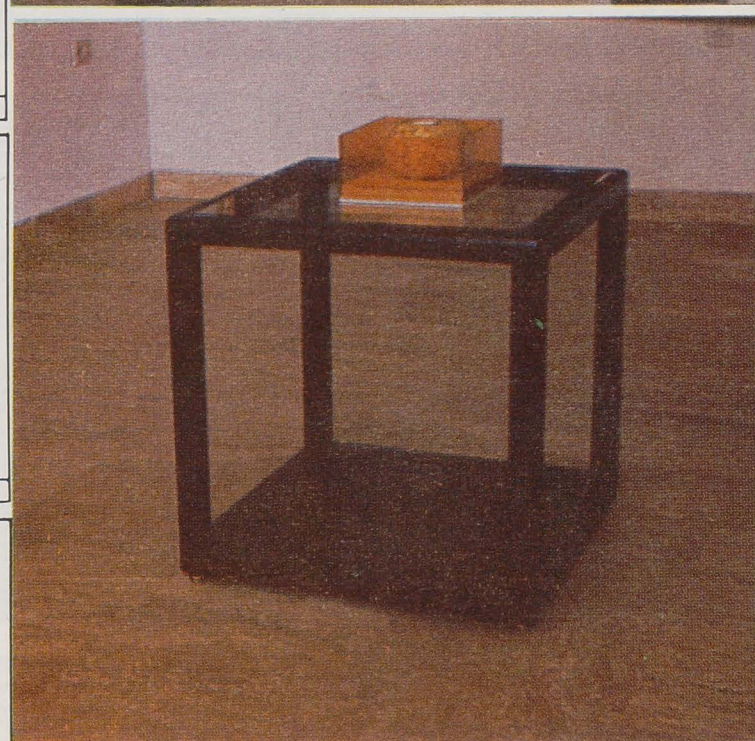
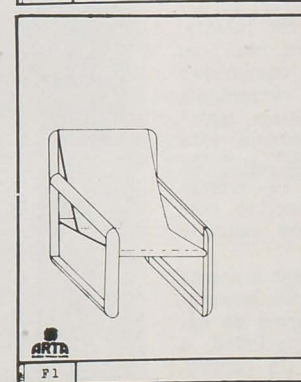
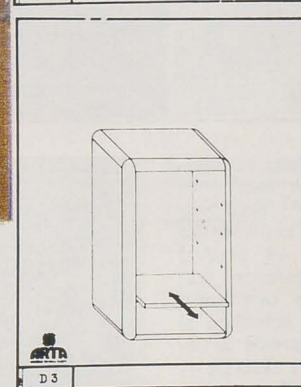
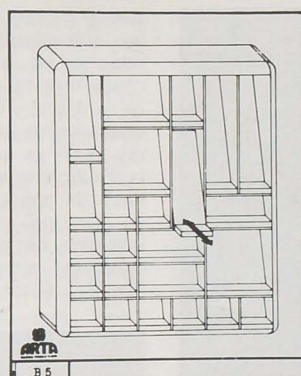
Biblioteca şi sala de documentare sînt conţinute în acelaşi spaţiu de cca 40 m². Mobilierul, din aceeaşi familie de forme folosite la parter răspunde conceptual şi practic scopurilor legate de activităţi specifice: informare, documentare, studiu individual,



depozitare, fișier, dactilografiere, proiecții filme și diapozitive, audiții muzicale, dezbateri și întâlniri (cca 30 locuri), garderobă. De asemenea simeza de pe pereți oferă posibilitatea organizării unor expoziții « interne ».

Birouri. Spațiile celor două birouri ale filialei U.A.P. sînt concepute strict funcțional, cu minimum de piese necesare desfășurării activității curente, păstrînd însă nota caracteristică a ansamblului. În holul etajului ce leagă biblioteca și cele două birouri de scara de acces secundară, pereții sînt prevăzuți cu simeză. În dreptul ferestrei este un corp de mobilier cu destinația de panou de avizare și afișaj, pentru informarea curentă a membrilor filialei.

Mobilierul este generat de patru moduli de bază cu dimensiunile 1 500/1 200/300, 1 200/600/600, 1 000/600/600, 600/600/600 mm. Anumite piese (cum ar fi jardiniere, coș de gunoi, cuier, masă, fotoliu, taburet, ecran de proiecție, suport afiș, socluri și postament) sînt multipli și submultipli ai modulelor de bază. Tot mobilierul are structura de rezistență din stejar iar fețele

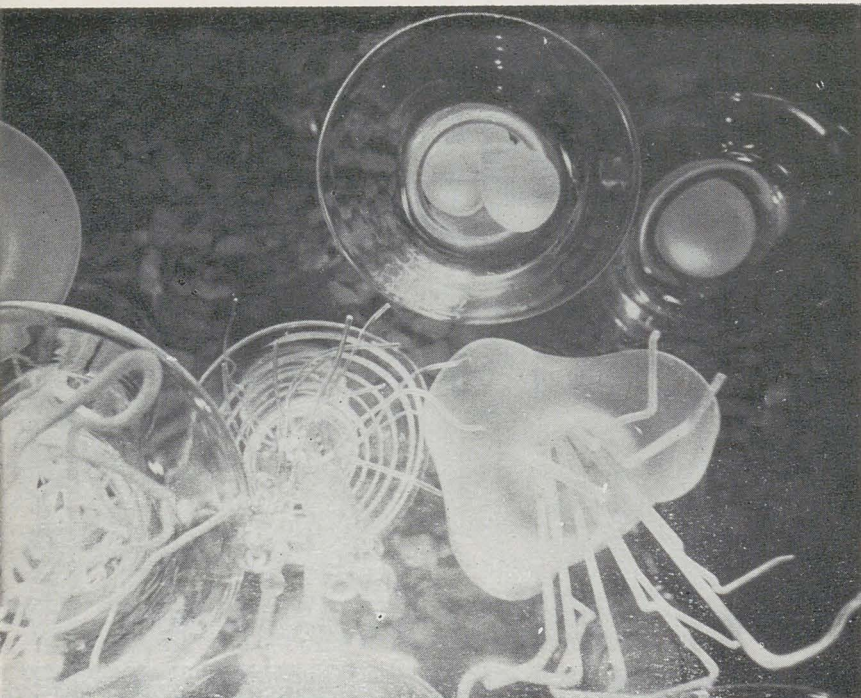


din PAL furniruit cu stejar finisat prin băițuire negru mat. Fiecare zonă de etalare are în componentele ei corpuri cu vitrină pe orizontală și pe verticală, din semicristal șlefuit. Cîte patru înălțătoare montate la fiecare corp distanțează piesele de pardoseală. Corpurile destinate afișajului sau expunerii ocazionale sînt prevăzute cu plăci de polistiren ce ocupă toată suprafața 1 500/1 200 mm îmbrăcate în stofă neagră, iar cele prevăzute cu sertare și uși (glisante) au practicate pe acestea orificii de 25 mm diametru, ce dau posibilitatea manevrării (s-a evitat aplicarea butoanelor trăgătoare sau a mînerelor, ce ies din cota de gabarit și prezintă o potențială sursă de vătămare).

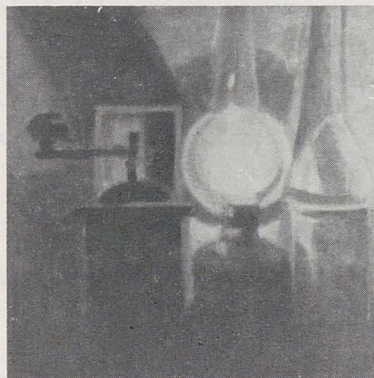
Culori predominante: alb (pereții, plafoanele), negru (mobilierul), ocru deschis-cenușiu (pardoseala, trepte).

Pornind de la o concepție unitară, s-a urmărit realizarea unei ambianțe convenabile expunerii și comercializării lucrărilor de artă. Din septembrie 1983, data deschiderii galeriei, s-a putut constata o mare afluență de public și o spectaculoasă creștere a vânzărilor.

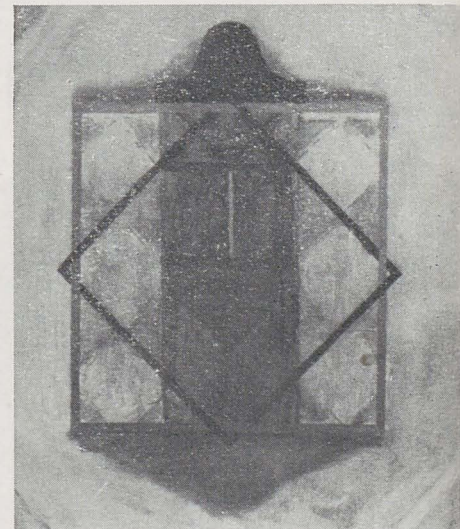
**galeria
«arta» din bacău**



țial al monologului imagistic, rostit fie sub dominația unui decor ce impune un anumit tip de reacție comportamentală (romantic-melancolic la Mihai Teodor Olteanu, fantast-contorsionat la Camelia Crișan Matei sau ireal ca o «pittura metafisica» la Paula Maria Köttinger), fie într-o notă de mister sublimat, ce cultivă un gen de manierism elegant, mult interesat de rafinate căutări de execuție, mai ales grafică (Liliana Agachi, Rozalia Sütö Petre, Arcadie Ianto



Radin). Unele laturi interesante (atunci când nu obosesc prin aglomerarea pînă la anihilare reciprocă a semnificațiilor) pot dezvălui uneori comentariile sensurilor stratificate ale unor relații imagistice cu conținut simbolic, stabilite între diferite repere figurative cu funcție simili-literară și traduse — în limitele unor compoziții alegorice cu înțeles mai mult sau mai puțin incifrat — într-un limbaj care topește de obicei idei dintre cele mai generoase în tiparele unor formulări cu iz ușor didacticist (Lucia Moise, Constantin Catargiu, Nora Novak Viziteu, grafica lui Viorel Cosor). Există și o formă aparte de exploatare a valorii semantice a semmului plastic, când acesta este *inventat* pentru a îndeplini un rol unic într-o lume ce se rezumă exclusiv la imaginea care l-a creat și unde simbolul fie că se dizolvă armonice în hieroglyphica liberă a actului grafic, minuit cu apreciazabilă suplețe (Marius Atanase, Sándor J. Attila), fie că transpare cu greu, fără a se mai raporta uneori decît la un imaginar care face apel în prea mică măsură la inventarul de forme cotidian (Christian Stroe,



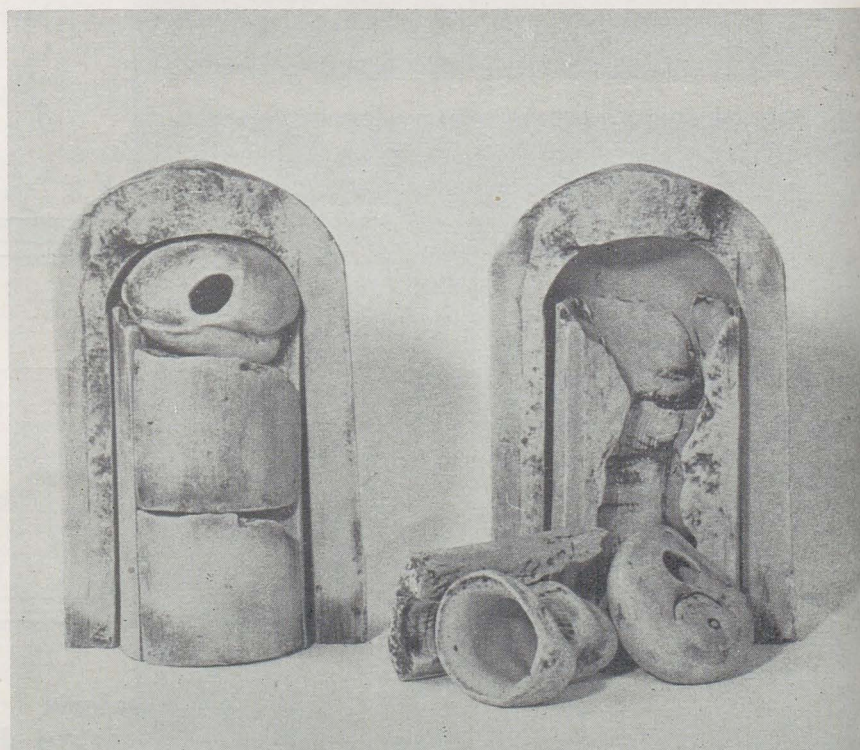
cenaclul tineretului baia mare și timișoara

marius tătaru

Se cuvine evidențiată, de la bun început, inițiativa lipsită de prejudecăți a celor două cenacluri transilvănene de a organiza o întâlnire «acasă» (decî nu la București), de-grevînd acțiunea lor de orgoliul unei adeseori împovărătoare încărcături demonstrative (utilă citeodată, dar niciodată obligatorie), în folosul unei destul de consecvente cordialități a liberei auto-selecții a lucrărilor. O asemenea colaborare pare a nu urmări alt scop — mai ales în ceea ce privește publicul — decît o mai corectă și necesară cunoaștere a activității variate și, evident, prea puțin cunoscute a unor artiști tineri care — așa cum s-a văzut — au uneori cite ceva de adăugat la limbajul artistic contemporan. În ceea ce-i privește pe participanții la această expo-

ziție, ei vor profita în plus, cu siguranță, de ceea ce rămîne realmente util din ideea (de obicei, prea vag definită) a «schimbului de experiență» liber consimțit. Probabil că plecînd de la toate aceste considerente, nici nu este cazul să căutăm (am face-o fără succes, de altfel) un echilibru al compartimentelor de expresie artistică, atîta timp cît libera selecție — pe care o invocam ca pe un fapt pozitiv — este aceea care a apucat balanța, la un moment dat, către unul sau altul dintre modurile de comunicare prin artă. Ne rămîne să consemnăm deci, fără comentarii auxiliare, faptul că tabloul general al expoziției este net dominat de formele artei de șevalet — grafică sau pictură — acestea fiind, în acest caz, și speciile care oferă cele mai numeroase exemple de lucrări de referință.

Este interesant de constatat prezența unei dominante grave, care impregnează cele mai variate forme de expresie bidimensională, imprimînd o notă de neliniște difuză (în concentrație variabilă și doar rareori grandilocventă) unui mare număr de lucrări. O anumită linie ideatică mizează, astfel, pe formele finale, «deschise» și mai pure ale concentrației expresive, gîndite ca scop esen-



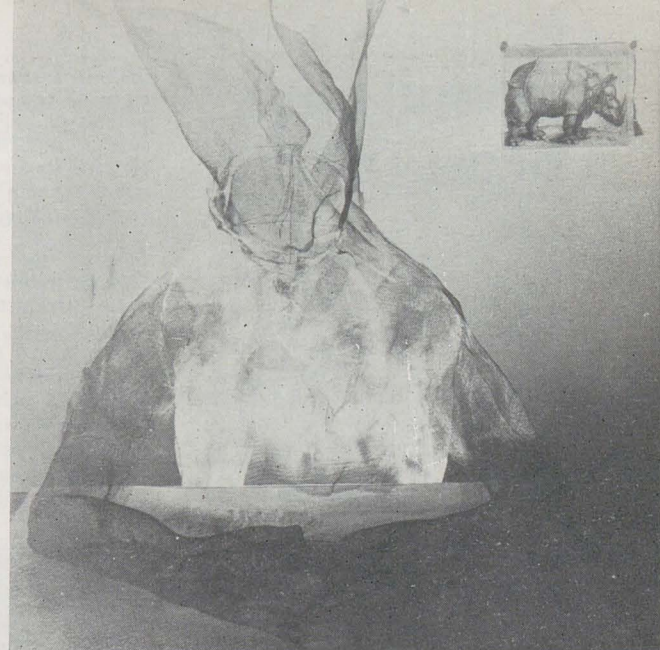
anul internațional al tineretului

Mircea Bochiș, Dorel Petreș, Viorel Cosor, pictura lui Ioan A. Negrean). Un întreg capitol al imagisticii bidimensionale se ocupă, în această expoziție, de un domeniu predilect al reevaluării figurativului, și anume studiul direct existentului obiectual, cu întregul său inventar de forme comune, în interesul repunerii în discuție atât a mijloacelor de realizare cât și a finalității comentariului plastic «realist». Exploatarea aceasta a realității prin imagine capătă astfel acel tentant caracter «pozitivist» (cultivat încă nu destul de ferm în «construcțiile» din pictura Emiliei Stancu și a lui Mihai Pamfil), bazată fiind pe disecarea, aparent lipsită de opace ecrane de subiectivism, a sensurilor lumii înconjurătoare a formelor. Modurile mai directe de luare în posesiune a informației oferite de prelucrarea cât mai directă a experienței artistice (Nicolae Suci, Viorel Nimișgeanu, Daniela Orăvișan Beloescu, Dan Docu) sînt însă și cele mai riscante, mai ales atunci cînd se canto-

nează prea obedient în limitele genurilor consacrate, un asemenea impas putînd fi rezolvat, de exemplu, prin îmbinarea, într-un limbaj mai suplu, a redării «materiei» ca atare cu individualizarea obiectelor asemenea unor personaje plonjate în «stări» conflictuale, (Pavel Veres, Călin Beloescu). Mai există, desigur, și varianta «vizualizării» conceptelor, prin potențarea mai «intelectualizată» a expresivității, pînă la descoperirea și accentuarea farmecului discret al obișnuitului (grafica Corinei Mutu și a lui Ioan A. Negrean). O abordare mai temerară a căilor de inserție în real, care obține, în ciuda disciplinei limbajului, o remarcabilă ambiguitate a situațiilor, o realizează desenele lui Iosif Kiraly, cel care ne propune, de altfel, și o serie de antropostructuri tridimensionale care schițează și în această direcție o vocație ce s-ar putea evidenția mai pregnant dacă s-ar îndepărta de anumite modele, încă prea apropiate. În afara unor experimente încă neconcludente — nu atât ca generozitate a mesajului, cât ca punere în operă — modesta selecție de sculptură nu oferă decît

p. 36

1. MONICA IONESCU: Forme din sticlă
2. DANIELA ORĂVIȘAN BELOESCU: Studiu de expresie, 6, guașe
3. CĂLIN BELOESCU: «Studii pentru dimineață, la prînz și seară», fotografie, creion
4. CHRISTIAN STROE: Desert mental, tehnică mixtă
5. VASILE LIHOR LAZA: Compoziție, ceramică

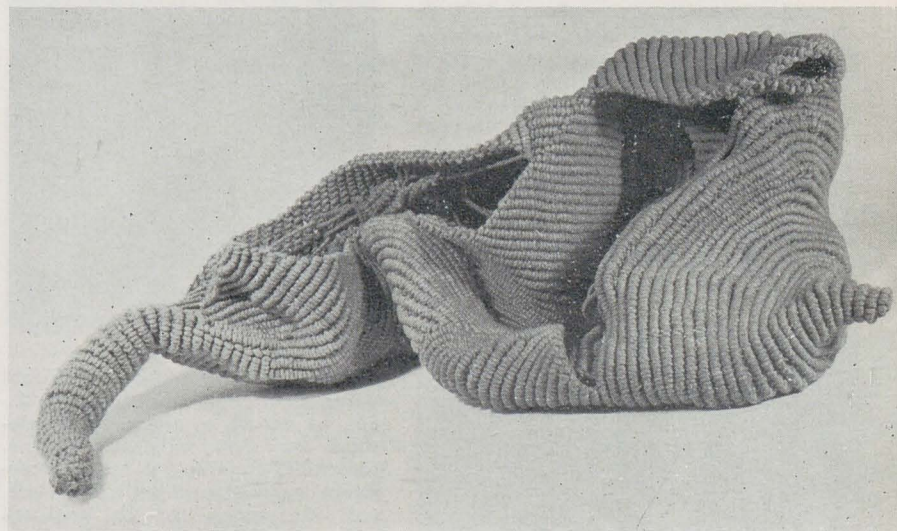
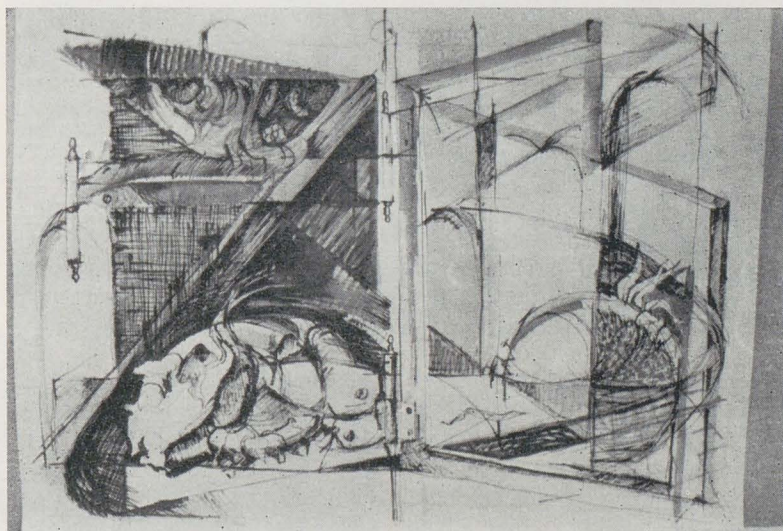


p. 37

1. KIRALY IOSIF: Instalație

căror calitate contrazice uniformitatea modestă a ansamblului: ceramica «problematică» și anticalofilă a lui

Vasile Lihor-Laza, vasele Luciei Atanase, unele dintre piesele din sticlă ale Monicăi Luiza Ionescu.



2. LILIANA AGACHE: O remarcabilă expunere, tuș
3. EVA LIHOR LAZA: Formă vegetală, obiect textil

două intervenții demne de semnalat: aluzivele «deveniri» geografice în bronz ale lui Aurel Cucu, sculptor cu un deosebit simț al conciziei formei și evoluțiile pigmentate cu un oarecare duh de neprevăzut ale volumelor din lemn semnate de Ștefan Varvedö. Ceva mai amplă, selecția de artă decorativă nu dovedește însă prea multă fantezie în cazul majorității lucrărilor expuse, care improvizează, în general, variațiuni pe tipicul unor modele bine știute. Ne rămîne să remarcăm deci cele cîteva piese a

4. LUCIA ATANASE: Ikebana, faianță glazurată



5. NORA NOVAK: Schițe, ac rece

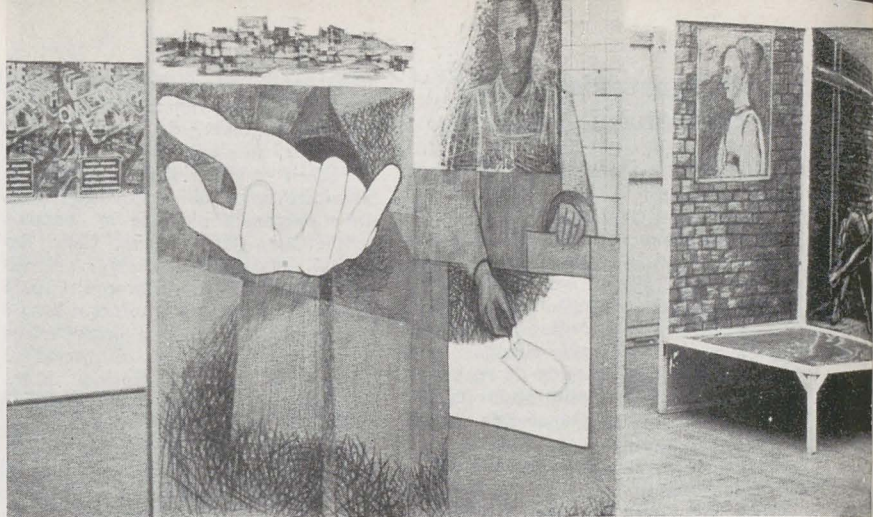
«omul și orașul»

1. IOAN ANGHEL NEGREAN
2. MARIUS ATANASE
3. ADRIAN MOLDOVAN
4. MARIUS ATANASE
5. IOZSEF ATTILA SANDOR
6. VIRGILIUS MOLDOVAN
7. Aspect din expoziție

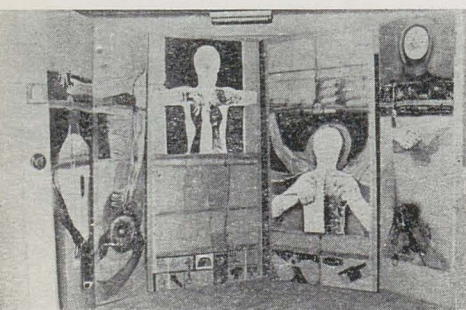
marius tătaru

Ideile născute din analiza sub variate aspecte ale «organismului-oras» — preocupare din ce în ce mai obsedantă printre încercările de autodefinire ale civilizației urbane din ultima jumătate de mileniu — nu sînt încă nici pe departe sortite a-și epuiza resursele imaginative, pîrînd a putea conta, în continuare, pe comprehensivitatea noilor generații. Chiar și în condițiile în care orașul și-a pierdut de mult nimbul de mister cu care-l încărcaseră veacurile trecute, el nu a devenit — grație vitalității sale proteice — doar un mega-obiect de uz cotidian, ci a continuat să posede capacitatea de a preocupa intim sensibilitatea umană, din ce în ce mai interesată în a cimenta și absolutiza notoriile laturi pozitive ale existenței citadine, atenuîndu-le pe cele negative, legate în principal de diferitele servituți ale fenomenului de depersonalizare.

devenit, în acest secol, forme consacrate de terapeutică sentimentală împotriva izolării elementului uman de spațiul artificial al existenței sale, pe care singur și l-a creat și la care nu mai poate și nu mai dorește să renunțe. Orașul este în primul rînd o operă de arhitectură, un spațiu construit (în sensul foarte larg al ideii de «construcție») și, ca aproape orice arhitectură, are un interior și un exterior, noțiuni care sînt departe de a fi sinonime doar cu interiorul și exteriorul clădirilor, presupunînd în primul rînd tandemul de factori care includ aspectul fizic și cel caracteriologic, «temperamental», al oricărei aglomerări urbane. Intenția de a imagina cîteva constante



cere a invenției plastice, cerebrală și mai consecvent centrată pe axa unui mesaj, la primul dintre aceștia, mai ludică și mai extravagantă la cel de-al doilea. Într-o altă ipostază, dedublarea metaforică adoptă o soluție mai apropiată de o figuratie fals-naturalistă, incluzînd personaje-efigii, adesea atemporale, legate însă prin conexiuni logice — mai mult sau mai puțin evidente — de emblematica unui spațiu arhitectural-urban (Virgilius Moldovan, Adrian Moldovan). În fine, optînd pentru o formulă mai picturală, Ioan Anghel Negrean compune, pe eșafodajul unei interesante variații de stiluri, o suită de secvențe-concept, care transcriu tipare ale unui spațiu citadin vizualizat și pus în relație cu ambientul natural înconjurător. Spațiul expozițional dispune, în acest fel, de caracterele specifice ale unui «environment» multiseemnificativ. Sînt utilizate, în special, structurile

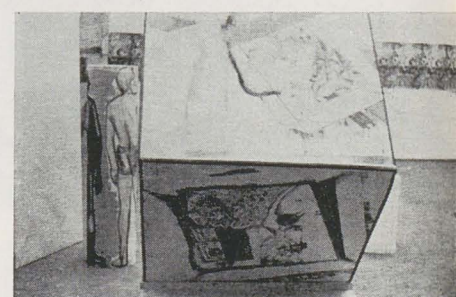


Au existat și vor exista nenumărate și necesare moduri de a propune intervenții umanizatoare, capabile de a apropia orașul de om, într-un moment în care civilizația părea a pierde de sub control dimensiunea afectivă a acestei relații. «Arta în oraș» sau «arta despre oraș» au

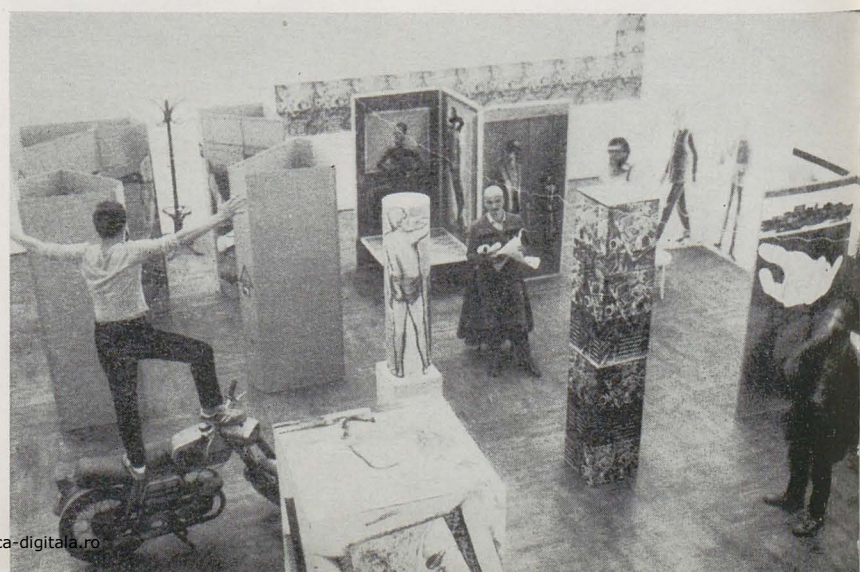
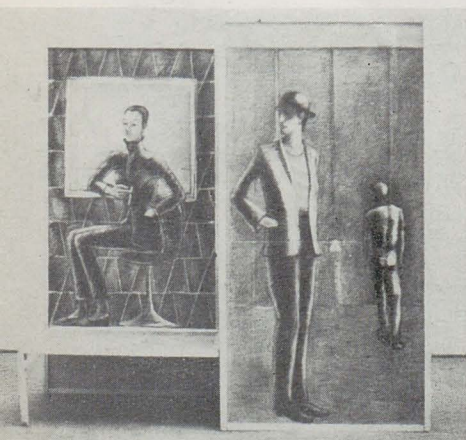
ale fluxului intim care vitalizează dimensiunile unui conglomerat citadin, pe măsură ce acesta se interferează cu sfera existenței umane, constituie, de altfel, și scopul experienței expoziționale de la Baia Mare, intitulate concis dar cu implicații extinse, «Omul și orașul». Demonstrația celor cinci tineri artiști evită, în mod evident, orice intenție ilustrativă, căutînd a se desprinde, pe cît posibil, de formula creării unui «dublu» imagistic al portretului însuși al orașului. Identitatea urbană a acestuia devine, astfel neesențială, ceea ce se impune în prim plan fiind relația dintre om ca entitate afectivă și arhetipurile mai vechi și mai recente ale lumii artificiale pe care o delimitează civilizația urbană. S-a evitat, de aceea, orice analogie cu o simplă expunere de impresii, de transcripții sentimentale ale unei experiențe imagistice cu identitate geografică și temporală precis delimitată.

Orașul și devenirea sa vitală reprezintă rodul unor forțe multidirecționale care, prin analogie, implică nu doar o abordare bidimensională, a comentariului plastic; ci invocă, în mod firesc, tridimensionalitatea. Reperle expoziției își justifică, de aceea, spațialitatea nu printr-o rudimentară asemănare cu volumele arhitectonice, ci din necesitatea de a lăsa să se pătrundă în «interiorul» lor, din dorința de a asigura o receptare simultană a sensurilor interrelaționate ale imaginilor propuse spre lectură. Deși intenția grupului de artiști este departe de ideea reali-

zării unei lucrări colective, citirea secvențelor imagistice fixate pe panourile verticale, orizontale sau oblice ale unor construcții spațiale sui-generis proiectate pe albul neutru al sălii de expoziție, oferă totuși deconcertanta impresie de sincretism a senzațiilor, de concomitență a receptării spoturilor de imagini, ceea ce constituie, de fapt, alternativa cea mai adecvată de a propune un dialog în termenii caracteristici modului în care stimulii elementului citadin invadează simțurile omului contemporan. Acest limbaj imagistic adoptă, ca unitate sugestivă, metafora liber manevrată, care vizează însă obișnuitele convenții ale existenței citadine. Pentru Marius Atanase și Sándor J. Attila fervearea născocirii de semne și simboluri e însoțită de o vie plă-

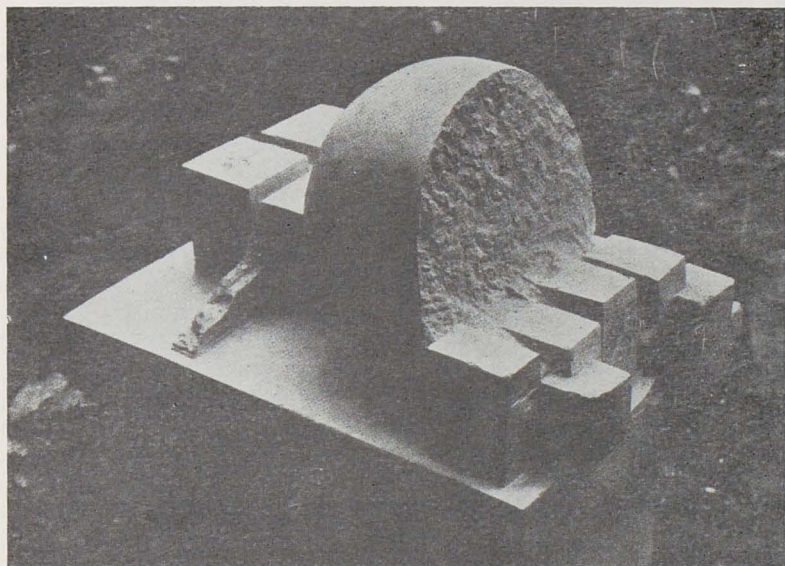


care permit exercitarea funcției semantice a părților, în numele întregului: relația om-oraș capătă astfel aspectul unei suite de repere simbolice, orînduite asemenea unui alfabet creat de fiecare dintre artiști în scopul unei demonstrații personale, incluse însă într-un comentariu expozițional colectiv.



jurnalul galeriilor

aurelia mocanu



Stela Crețu (Căminul Artei, parter)

Grafica pentru copii este de fapt un obiect ludic cu sporită tranzitivitate. Semnalează masiv, dincolo de prima instanță a atractivității, din pricină că lumea copilului are o poziție subordonată și mimetică în ierarhia globală a culturii adulte.

Graficiană Stela Crețu s-a devotat rolului de translator între alfabetul minuscul al copilăriei și cel al valorilor educative adulte transmisibile prin carte (text și ilustrație). Expoziția sa într-o galerie de artă face sesizabilă, în primul rând, o manieră personală, recognoscibilă, de profesare a acestei direcții grafice. Suma de titluri tipărite și propunerile de ilustrații pe tematici atent alese pot nuanța, la o observație mai atentă, posibilitățile de pliere grafică a unei manieri, cum am mai spus, deja profesioniste, după psihologia receptării vîrstelor infantile sau după regiunile feericului narativ. Principalele mijloace de expresie ale graficienei sînt, în datele generale, conforme cu postulatele genului: gamă cromatică strălucitoare, vioaie, pestriță (am spune de folclor citadin infuzat de reclama pop și disco), compuneri grațioase și dense într-un mic plan, atin-

gînd arabescul floral, plăcere pentru detaliu ornamental și degradeuri tonale pe zone arbitrare de volumetrie rîndă, etc.

Am amintit de o posibilă dozare și pliere după tematica și specificitatea literară a ilustrației pentru copii, fapt care-i onorează calitatea semantică și tranzitiv-educativă. Pentru un basm al zînelor și cavalerilor, Stela Crețu împrumută din rafinamentul de stilizare, compunere și arbitrar cromatic al miniaturilor persane. Pentru povestea românească, punerea în pagină, registrul cromatic și rotunjimea formelor sînt extrase din plastica populară. Semnalăm cu titlu de diversificare a graficii pentru copii lino-gravura și desenarea alfabetului animat. Impresia generală a lucrărilor expuse este de jovialitate, robustețe cromatică, exuberant-vegetală și, pe partea meșteșugului, acuratețe și tihnă în a migăli o lume care să permită copilului să se regăsească, etapă cu etapă.

Ion Mândrescu (Orizont)

Unitatea de principiu a sculpturilor lui Ion Mândrescu, spune Mihai Drișcu în catalogul primei expoziții personale a artistului, este parcursul ideatic asupra dialecticii opoziție-inte-

grare, expansiune-concentrare, închidere-deschidere. Controlul intelectual asupra formei se condensează egal pe materiale diferite, în speță, cele tradiționale ale sculpturii, piatră, lemn, bronz, probînd totodată, o bună asimilare atît a modelajului cît și a ciopririi, ca principale demersuri formatoare.

Mândrescu nu construiește obiecte plastice frumoase sau sărbătorești, ci un reportaj tensionat asupra fuziunii contrariilor, reportaj care-și organizează după «structuri», «trepte», «secțiuni» sau «orizonturi», adevărate alinamente de lectură în perimetrul expoziției. La nivel compozițional gestul sculptorului este de cele mai multe ori abrupt, disjunct și articulator, prefigurînd complexități axiale și arhitecturări inductive. Un expresionism subteran, al structurilor și, ponderat, prin finisări diferențiate, o tensiune optică a suprafețelor, slujesc investirii tenace a formelor plastice cu o «stare de conflict».

Expoziția lui Ion Mândrescu comunică un efort de gîndire pe o problemă de conceptualizare existențială, care excede, din dramatism și urgență, valorile de sugestie, corpus-ul subtil.

Nicolae Sîrbu (Simeza)

Producțiile plastice ale lui Nicolae Sîrbu dau înconjur unui spațiu oniric populat cu forme ondulatorii, acvatiche, pulsative, de organisme receptacul. Situația lor expresivă este fie de stranietate, atunci cînd sînt gigantizate redonțian deasupra orizontului sau compuse eliptic într-un tărîm vid, fie de un decorativism afîșist sau de vigneta datorită răcelii tehnice, culorii lise, chiar suflată cu aerograful, arabesc excesiv, în fond schematic, al sintaxei formale. De altfel Nicolae Sîrbu semnează de peste zece ani grafică de carte, afîș grafică de televiziune.

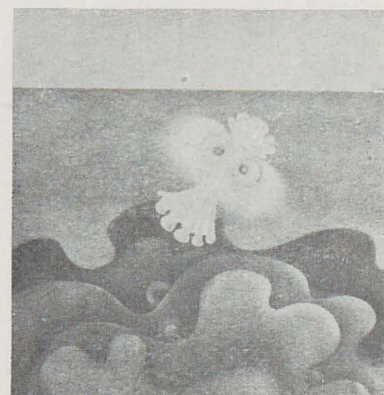
Aparținînd unei dispoziții de defulare imaginativă, dar nu din cele mai secrete, formațiunile suprarealiste ale

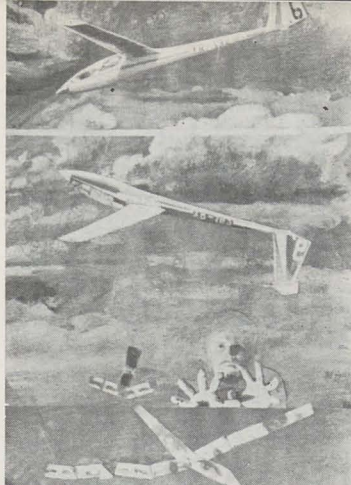


lui Nicolae Sîrbu rămîn excesiv ilustrative și inofensive emoțional pentru spectatorul avizat. Aceste forme-motiv, schematic scenografiate, operează, cu recurs obligatoriu la titlu, într-o zonă foarte largă de simboluri temporale, evolutiv organice, aparținînd unui regim diurn al imaginarului. Relativ simple, cu redundanțe și varietăți mult prea apropiate pentru a se grupa pe teme simbolice, pe de altă parte servite neadecvat de mijloace plastice mult prea discursive, efigiile plastice ale lui Nicolae Sîrbu ratează fie unda de autentic lirism, fie de subtilă ironie.

Corneliu Petrescu (Simeza)

Artistul descoperă și înscenează elemente figurale relativ simple însă cu memorie culturală stratificată. Noua



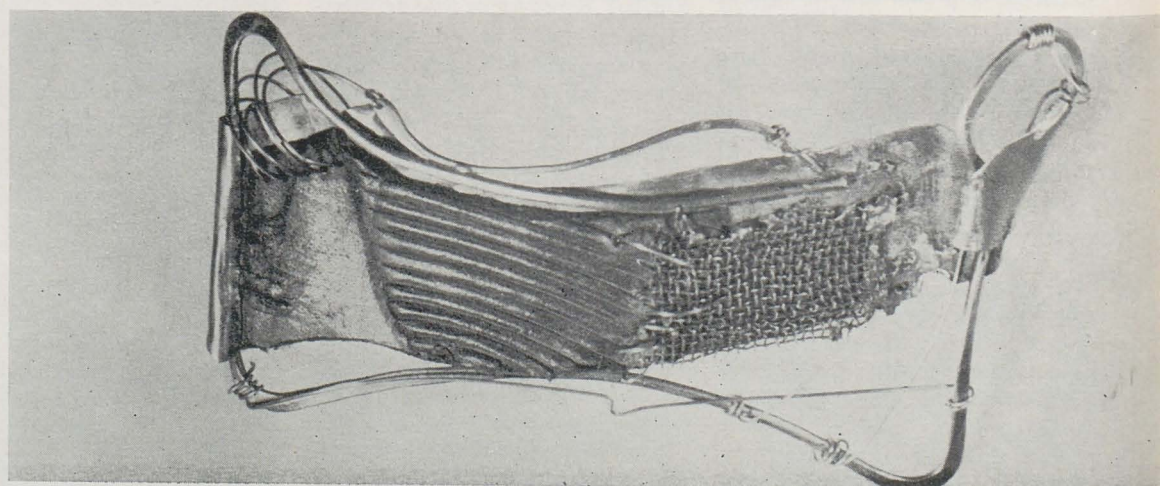
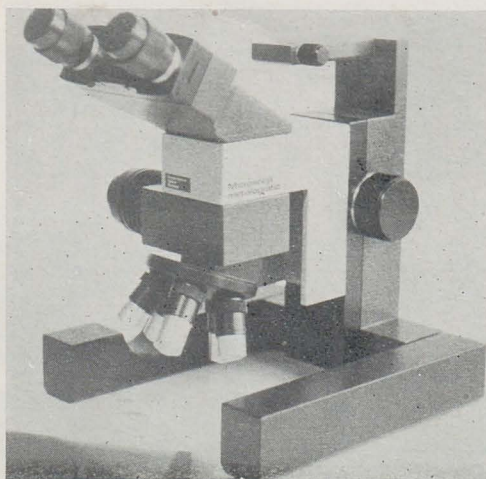
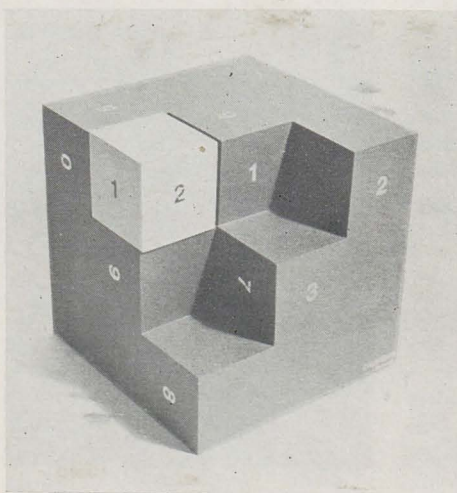
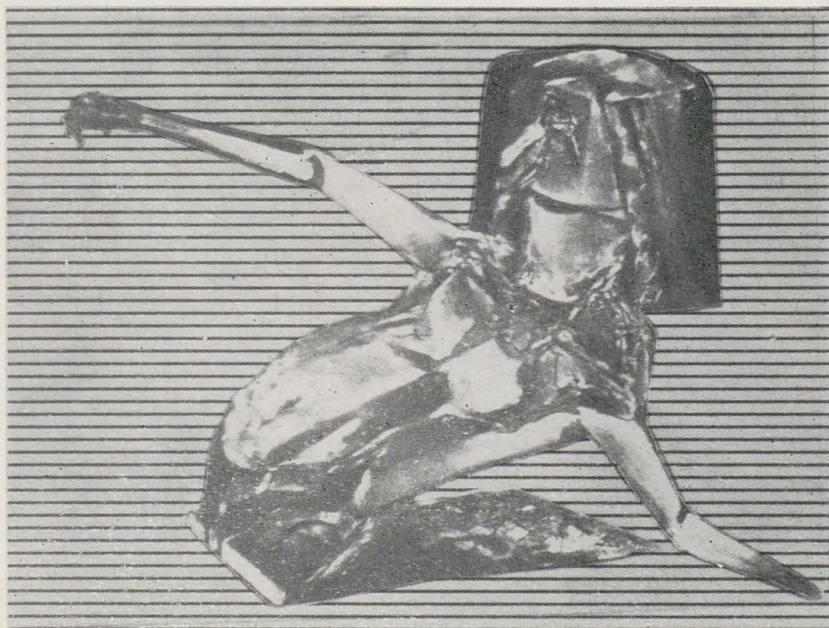


p. 39

1. CORNELIU PETRESCU
2. STELA CREȚU
3. ION MÂNDRESCU
4. NICOLAE SÎRBU
5. CONSTANTIN ANDRONIC

p. 40

1. ANDREI SZÁNTÓ
2. VIOREL LĂZĂRESCU
3. CSEHI PÉTER
4. ILIE ARDELEAN
5. DAN SILVIU TURCULEȚ
6. ȚILI DUMITRU
7. TITINA COMȘA
8. SORIN TURCULEȚ
9. ILEANA AIDA BOSTAN



cată vibrație datorite și gestului oblic, de hașură, al tușei. Ciclurile lui Constantin Andronic, pictate ca suport global de studiu pictural propun într-o manieră monocordă dar de autentică sensibilitate, calități de transparență, seninătate, delicatețe.

Design industrial (Orizont, sala Atelier 35)

Expoziția de design industrial într-o galerie de artă devine o componentă de cultură vizuală și, totodată, o instanță a civilizației industriale. O astfel de manifestare este semnificativă pentru posibilele relații pe care arta contemporană le stabilește cu spiritul științific și cu tehnologiile subiacente. Sala «Atelier 35» a galeriei Orizont găzduiește o expoziție de design industrial a trei tineri care funcționează ca specialiști în întreprinderi industriale bucureștene. Cea mai mare parte a studiilor expuse, în fază avansată de machetă sau obiect finit, au fost omologate sau sînt în curs de realizare industrială, răspunzînd unor teme de proiectare specifice și de interes imediat pentru profilul unităților productive: mașini agricole, aparatură și accesorii optice, medii de reclamă pentru protocol de fabrică, receptoare telefonice de uz intern, etc. Este o împrejurare care conferă o notă de seriozitate și profesionalism expoziției. În afară de aceste «teme impuse» există și o serie de propuneri liber alese (radioreceptoare, stații de amplificare, orgă de lumină, jocuri etc.) sau studii de devansare a proiectării industriale de profil.

Țili Dumitru și Dan Silviu Turculeț prezintă variante de mașini agricole (combină CFU, încărcător frontal, Windraver). Zonele de intervenție ale designer-ului sînt ameliorările ergonomice ale cabinei (probleme specifice de aclimatizare, reducere a vibrațiilor, mărirea auzului de vedere) și desenarea caroseriei. Silviu Turculeț preferă o compoziție mai accentuat verticală a volumelor și înțînirea dreaptă a muchiilor. Opțiunile cromatice sînt la ambii determinate fie de problemele de ecranare ale apărătorilor de capotaj, fie de necesitatea de a individualiza părțile componente prin folosirea în contrast cu brunuri și griuri închise a unei game pastelate — grei, verde oliv, roșu englez. Inscricțiunile sînt astfel plasate încît să contrabalanseze greutatea formei. Un produs industrial de asemenea complexitate și impact vizual, prin virtuțile estetice cu care este investit, operează calitativ în mediul eco-social. Mediile de reclamă realizate tot de Dumitru Țili și Dan Silviu Turculeț cuprind obiectele unui set de birou, cu probleme de grafic-design (crearea antetului, alegerea

romaticii — reci, sobre, nedisturbantă) și soluții de proporționare și linie unică (preferate formele prismatice drepte, cu tăieturi în unghi de 45°). Proiectele de receptoare telefonice ale ambilor, aduc un desen mai aplatizat carcaserii, propuneri de culoare sobru-rafinată și o supunere la gabaritele în vigoare ale pieselor componente.

Silviu Turculeț prezintă cîteva studii de calendar tridimensional cu o funcționalitate simbolică și expresivă. Fratele său, Sorin Turculeț semnează jocuri cromatice, temă ce cade tot mai des sub incidența gîndirii de tip «design». Tematica proprie a proiectării pentru Sorin Turculeț este aparatul optic și ambalajele aferente.

Este autorul unor tipuri de microscop, aparate de proiectie cu sonorul încorporat, binocliuri cu diverse utilizări, lupe polifuncționale. Sorin Turculeț este mai asociativ și mai experimentator în soluțiile propuse. Ambalajele, deja tipărite pentru lentile și pentru obiective foto au o oarecare dezvoltare îmbinată cu rigoarea tipică produsului de optică și cu cerința de a încorpora o informație tehnică cît mai mare. Astfel, ambalajul pentru obiectiv foto are un efect grafic particular, signalitic prin inserierea și stocarea cutiilor.

Expoziția celor trei autori de forme industriale este, în aspectul ei general, sobră, explicită, coerentă din punct de vedere estetic. Distanța între datele existentului și propriile poziții de creatori nu este una de contestație și refutare ci una de repliere spre conlucrare. Demersurile celor trei tineri designeri nu angajează proiectarea pe o cale excesivă a risipei de mijloace. Datorită cerințelor reale ale comenzii sociale, prioritățile sînt de natură funcțional-utilă, păstrîndu-se convingerea că fără modelare estetică judicioasă produsul industrial poate deveni rebarbativ.

Ilie Ardeleanu (Galateea)

Afilieră picturii lui Ilie Ardeleanu la lecția post-impresionismului românesc se datorează similitudinii (nedepreciate prin interval de timp și mutații artistice), de problematică și de mijloace plastice. Peisajele, unele de un citadinism bucolic, altele de un naturism sezonier tipic, vasele cu flori, rezumative și didactice, rămîn, toate, înlesniri pentru teme picturale angajate senzitiv și tonic. Este neîndoieabilă calitatea de vibrație a tușei, aplicată prin juxtapuneri, cu nervozitate și preocupată să unifice cîmpul pictural. Cîteva tensionări energetice sînt izbutite prin acorduri cromatice, cu predispoziție pentru tonalități luminoase și complementarități. Calitățile culorii, preferința primordială a producțiilor lui Ilie Ardeleanu, aparțin unei ordini ori-

zontale, fără latură intelectual-speculativă, în afară de tihnită dezbateră asupra materialităților și senzualității cromatice.

Viorel Lăzărescu (Galeriile Municipiului)

Pictura lui Viorel Lăzărescu este o bună lecție asupra valorilor de comunicare într-o zonă deja istoricizată a artei românești, abordată cu procedee moderne de acuratețe, acreditate de maestrul contemporan, ar fi de amintit, în treacăt, doar Ciucurencu și Traian Brădean. Tînărul artist expune din 1977 cu participări constante la mari expoziții tematice și o personală în anul 1982. Dimensiunile lucrărilor, amploarea și selecția redusă de motive, sugestiile de reținut lirism ale comunicării vizuale, identifică, în această a doua expoziție personală, natura creatoare intimistă, cuvințioasă în dezbateră demersurilor plastice. Plein-air-ismul generic al peisagismului românesc este investit la Viorel Lăzărescu cu un nivel de construcție și ordonare formală. Reperete tonale de contur se fac sesizabile pe trasee ritmate calm, pe ortogonale ample în peisaj, iar în naturi statice cu decupaje tonal-decorative cu rapel familiar la Tonitza și Luchian.

Factura picturală a artistului evită o obstinație gestuală a împăstărilor. Cromatica este vibrată modic prin tușă și solicitată cu dexteritate în varietăți de griuri colorate.

Probă de gust, de pondere temperamentală și de sinceritate a raportării la «motivele» care-i alimentează efortul pictural, creația lui Viorel Lăzărescu nu-și asumă transgresări simbolice ci comunică într-o zonă stabilă a intențiilor strict expresive.

Ambient II, 8 tineri plasticieni (Hanul cu Tei)

Expozițiile de grup, cinstite cu ele însele, își conțin și își fac sesizabilă o motivație mai adîncă a reunirii, fie una temperamentală, inter-sufletească a creatorilor între ei, fie o consonanță, un tîlc comun al preocupărilor artistice. Deci o legătură, dincolo de persoană, a lucrurilor artisticești între ele, care, printr-o expoziție de stare acută, poate în cazuri notorii și pilduitoare să genereze programe, curente, — isme, deci să facă istorie. Nu este cazul eminent, această expoziție de grup a unor artiști, în speță, foarte tineri absolvenți. Dar genul acesta de expoziții încearcă în primul rînd o auto-definire a generației, tatonînd în premisele și bucătăria expunerii exigența unității în varietate.

În împrejurarea mai largă a post-modernismului artistic, manifestat între altele prin criza tehnicilor și suporturilor, și, mai apropiat, în

expoziție personală nu tulbură semnificația picturii lui Corneliu Petrescu, ci o reia, amplificînd-o la nivelul temelor și al procedeele tehnice. Fantezia și capacitatea de asociere formală au condus maniera artistului la o personală mixtură tehnică, caracteristic fiindu-i, cu preponderență colajul cu hîrtii și inscripționări vechi. Imaginea plastică compozită este guvernată imperturbabil de senzualitate picturală. Culoarea are la Corneliu Petrescu o valoare expresiv-decorativă de frescă veche, condensată în cadre de mici dimensiuni. Ciclul «spectacolului» este cel mai apropiat de compoziția murală bizantină. Pictura lui Corneliu Petrescu evocă meditativ și narcisic patina lucrurilor cu nobila mineralizare cromatică și semnele vremurilor, palimpseste. Farmecul retinian, reținînd din lecția modernismului arbitrariul culorii puse în à plat, încărcată sau rasă de cuțit, nu refuză o anume interogație. Insolitul perturbator este prilejuit de proximitatea semnului grafic, asociativ și grațios livresc.

Constantin Andronic (Eforie)

Lucrări de dimensiuni stereotipe, peisajele lui Constantin Andronic nu localizează revelator, în ciuda titlurilor, ambianța. Un soi de lentoare la stimuli de atmosferă și o interiorizare pe o problematică mentală de analiză cromo-spațială a peisajului, salvează această pictură de la cusurul virtuozității senzorial-bucolice, prin care se prelungeste plein-airismul interbelic. Expoziția este unitară structural (fiind prezente și portrete, naturi statice și un număr important de acuarele). Cîteva repere plastice pot defini limbajul acestui artist trecut de 40 de ani și asimilabil ca sensibilitate școlii ieșene de pictură. Calitățile imaginilor sale decurg din economia figurativului, interesant ca «motiv» regulator pentru regimul cromatic. Andronic preferă raporturi strînse de griuri spre verde și violet, prilejuind contraste fine de calitate și gradații valorice nuanțate, captatoare de lumină. Transparențele anvelopiei de aer sînt într-o stare de deli-

simptomatice exhibare a noutății formale «în sine» la unii tineri artiști, expoziția de față este cuviincioasă și afirmativă. Sînt prezentate căutări personale într-o zonă stabilă a problemelor plastice. Întîlnirea celor opt artiști pare să fie prezidată de o anume stare de concentrare și reflexivitate asupra mijloacelor și materialelor, nu mai departe decît cele așa-zis tradiționale cum ar fi lîna, piatra, lemnul, culorile de apă.

Principalii operatori ai cîmpului plastic sînt ritmul și textura. Ritm linear, aservindu-și un registru larg de la punct la starea de pată în grafică lui *Cristian Bădescu*, tensionată, proiectivă într-un spațiu de complexități ecologice. Un ritm al vibrațiilor valorice sau al distribuției structurilor de tisaj pe motive arborescente în tapiseriile *Oanei Despina Hagiu*, păstrătoare a dispoziției lirice proprii covorului clasic. În sculpturile lui *Tiberiu Moșteanu* este perceptibil un ritm volumetric armonice pe structuri de repetiție concav-convex, negativ-positiv, curb-angular, confirmînd în lucrări de mici dimensiuni promisiunea de «foarte rafinat exponent al ingeniului constructiv în sculptura noastră actuală» (Mihai Ispir).

Nimic simulat sau facil în a capta senzația de plăcere imediată în ceea ce privește interesul plastic pentru texturi. *Cristina Dușescu* caligrafiiază, cu dezinvoltură experimentatoare și plăcere sinestezică, accente cromatice și de relief folosind mînușnișul de fire înodate și răsucite pe cadre rectangulare cu suport de urzeală. *Alexandru Nancu*, sculptor foarte tînăr, cu preocupări de personalizare stilistică, depășind colecția formală, prezidează o întîlnire subtil dozată între o formă epurată în granit sau marmură și metalul intarșiat pe suprafața chemată să vibreze. *Romelo Pervolovici* adîncit în a capta expresivitățile formelor concave, sensibilizează lemnul pînă la starea de membrana între un miez și un mediu de lumină.

Grațela Crișan și *Rareș Pantea* exprimă viguros forme combinatorii într-un regim de corespondențe, rezonanțe și senzații incipiente. În tapiseriile de proporții mari ale *Grațelii Crișan* energia liniilor și accentelor cromatice de pată sînt abii potențate ca percutanță optică de tehnicile reliefului textil.

Laviurile cu o cromatică gravă și rafinată semnate de remarcabilul grațian *Rareș Pantea* conduc imaginarul într-un larg context asociativ de nuanță onirică. Scriitura de o deosebită finețe și dozare, transparențele și ecranările culorilor de apă concure la densitatea emoțională a imaginii. Modul cel mai rodnic de «manifestare» a lucrărilor etalate într-o astfel de expoziție, de tipul «secțiune prin atelier» este dialogul, competitiv cu celelalte ateliere ale generației.

Ileana Aida Bostan (Hanul cu Tei)

Cel mai adesea artele care caută poezia accesoriului sînt descifrate în concepte efemere și subordonate; obiect iar nu operă, mișcare inversă ipostazierii, spre miniaturizare și interferență, o fervoare a «facerii» aproape simptomatică și, împrumutînd expresia, «o stare de braconaj» pe teritoriul efectelor plastice.

Legată de «osatura lucrurilor», cel puțin la nivel de ergonomie și uzaj al mentalităților, creația de bijuterie rămîne agreabil previzibilă publicului, cel puțin la nivelul temelor formale. Spre deosebire de design-ul vestimentar (alt loc de insistență reabilitare contemporană a «accesoriului» artistic) clișeurile sînt mai bine acumulate la nivel de breaslă și pe verticala problematizării.

S-ar părea că cea mai tînără și mai departe sedusă, cooptată și manifestă într-una din artele focului, este *Aida I. Bostan*. Cu excepția insolitei simbioze colan-centură, tiparele formale sînt cele obișnuite sau treptat acreditate prin secțiunea de podoabe-bijuterie a saloanelor de artă decorativă, a expozițiilor de grup sau personale ale «metalștilor» (*Nicolae Moldoveanu*, *Bogdan Hojbotă*, *Alexandru Nacu*, *Rolando Negoită* ș.a.m.d.). Se disting ca modelatoare de «seturi», în primul rînd pandantivele apoi brățările și broșele. Soluțiile tehnice neostentative, conservînd expresivitatea unelei și, implicit a manualității, scara relativ mare, lasă vizibilă situația structurală a pieselor: bricolaj estet, domestic-dadaist, făcut cu eleganță suverană, gust versat și livresc, iar în subsidiar, o ironie a juisării. Nota marcată personală a expoziției este dezinvoltura artistei în a îmblîni și consona materii felurite, în a le folosi cu deosebită fantezie și mobilitate calitățile optice, cromatice sau tactile. Podoabele Aidei Bostan degajă un acaparator joc secund al materialităților, orchestrate fie pe rezolvări picturale de rafinament, fie în minuții lineare și volumetrice cu sens de proliferare vegetativ-onirică. De conformație modernă prin traseu compozițional, insolit al «înnobilării» fragmentului, prin dezinvoltura «tușului», creația Aidei Bostan este încă o pildă de perturbare a regulilor într-o artă tradițională în favoarea efectului final, cînd incontabilul (tensionat estetic) poate trezi freamăt și grație vizuală.

Titina Comșa (Orizont)

Într-o a treia expoziție consecventă inspirației poetice, *Titina Comșa* mărturisește: «...dealul, valea, soarele și mai ales păsările, toate acestea proiectate pe fundalul satului românesc, se vor un tot unitar, o viziune artistică menită să ilustreze, în planul vizualului, concepția cosmogonică a poetului *Luian Blaga*».

Limbaajul decorativ, demult consacrat al Titinei Comșa, asigură la un nivel de echivalare metaforică sensul voit ilustrativ și consonează, într-o notă de lirism particulară, cu modelul perfect congruent tematic, al scoarței folclorice. Implicarea puternic afectivă a artistei pe imagistica poetico-filosofică blagiană este rezonată prin cîteva elemente de manieră plastică ce conferă o vibrație aparte formulei rectangular-tradiționale a tapiseriilor sale. Acestea ar fi, în date rezumative, fluența desenului, ce înmoaie ordonanța fibrelor și contopește sau spulberă armonice stilizările formale, apoi gama cromatică, bogată și strălucitoare, cu o notă de mirific optimism. Fără retorică și modernitate ostentativă, tapiseriile poetice ale Titinei Comșa nu rătăcesc interogativ, ci vibrează pe aceeași coardă de tîndră învătătură despre sine și despre universul de tradiții ale obștilor.

Gheorghe Vida

Andrei Szánto (Baia Mare, Galeria de artă)

Aquafortist de mare finețe, preocupat în primul rînd de pregnanța efectelor contrastante, *Andrei Szánto* este obsedat de tema zborului, generatoare de acute tensiuni dar și de fericite armonii, concordii cu natura. Implicat existențial, biografic în trama filmul ale cărui secvențe le concentrează îndeobște imaginii, Szánto desparte de obicei, ca în picturile baroce, sfera cerească de sfera pămîntească, iar liniile de forță care unesc cele două planuri sînt de obicei conflictuale, planul pămîntesc constituind de multe ori comentariul, învătătura, filosofia «faptului» narat, de multe ori extrasă din experiența proprie. Astfel prăbușirea planorului său este cînd narată halucinant de real (*Oglinda*), cînd metaforic (*Adio zbor*). De asemenea o anumită exaltare a bucuriei, a zborului îl determină pe artist să se autoportreteze în *Ariel*. O nostalgică despărțire de semnele evocatoare ale trecutului (*Timpuri vechi*, *Natură statică veche*), accente de umor «ecologic» (*Retrăire*, *Prietenie mișcătoare*), condamnarea forțelor care amenință civilizația (*Moarte celulei*, *Fier vechi*), îi prilejuiesc artistului ingenioase montaje simbolice, metonimice, unde uneori detaliile «tehnologice» concrete, focalizate în contexte biologice, crîmpelele naturale funcționează ca semnale terifiante. O plăcere evidentă a aglomerării elementelor dispartate, a instaurării unei ordini în dezecilibru, a comprimării într-o viziune unificatoare dată, instrumentele gravurii manevrate cu o abilitate neostentativă de tînăr artist completează conturul unei personalități artistice, caracterizate în primul rînd printr-o deplină sinceritate în abordarea problematizării umane.

mihai mitre

Csehi Peter (Căminul artei)

Desenele lui *Csehi Peter* sînt desfășurări imaginare ale unei naturi introspectivă, ce recurg la evocarea spațiului oniric, la destocarea «conștiinței involuntare». Imaginile sînt caracterizate de o neobișnuită bogăție a calităților «tactile», de la delicateți ca și materialele pînă la compacități viscerale.

Poate că unele sugestii în legătură cu funcționarea înconștientului și visului ca punct de vedere coagulant în imaginile lui *Csehi Peter*, ne-ar putea fi date de un fragment bachelardian (din «Dreptul de a visa»): «...spațiul își pierde din asprime și adoarme... pierzîndu-și, topindu-și fibrele și legăturile, pierzîndu-și forțele de structură, coerența geometrică. Spațiul în care ne vom trăi orele nocturne nu mai posedă orizont îndepărtat. El este cea mai apropiată, cea mai intimă sinteză a lucrurilor: cu noi înșine...» *Csehi Peter* a sesizat, primul, potențialul de risc al efectului monocord, deoarece tot mai marea acuitate, mereu sporită subtilitate în urmărirea și livrarea senzațiilor strict individuale conduce — precum în «Capodopera necunoscută» a lui *Balzac* — la risipirea, la progresiva pulverizare a imaginii. «Autocritica» lui *Csehi Peter*, care durează de aproximativ doi ani — o drastică selecție din

această perioadă formează expoziția de față — se materializează în re-construcția, în voința de tectonizare a imaginilor sale. Este vorba despre desene, într-un mixaj tehnic mai rar uzitat — pasteluri cu tușuri colorate — și puține picturi, toate aparținînd ciclului numit de autor «Studii terminate». Titlul nu este nici paradoxal (contrariant), nici glumeț (cum ar fi în cazul unui desen după model viu, adică o «academie») la ale cărei interminabile «ședințe» studentul recunoaște că a mai chiu-lit, ci numai serios și exact. Mai ales că în legătură cu acest plastician știm, după *Paul Eluard*, că de fapt «nu există modele pentru cel ce caută ceea ce n-a văzut niciodată». Fără a-și părăsi «modelul interior», *Csehi Peter* întreprinde o călătorie-aventură-meditație, preocupat fiind — întîlnim aici o veritabilă strategie a joncțiunii atenției cu absența — în special de diferențele de tensiune ce se stabilesc, în cîmpul compoziției, între soliditate, temeinicie, calm sagace (unele figuri par a fi realizate după «tehnica basoreliefului»), acesta constituind, se înțelege, partea «studiului» și trăire afectivă intensă, vivacitate, spontaneitate a trăsăturii, impulsivitate pînă la bruscul decret terminal.

Gheorghe Velea (Galeria de artă Bacău)

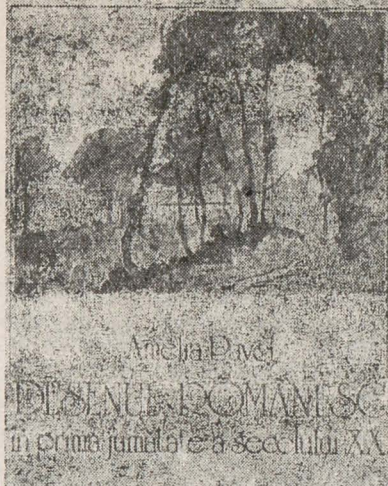
Cu o primă expoziție personală își sărbătorește pictorul *Gheorghe Velea* douăzeci de ani de la debut. Ar fi un exemplu de variantă moldovenească pentru «grăbește-te încet», dar expoziția nu are un aspect retrospectiv, ci cuprinde picturi realizate în ultimii doi ani, dovadă că autorul a intrat în alt «tempo» psihologic. Pictorul — care e din specia «verificatorilor» — își afirmă încrederea în posibilitățile de sugestie ale contactului mediat cu realitatea înconjurătoare. Genurile tradiționale, natură statică, peisaj, portret (accentul cantitativ fiind dat de peisaj) îi sînt suficiente pentru a se exprima într-o pictură sobră, echilibrată, de sorginte clasică. În termeni actuali, *Gheorghe Velea* reintroduce vechea distincție poussiniană între aspect și prospect, acest din urmă concept însemnînd «privirea cu luare aminte» epurată de accidentul pitoresc, de pletora de detalii, de întîmplătorul furnizat de natură.

S-ar putea spune că în intenția lui *Gheorghe Velea* stă un fel de «Cézanne reînnoit pe baza naturii». El nu renunță la resursele tradiționale ale picturii după motiv, ale «ședințelor de peisaj» (în împrejurimile Bacăului).

Chiar practicînd «priza directă» nu este interesat în mod special de conformitatea cu «vederea primă» (aspect), ci mai ales de pictură ca modalitate de reflecție constructivă, ca organism dotat cu autonomie; actul «facerii» nu este o chestiune de facondă, de iuteală, dimpotrivă este o chibzuită realizare concomitentă «în toate părțile». Ideea ce trebuie reținută este construcția prin culoare, prin conlucrarea elementelor tabloului într-o configurație; altfel spus, mai mult decît de realitatea «reală» *Gheorghe Velea* este preocupat, cu o seriozitate ce nu exclude încărcătura poetică, de tectonica imaginii de construcția îndependentă de conținuturile formale.

amelia pavel: desenul românesc în prima jumătate a secolului XX

gheorghe vida



După ce a proiectat lumini revelatoare în unele domenii dificile, de complexe interferențe culturale, doar parțial și unilateral explorate de istoriografia noastră de artă, privind Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac (1972) și Premise ale expresionismului (1978), Amelia Pavel retracează cu mînă sigură și cu o eleganță stilistică proprie scrisului autoarei, liniile de forță ale desenului românesc în prima jumătate a secolului XX. Lucrarea ei — se cere precizat cu fermitate, de la bun început — are un caracter de pionierat umplînd în acest sens un gol acut resimțit de literatura de specialitate. Constituindu-se mai puțin ca o istorie cronologică, lineară, a desenului românesc modern, și, în nici un caz ca un corpus sau fișier epuizant, ceea ce, în treacăt fie spus, era aproape imposibil de întocmit, studiul Ameliei Pavel (însoțit de un număr modic de ilustrații, din păcate nu întotdeauna înalt semnificative și în concordanță cu textul), se concentrează în jurul unor nuclee ideatice permițînd integrarea unui material de o diversitate deconcentrată într-un sistem de lectură, unitar și sistematic, în cadrul unei « anchete » pasionante, menite să clarifice direcții evolutive, « topos »-urile, tiparele stilistice, ale desenului românesc. Desenele văzute în permanență ca o « forma mentis », iată unul din elementele de bază, care alcătuiesc orizontul spiritual al cărții. Nu vrem să afirmăm cu aceasta că autoarea neglijează factorul istoric, contextul cultural-ideologic, aspectele sociologice ale epocii, desemnate drept fundalul generator în ultimă instanță, a unor manifestări specifice. Vastele cunoștințe ale autoarei atît asupra biografiei unui mare număr de artiști, unii foarte puțin cunoscuți, în raporturile lor cu mediul, cît și asupra operei lor, analizate nuanțat, prin antrenarea unui amplu aparat comparativ, reușesc să ferească cartea de capcanele ce derivă indirect din concepția de tip wölflinian, a unei istorii de artă « fără nume ». Una din ideile cele mai valoroase și fertile ale cărții, dincolo de subtilele disocieri, clasificări întreprinse de Amelia Pavel este așezarea întregii arte românești moderne, implicit a desenului, sub semnul armonizării dintre preocupările inovatoare și tendințele tradiționaliste. În acest chip « pluralismul avangărzii artistice » ca și « încercările de a găsi puncte de contact între arta modernă și limbajul folcloric », arată modul în care o serie de fenomene aparent divergente pot fi totuși percepute ca fiind convergente, în sensul progresului artis-

tic, dintr-o perspectivă filosofică mai cuprinzătoare.

Operîndu-se în trei mari secțiuni tipologice și anume portretul, viziunea asupra naturii și ilustrația de carte, odată cu regruparea în interiorul acestora după categoriile « semantice » ale desenului, a forțelor artistice, frecvent asociate, uneori surprinzător, în funcție de aceste categorii se revelează mereu alte fațete ale personalității artiștilor, astfel că primim în urma însușirii acestor scheme suplimentare și eficiente o imagine clară a desenului modern românesc, desigur doar una din imaginile posibile.

O serie de observații ce țin poate de o slăbire a spiritului critic pot fi făcute, fără a atenua cu nimic meritele incontestabile ale autoarei. De pildă fraze de tipul, « Întîlnim o astfel de desfășurare libertară, de încîntare ludică în exercițiul portretului desenat de Aman și Grigorescu », sau așezarea lui Bob Bulgaru în rîndul reprezentanților neo-obiectivității împreună cu Ressler, Eugen Drăgulescu, Iser și Hans Eder, în timp ce nici nu sînt pomeniți Tasso Marchini, Traian Bîltiu-Dăncuș, Fülöp Antal Andor și alții, legați de anumite tendințe ale novecentismului italian pot trezi nedumeriri. Pe de altă parte nu știm cum să interpretăm o afirmație, credem lansată în fuga condeiului, referitoare la Mattis-Teutsch (deseori incorect trecut la indice și în legenda ilustrațiilor Teutsch, Mattis sau M. Teutsch): « gravurile și desenele lui din anii 1912—1918, predominant inspirate de lumea pădurilor brașovene (s.n.) și rediate într-un limbaj pronunțat expresionist ca și desenele și gravurile din seria Florilor sufletești (1919—1924), de formulă abstract-futuristă nu au nimic comun cu viziunea, concepția sau repertoriul simbolist ». Lăsînd de o parte interpretarea cu iz de sociologism vulgar, care surprinde la o autoare de finețea Ameliei Pavel, credem că Mattis-Teutsch este tocmai unul din cei mai importanți exponenți ai simbolismului implicit, atît de specific precursorilor (de pildă Van Gogh) cît și reprezentanților expresionismului. Sînt citați de asemenea, dintre transilvăneni Aurel Popp și Istvan Balogh ca fiind singurii care și proiectează motivele în simbol, o afirmație cam exclusivistă intrucît e suficient să amintim desenele acuareluate ale lui Eugen Găscă și Ion Vlasiu, datînd din anii '30 figurînd compoziții de un simbolism particular. În aceeași ordine de idei despre simbolismul la Luchian și dintr-o fază de început a lui Petrescu, ca și în general despre simbolismul plastic românesc a adus contribuții fundamentale studiul lui Theodor

Enescu, nutrit de o informație exhaustivă (Simbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și gustului artistic românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX), în Pagini de artă modernă românească, 1974), cunoscut desigur autoarei, deși nu-l citează în bibliografie. Anexele documentare (indice, note, bibliografie, lista de ilustrații) nu beneficiază pe deplin, de altfel, de aceea acribie filologică care nu strică niciodată și am putea astfel detalia o serie de observații de amănunt, dar credem că ele oricum nu diminuează marile calități ale cărții, a cărei continuare pentru perioada contemporană o așteptăm cu justificat interes.



alexandru duțu: alexandria ilustrată de năstase negrule*

daniel barbu

Versiunea Alexandriei scrisă și ilustrată de Năstase Negrule la Iași în 1790, BAR ms. rom. 869 (M. Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, II, București, 1978, p. 502) este una dintre cele mai interesante mărturii ale pulsației de valori care a caracterizat cultura românească la cumpăna dintre veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea. Trebuie un oarecare curaj pentru a supune analizei acest document al trecerii, acest instantaneu al procesului de metamorfoză a unei civilizații. În mod paradoxal, tocmai cercetătorul « perioadelor lungi », tocmai cel care ne obișnuise cu studiul regularităților constante, al fenomenelor de succesiune, al saturațiilor lente și mișcărilor de acumulare și sinteză, și-a asumat sarcina interpretării acestui monument care întrerupe o continuitate. Dar poate chiar acest paradox a asigurat succesul întreprinderii lui Alexandru Duțu, căci cel obișnuit să descifreze suite de stabilități între faptele culturii va fi și cel mai sensibil observator al incidenței unei *coupure*. Volumul cuprinde o *Introducere* (p. 5—33) urmată de textul *Alexandriei* (p. 41—144) preluat după *Alexandria. Esopia*, ediție revăzută și îngrijită de M. Sadoveanu, B.P.T. nr. 16, E.S.P.L.A., București, 1960, care are la bază ediția tipărită de Petru Bart la Sibiu în 1794) în care sînt intercalate patruzeci și două de ilustrații color.

Studiul introductiv se deschide cu o argumentare a paternității lui Negrule asupra ilustrațiilor ms. 869 (la f. IV copistul nu se recomandă decît ca autor al textului) dedusă atît din identitatea grafiei textului cu cea a inscripțiilor incluse în miniaturi cît și din cele consemnate de primii cititori ai codicelui (p. 5—6). În continuare (p. 7—13), autorul fixează, pe planul mentalităților, statutul social și cultural al cărților populare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului următor. *Alexandria*, citită la noi încă din veacul XVI (copia din 1562 de la Neamț) își începe cariera cu adevărat extraordinară abia după jumătatea secolului trecut, fiind inclusă, alături de cele-

lalte romane populare, în « bibliotecile portative » care au fost miscelanele. Se procedează apoi la o implementare sociologică a literaturii populare, care este tradusă și copiată în cancelariile arhieresti, în anturajul marilor boieri, în lumea negustorească sau chiar pentru « zăbava » personală a cîte unui cleric inferior. Cercurile de cititori devin, cu trecerea timpului, tot mai largi, dar fără ca lectura să urmeze un traseu descendent din punct de vedere social ci, pur și simplu, pentru că numărul celor știutori de carte este din ce în ce mai important. Grupul romanelor cavaleresti trece, în epoca studiată, printr-un proces de degenerare, care coboară de la *principia* prin *exempla* pînă la condiția unei literaturi de delectare instalată în « sfera unui imaginar care încurajează evaziunea ». De aici asocierea în miscelane a acestui tip de lecturi care și-a pierdut valoarea intrinsecă, prelungind în imaginar literaturile tradiționale — istorică și sapiențială. În Țările Române, cărțile cavaleresti nu au îndeplinit o funcție similară cu cea exercitată în occident, de a exalta virtuțile morale ale vieții de curte; apariția și difuzarea lor trîzie, într-o lume în care solidaritatea dintre planul aulic și viața satelor era încă viabilă, este explicabilă prin statutul lor de compensație în imaginar dar și prin preferința pentru o literatură situată la granița oralității. Favoarea de care se bucură acum cărțile populare, cu trame narative dintre cele mai stranii și schimbătoare, e un semn al curiozității crescînde pentru universul imediat, al dilatării activității intelectuale, al angajării cunoașterii pe tărîmul « întelepciunii din afară ». Dar cercul exterior de evenimente și semnificații continuă să funcționeze în raport cu niște adevăruri « interioare » prestabilite și generale, care infuzează, sub specia întelepciunii, pînă și imaginația.

Profilul romanelor cavaleresti, al *Alexandriei* în speță, conform mărturiei unuia dintre copiiștii ei de la 1788, era cunoașterea lumii, dar nu a celei reale ci a uneia caracterizate de reversibilitatea dintre istorie și utopie (Ostrovol blajinilor), dintre adevărul faptei și invenția edificatoare, dintre autoritatea cronologiei și gra-

* seria « Manuscris », Editura Meridiană București, 1984, 25 x 20, 148 p. + XLII il.

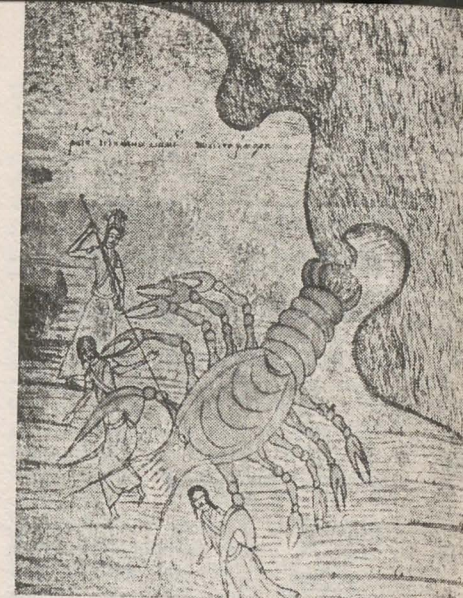


tuitatea imaginației. În acest context, nu copia lui Negrule este de excepție ci imaginile care o însoțesc, textul nefiind decât «un pretext pentru miniaturile realizate» (p. 14). Ilustrațiile par să se desprindă de scris dezvoltându-se pe câte două file, spatele lor fiind întotdeauna alb. Aș adăuga că ilustrațiile desfășoară în fapt un discurs paralel cu cel literar, de o deplină autonomie în sensul translării în termeni figurativi a secvențelor textului și nu a comentării miniaturilor la acestuia. Independența imaginilor, care pot fi detașate fără ca inteligibilitatea lor să sufere și fără ca forța lor exemplificatoare, sub ochii unui cunoscător al *Alexandriei*, să fie știrbită, este pusă în final de autorul studiului — care vorbește de «expresia esențializată» și «detașată de text» a desenului care «sparge cadrul miniaturii» (p. 32) — pe seama unei noi concepții artistice, apropiată de cea care prezidează la executarea unui tablou. Dar un astfel de tip de autonomie a imaginii a fost cunoscut și de ilustratorii de carte bizantini și nu este neapărat rezultatul unei schimbări de mentalitate. Mult mai nuanțată — și capabilă să dea cheia originalității lui Negrule — este afirmația lui Alexandru Duțu după care această categorie de miniaturi anexate romanului ar fi legate de tehnicile de memorizare, pentru copistul de la sfârșitul secolului XVIII nu logica succesiunii episoadelor textului organizează narațiunea ci succesiunea ima-

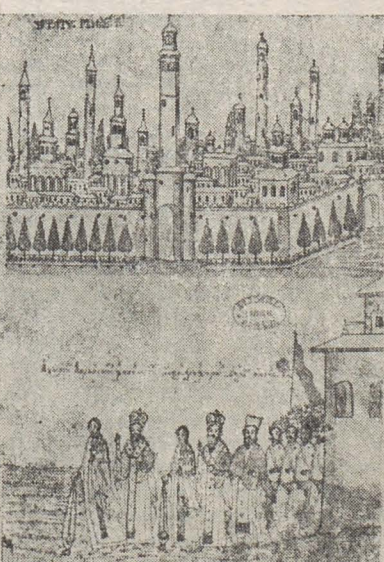
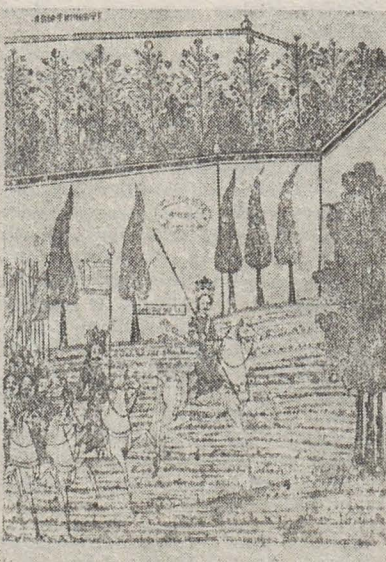
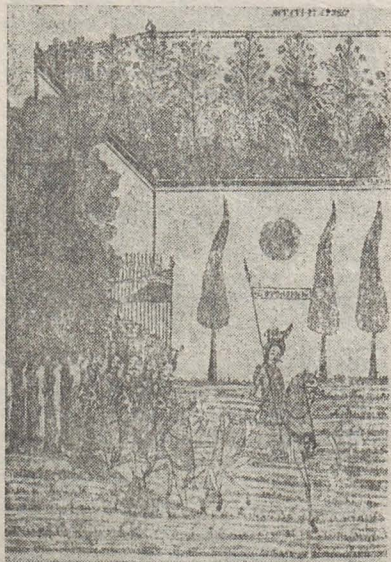
ginilor extraordinare, chiar dacă ele rămân, de cele mai multe ori, mentale. După ce fixează locul versiunii lui Negrule în cadrul variantelor *Alexandriei* (p. 15—16), Alexandru Duțu constată că imaginea se mișcă mai lesne pe teritoriul originalității decât textul și, prin stil, se eliberează de tradiție mai repede decât acesta. De aici înflorirea spectaculoasă a miniaturii tocmai la cărțile populare, adică acolo unde, în avantajul unui public nou și numeros, dornic să se exerciteze în «înțelepciunea din afară», legătura cu «cercul interior» era mai ușor de rupt (p. 16). Urmează (p. 19—20) desfășurarea ilustrațiilor în raport cu textul, fiind observată predilecția lui Negrule pentru figurarea cetăților, a campaniilor militare a lumii aflate dincolo de controlul rațiunii. Apoi (p. 20—24) autorul trece la tipologizarea compozițiilor dar nu înainte de a discuta coloristica pastelată și armonioasă, desenul sigur și elegant. Preferințele lui Negrule se îndreaptă către redarea cailor, a interioarelor și scenelor aulice, a costumelor — care sînt cele de la curtea ieșeană dar și cele europene — a arhitecturilor pe care Năstase le privea zilnic sau pe care le preluase din gravuri occidentale. Amănuntele cotidiene se îmbină cu hieratismul și imobilitatea personajelor care nu sînt niciodată surprinse în poze dramatice. O netă opoziție grafică se produce între cetățile, reprezentate panoramic, și care dau o notă de civilizație și lumea sub și paraumană. Dar căpăunii, piticii, animalele fantastice nu sînt grotestici, hidoase ci «forțe ale firii», forțe, e drept haotice, dar supuse «înțelepciunii din afară» a victoriosului Alexandru. În sfîrșit, toate scenele de luptă au loc între trupe cu înfățișare civilizată, cu uniforme europene, chiar dacă în text este vorba de tătari sau ateni. Negrule, încheie A. Duțu descrierea imaginilor, este un artist cu viziune proprie, luminoasă, fiecare episod fiind mai întîi raționat — încă o confirmare, cred, a pertinentei modelului mne-motehnic propus de autor —, de unde lipsa de agitație chiar în acțiunile cele mai antrenante. Imobilitatea și stereotipia gesturilor și pozelor sînt citite ca un semn al nobleței, ca dorință de a da ținută unei lumi eroice. Năstase nu exprimă diversitatea ci constanța în situații într-un

joc al inteligenței care pune imaginația la lucru în loc să urmărească mersul liber al imaginației. Într-o epocă de instabilitate, ilustratorul pledează cauza armoniei, «subliniază cotidianul pentru a ajunge la esențe, la gesturile tipice, la expresiile memorabile, la scenele-lemnă» (p. 26). Caracterul original al miniaturilor lui Negrule rezultă și din comparațiile cu contemporanii săi, cu logofătul Petrace, ilustratorul *Erotocritului* în 1787, cu autorul anonim al *Alexandriei* BAR ms. rom. 3521 de la jumătatea veacului XVIII, la care accentul cade pe imaginea-document și, respectiv, pe fantastic și, în fine, cu «eroul-plan» (Walter Ong) al «erminei» lui Iordache din *Alexandria*, BAR ms. rom. 3521 din anul 1789 (p. 26—27).

«Manuscrisul lui Năstase Negrule ne permite o mai bună înțelegere a culturii dezvoltate la frontiera oralității cu scrisul» (p. 31). Ilustratorul moldovean reprezintă o încheiere culturală, el oferă, într-o haină stilistică neoclasică, ultima expresie a miniaturii în varianta ei aulică, fiind o mărturie tîrzie a omogenității oralității, scrisului și picturii (p. 32). Nu este pentru prima oară cînd istoria artei românești profită de pe urma erudiției și subtilității lui Alexandru Duțu. Mi se pare de aceea o datorie să dezvolt unele sugestii conținute în noua sa carte. Autorul observase că civilizația nu e semnificată numai de emblemele cetăților dar și de uniforme trupele aflate într-o înțepenită înclăstare. Nu numai orașul dar și războiul este, pentru Negrule, o formă a civilizației și sînt înclinat să vadă aici o aluzie contemporană care ascunde o frustrare a subconștientului colectiv îndusă de un sentiment de inferioritate a păturilor culte în fața prezenței europene în Principate — prezență care se manifestă mai ales sub forma conflictului militar. În altă ordine, imaginile lui Năstase nu sînt relatări subînținse de o tramă narativă ci alcătuiesc un inventar de situații în care patosul identificării primează (fiecare personaj și edificiu este numit prin inscripție, chiar astrul zilei este, la f. 23 v, «soarele»). Ne aflăm în fața unei denominări prin desen, înaintea unei aglomerări de oameni, animale, clădiri, veșminte și orașe, în care nu relația dintre factorii compoziției este semnificativă ci prezența tuturor elementelor enumerate în text. Este

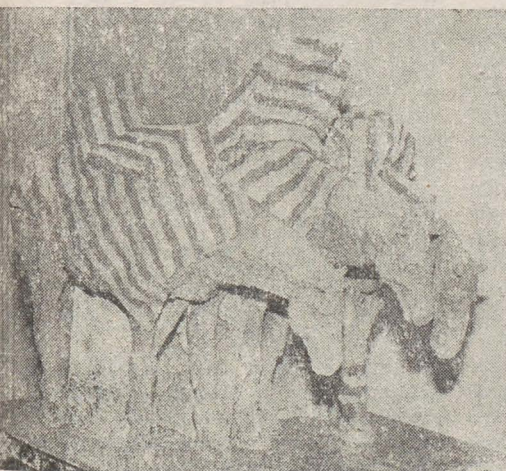
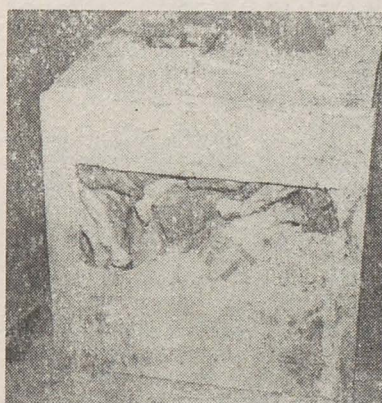


o punere în situație figurativă a romanului, un fel de arheologie literară, și nu construcția unei acțiuni care să dea o direcție imaginii. Ceea ce contează este enunțarea amănunțită a tuturor datelor «contabile» ale unui episod și nu episodul în sine, adică finalitatea lui plastică. De aici lipsa oricărui dinamism, imobilitatea și stereotipia, căci între elementele compoziționale nu se stabilesc decât relații de juxtapunere și repetiție: miniaturistul desfășoară un efort de aglomerare și nu unul de compunere, strădania sa nu favorizează conexiunea ci consemnarea. În roman, observase Alexandru Duțu (p. 30), personajele principale nu țin discursuri ci își trimit scrisori, adică nu și manifestă ideile în cadrul relației directe locutor-auditor ci își consemnează, prin mediere distanței, reacțiile și intențiile în scris. Aș spune, extinzînd autoritatea genurilor literare, că stilul imaginilor nu este dramatic-narativ ci detaliat-epistolar (am aici în vedere nu numai acel *ecart* între personaj și acțiunea în care este chemat să joace un rol ci și autonomia reciprocă a majorității scenelor). Nu semnificația este importantă ci fidelitatea față de memoria exersată prin acumulări și verificată prin confruntarea cu textul. Cred, de aceea, că Negrule reprezintă mai puțin o încheiere cît un început: el nu enumeră tezaurul evului revolut ci face inventarul lucrurilor faptelor cu care se pregătește să intre într-o nouă epocă.



prezențe românești

Simpozionul internațional de sculptură de la Dzintari (U.R.S.S.) s-a desfășurat între 15 septembrie -15 noiembrie 1984. La casa de creație T. Zalkalna din Dzintari, în apropiere de Riga, au lucrat 35 artiști plastici. Pe lângă reprezentanți ai tuturor republicilor unionale au fost prezenți sculptori din R.D.G., Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria, Nicaragua. Din România a participat sculptorul Virgil



Mihăescu, autor a patru lucrări din ceramică (în il. : 1. A fi sau a nu fi; 2. Export, 3. Întoarcere după victorie, 4. Marele joc).

La expoziția de închidere a simpozionului, sculptorul român a primit premiul I acordat de Uniunea Artiștilor Plastici din U.R.S.S.

revista revistelor

victor ivanovici

Dipli Eikona («Dubla imagine»), no 2, septembrie 1984

Din Atena ne sosește, la intervale, — un elegant caiet de artă intitulat *Dubla imagine*, pe frontispiciul căruia citim subtitlul explicativ *Publicație bimensuală asupra expresiei plastice* (sau, în versiunea engleză nu îndeajuns

de exactă, «Bimonthly Review — Expression of the Fine Arts»). Revista — să-i spunem astfel — apare prin osîrdia tînrului critic de artă Dimitris Deliyannis și este difuzată de editura atiniană «Nepheli». Se cuvine, înainte de a-i recenza conținutul, să trasăm pentru publicul mai larg iubitor de artă din țara noastră un profil al animatorului și editorului ei. Poet de adînc vibrație existențială (un volum, intitulat *Asymphonia* —

«Disonanță», publicat în 1977 la prestigioasa editură «Kedros», din capitala Greciei) — poate prea discret în a-și publica producția lirică — Dimitrios Deliyannis, după studii de psihologie efectuate la Atena, a urmat cursurile Facultății de Istoria și Teoria Artei în cadrul Institutului de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București, pe care le-a absolvit în mod strălucit în 1982, cu o teză de licență — condusă de prof. Vasile Drăguț — despre opera doctrinară a lui Panayotis Doxarăs (1662—1729), pictor și teoretician care, cel dintîi în spațiul grecesc, rupe cu tradiția iconografică bizantină și militează pentru introducerea modalităților de reprezentare rinascimentale; această lucrare, de pionierat în domeniu, ar merita dezvoltată și valorificată în țara autorului. Student încă în România, D. Deliyannis a publicat în 1982, sub egida editurii Meridiane, studiul-album *Pictura neolenă*, lucrare documentată, succintă (fără a fi sumară) și clară, de mare utilitate pentru informarea publicului român. Cu aceasta, el a dat o dovadă pertinentă a vocației sale de mediator între cele două culturi, în domeniul artei, fiind în acest sens unul dintre cei mai sinceri, competenți și eficienți prieteni pe care spiritualitatea românească îi are în Grecia. Din mai vechile sale eforturi de popularizare a artei noastre în patria sa, aș cita articole despre Brâncuși sau Sorin Dumitrescu, mijlocirea, traducerea și îngrijirea unei ediții a albumului *Erotocritul logofătului Petrache* al prof. Popescu-Vâlcea, etc.

Numărul al doilea al *Dublei imagini* este aproape în întregime consacrat artei contemporane românești, avînd ca punct de plecare manifestările de la Atena consacrate Zilei Naționale a României, precum și Congresul AICA, la care țara noastră a avut o participare însemnată. În afară de doctul studiu (de fapt o comunicare prezentată la Congresul de Studii sud-est Europene de la București, 1984) al lui Răzvan Theodorescu, cu titlul *Gîndirea istorică contemporană și imaginea în sud-estul Europei*, sînt de semnalat în acest număr articolul *Arta românească contemporană la Atena (o coexistență autentică a tradiției și avangardei)*, semnat de D. Deliyannis, și interviul pe care același i-l ia lui Sorin Dumitrescu. Deși pornește de la expozițiile artiștilor români la Pinacoteca Națională și în cadrul galeriei «Epipeda» din capitala Greciei (recenzînd contribuțiile lui Sorin Dumitrescu, Mihai Buculei, Wanda Mihuleac, Mihai Horea, Neculai Păduraru, Cristian Paraschiv și Napoleon Tiron), articolul respectiv depășește de departe nivelul unei simple dări de seamă asupra unui eveniment «monden». Autorul face o incursiune în istoria valorificării tradiției românești dintr-un punct de vedere modern cu referințe la Brâncuși, Horia Damian ș.a., citînd în acest sens ca un moment deosebit de important recenta manifestare bucureșteană de la Muzeul Satului, pusă sub egida *Vetrei (Locul: Faptă și Metaforă)*.

Semnaleză apoi, și salută, prezența la manifestările artistice ateniene a unui număr însemnat de artiști tineri români, din pleiada afirmată după 1970, în opera cărora sinteza tradiției-modernității se operează cu o lumină vigoare. Subliniază de asemenea



greutatea pe care a avut-o în acest proces spiritul teoretic reprezentat, între altele, de «magisteriul» lipsit de pedanterie ex cathedra, exercitat asupra confratilor săi artiști de un Andrei Pleșu. D. Deliyannis îi închină un cald dar exact portret, din care citez: «Andrei Pleșu este deci criticul pe care, grație textelor scrise de el, o serie de artiști l-au simțit ca pe unul de-al lor».

Din pasionantul interviu al lui Sorin Dumitrescu, care ar merita reprodus în întregime în paginile acestei reviste, citez — în chip de «arvună», în speranță că urarea mea de a-l citi și în românește se va realiza — următoarele idei, fervente și lucide în același timp, cum de multă vreme ne-a obișnuit artistul român: «Iată, deci, odată mai mult, susțin că arta este o mare odihnă a spiritului, aidoma clipei de excepție a prosternării. Nu întîmplător Dostoievski, contemplînd terenul cetății dinspre partea inimii, [...] a exclamat profetic: Frumusețea va mintui lumea». Acest număr al revistei ateniene este bogat și cu gust ilustrat cu reproduceri de lucrări ale lui Brâncuși, Mihai Buculei și Sorin Dumitrescu.

gheorghe vida

Bildende Kunst, nr. 7, 1984

Din sumarul acestui număr atrag în primul rînd atenția, din perspectiva receptării internaționale a artei românești, două articole: unul intitulat *Constructivist și revoluționar*, dedicat aniversării centenarului Mattis-Teutsch este semnat de Günter Rieger, bun cunosător al culturii artistice din România, cu valoroase alte contribuții la propagarea valorilor ei reprezentative; celălalt, datorat lui Mattias Flügge (*Măgura și Săliște*), este consacrat problematicii simpoziunilor de sculptură de la Măgura și Săliște Sibiului.

În studiul amintit Günter Rieger retracează sintetic biografia și evoluția stilistică a lui Mattis-Teutsch, cu etapele ei semnificative, insistînd printre altele asupra momentului participării lui Mattis-Teutsch la marea expoziție internațională de avangardă a revistei «Contemporanul» din 1924. Günter Rieger arată că opera lui Mattis-Teutsch este una din realizările cele mai de seamă a artei secolului XX în România și aparține unui artist care a militat pentru



salvagardarea valorilor umaniste, acțiune înscrisă pe steagul revoluției nu ca un țel îndepărtat, ci în chip de sarcină practică.

Însoțit de numeroase ilustrații color și alb-negru (amintim lucrări de Radu Aftenie, Ion Deac-Bistrița, Béla Crișan, Ion Măndrescu, Alexandru Călinescu Arghira, Cristian Breazu, Dinu Rădulescu, Vlad Ciobanu), articolul lui Mattias Flügge, după o prezentare generală a principiilor muncii în echipă, într-un strâns contact cu natura, caută să explicitizeze tradițiile și orizontul ideatic al sculpturii românești. Se arată printre altele că o cultură de două mii de ani a creat un bogat arsenal de forme, vizibile în construcțiile țărănești și în ornamentica extrem de diferențiată. De asemenea autorul desemnează pe Constantin Brâncuși, pe urmele istoriografiei de artă românești ca fiind la originea unei mișcări plastice naționale moderne. Exemplul lui Brâncuși a ferit artiștii români de un folclorism decorativ și a călăuzit cercetările spre o armonie desăvârșită dintre opera de artă și natură. Această armonie, consideră Mattias Flügge este tendința cea mai caracteristică a acestor simpozioane. În continuare se apreciază că la Măgura, majoritatea artiștilor tind să accentueze sau să corijeze natura prin instalarea unor semne de meditație sau erijarea unor arhitecturi simbolice. La Săliște structura materialului, lemnul, cu bogate resurse, pe fondul unei tradiții foarte puternice, desemnează pe artiști ca păstrători ai culturii naționale. Din variatul conținut al acestui număr mai reținem: o analiză iconografică de Ute Schuffenhauer a celebrei picturi murale de Ferdinand Hodler: «Plecarea studenților din Jena, 1813»; *Tema Rusia în creația lui Marc Chagall*, de Alexander Kamenski, o prezentare a sculptorului Lucie Prussog de Thomas Schinköth și a graficianului Hannes H. Wagner de Fred Reinke.

Művészet, iulie august, septembrie 1984

Creația singulară, de un farmec exotic a lui Mihály Zichy (1827—1906) a fost reactualizată în Ungaria cu prilejul expoziției alcătuite din materialul

aflat în posesia Muzeului de artă gruzin din Tbilisi (acuarele pentru ilustrația eposului național gruzin *Cavalerul în piele de tigru* de Șota Rustaveli), ca și unele lucrări din colecții muzeale maghiare (de exemplu tabloul de mari dimensiuni — *Triumful geniului distrugerii*, expus la Paris în 1878). Această operă complexă, emanație a romantismului târziu eclectic este analizată în toate implicațiile ei ideologice și stilistice în contextul politic al epocii, de Katalin Gellér. Ajuns pictor de curte al țarilor, Zichy găsește resurse pentru o sinteză de mari proporții, menită să concentreze într-o singură operă concepția sa esențial antimonarhică, anticlericală, înfruntată de socialismul utopic și mesianismul rusesc. Restaurarea Muzeului din Kiscell a dus la redescoperirea de către specialiști a unor picturi de mare interes, aparținând unor reprezentanți de frunte ai picturii moderne maghiare. Astfel sînt readuse în atenție lucrări de László Mednyánszky Jozsef Rippl-Ronai, Lajos Gulácsy, Lajos Tihanyi, Gyula Derkovits, Aurel Bernath și alții. Unele din aceste pinze, mult timp uitate prin depozite permit o cunoaștere mai nuanțată a dezvoltării viziunii artiștilor menționați. Ilyés Maria reconstituie într-un studiu documentat circumstanțele fazei de început a pictorului de origine maghiară, activ la Paris, Simon Hantai. Criticul și istoricul literar clujean Lajos Kántor îi dedică un eseu plurivalentului artist din Satu Mare,



László Paulovics. Marcat esențial de lumea teatrului, Paulovics după o prodigioasă activitate de grafician și scenograf este în ultimul deceniu preocupat și de limbajul pictural. «Compozițiile lui Paulovics sugerează o particulară filosofie a imaginii, ceva asemănător în imaginile fixe (scene simultane) cu secvențele în mișcare din filmele lui Antonioni (...) Din punct de vedere pictural încearcă să rezolve probleme dificile. Nu întoarce spatele figurativului, obiectelor, dar le plasează într-un spațiu metaforic (...)» arată printre altele Lajos Kántor. Pentru a întregi semnalaarea prezențelor românești din acest număr, menționăm reproducerea unei lucrări de Ana Lupaș (*Covor zburător*, 1976), cu ocazia participării acesteia la expoziția internațională *Noul textil*, din aprilie 1983, la Szekesfehérvár (cronică de András Ban).

Acest număr al revistei este dominat de impunătorul grupaj de articole dedicate memoriei lui Béla Kondor (1930—1972), prematur dispărut, a cărui amplă retrospectivă organizată la Galeria Națională îl așează definitiv, așa cum arată într-un articol introductiv redactorul șef al revistei Gábor Rideg, printre valorile clasice ale artei maghiare. Din acest grupaj se detașează o antologie comentată, din mărturisirile artistului, cunoscut și ca poet de reală forță. Iată o mostră: «Sper că nu sînt modern (...) Există tendințe care imită stîngăcia. Nu sînt adeptul lor. Din joacă? Poate. Dar nu-mi place cînd cineva se prefacă că are șase mîini stîngi. Dar pe aceia nu pot să-i sufăr care mimează că au opt mîini drepte (...) Urmăresc această meserie de douăzeci de ani. O urmăresc ca pe un vînat, cu arma. Așa cum Dylan Thomas urmărea cuvintele care nu erau înțelese. Eu am tulburat imagini (sau ele mă urmăreau pe mine?) pe care el nu le putea vedea, dar le-ar fi înțeles dacă a fost un om bun. Poate și eu sînt om bun (ceea ce nu e o calitate).»

O serie de studii adîncesc diverse aspecte ale creației lui Kondor, analizează obsesiile, motivele sale, adevărate topos-uri ale unei gândiri figurative, multiplu stratificate. Astfel Péter Kovács îl caracterizează ca ultimul pictor de icoane, care a construit poate cea mai conservatoare operă de artă din cultura maghiară a acestui secol, deși a fost considerat toată viața un artist de avangardă. Zoltán Nagy în studiul intitulat *Îngerul* se privește consacrat retrospectiviei Kondor arată că artistul într-o epocă fără iconografie a creat o artă iconografică, preluînd elemente în primul rînd din arta medievală. Îngerii și sfinții, instrumentele reprezentării de icoane și formarea imaginii devin componentele unui sistem de multe ori orientat negativ. Într-una din ilustrațiile lui Blake, un înger se privește în oglindă și devine conștient de condiția lui umană. Se conturează aici, crede autorul, țelul întregului sistem mental-artistic al lui Kondor: a se ogîndi pe sine și omul în general, a recunoaște și a modela caracteristicile condiției umane, trăsăturile ei determinate. Stilul iconografic târziu al lui Kondor este tratat cu un impresionant aparat comparativ de András Renyi, de asemenea László Heitler pune în discuție șase gravuri ale artistului, căutîndu-le filonul ideatic comun.

În sfîrșit fotografiile executate de Kondor, un fel de fotograme dintr-un film științifico-fantastic, avînd ca teren de desfășurare propriul atelier sînt decodate de Miklos Peternak. Din acest număr organizat în jurul personalității lui Béla Kondor mai reținem convorbirile cu pictorul Gyula Feledy, cu graficianul Liviusz Gyulai ca și o încercare de apropiere a sensibilității japoneze prin prisma afîșului japonez contemporan datorat lui Agnes W. Somogyi.

Acest număr informează printre altele de deschiderea la Vac a galeriei permanente a pictorului Gyula Hincz, în urma unei donații spectaculoase din partea artistului.

Atitudinea artistică a lui Hincz — se arată în articolul publicat cu acest prilej de Agnes M. Bakonyvári — se caracterizează prin reinterpretarea elementelor pentru a fi cuprinse într-un nou sistem de relații, al unui nou sistem de valori. Sub acest semn și-a alcătuit în pictura și grafica sa o simbolică proprie noilor fenomene. În imaginea artistică despre lume a lui Hincz ocupă un loc central omul aflat într-o apropiere mitică de natură. Omul inteligent, care vrea și știe să-și dirijeze soarta apare însoțit adesea de motivele simbolice ale soarelui sau păsării. Sculptorița Valeria Sas glosează pe marginea simpozionului de sculptură în lemn de la Burgdorf (Elveția), unde a luat parte într-o companie internațională. De un interes deosebit sînt — credem — relațiile unor acțiuni colective la care au participat atît artiști cît și locuitorii orașului. De pildă, unul din artiști a tăiat în bucăți uriașul plan al unei plute, astfel că oricine putea alege un fragment pe care să-l fabrice din bucăți de lemn. Pluta astfel asamblată a fost lansată pe fluviul Emme. Activitatea simpozionului condus de sculptorul elvețian Jean Tinguely a fost pe larg discutată de revista Art Magazin (R.F.G.).

O expoziție din categoria numită de «dosar», deschisă la Galeria Națională de la Budapesta este comentată de Gábor Bellak. Este vorba de o expoziție de desen modern maghiar, care reconstituie ilustrațiile cărții lui György Gombosi (1904—1945) remarcabil istoric de artă, de reputație internațională, victimă a fascismului. Cele două volume (al doilea rămas în manuscris) ale lucrării *Noul desen maghiar* de Gombosi oferă o panoramă a desenului modern maghiar, examinată nu din perspectiva genurilor majore ci din unghiul autonomiei estetice a desenului. De exemplu unul din principiile manevrate de Gombosi este «grafologia» desenului, echivalată cu «valoarea biologică» a scrisului, avînd conotațiile cunoscute în psihologia freudiană. În expoziție au fost separate reproducerea de operele originale care au putut fi regăsite.

La rubrica Atelier sînt prezentați sculptorul Benedek György și György Holdas, mozaicurile realizate din marmură de Robert J. Balázs, afîșele lui Péter Pocs, evident influențate de afîșul polonez.

Din seria manifestărilor expoziționale consemnate de revistă remarcăm cronică consacrată de Gábor Pataki expoziției de ceramică deschise de Nora Gergely la Obuda. Definită ca «ceramică conceptuală», creația artistei ilustrează însăși procesul elaborării formelor, demonstrînd întreg procesul tehnologic, dar printr-o derulare inversă. Astfel că vasul odată terminat, este îmbrăcat din nou cu lutul, în care se vor imprima inciziile peretelui exterior al vasului. Coșurile îmbrăcate în ghips trimit la începuturile olăriei, iar în interiorul expoziției capătă un nou înțeles: accentuează golul, spațiul care dă un cadru forme. Ceea ce apare și în desenele ce completează materia nefixată, înainte de a fi modelată. Vasele ei nu sînt sculpturi ci ceramici trezite la viață proprie, conchide criticul.

sculptura expresionismului*

amelia pavel

De la începutul anilor '60 și până astăzi s-au succedat în toată lumea zeci de expoziții, unele foarte ample, consacrate picturii și graficii expresioniste. Stimulate, spre sfârșitul anilor '50, de reparația în circuitul public al operelor expresioniste retrase, răstăcite, ascunse după acțiunea nazistă din 1936 privind așa-zisa «artă degenerată», aceste expoziții, prin răsunetul lor, au ajuns să provoace o reconsiderare aș spune totală, a viziunii istoriografice asupra primei jumătăți a secolului XX. Evidența faptului că arta figurativă rezultată din căutări răscolitor moderne a generat un spațiu spiritual la fel de vast cu cel al căutărilor de pură non-figurație glăsuia la tot pasul. În plus, reieșeau înrădăcinate conceptual între diferitele curente inovatoare ale artei europene la începutul secolului, până atunci privite delimitativ. Documentația care însoțea acele expoziții, îmbogățită pe parcurs de cercetare, avea să confirme adevăruri pe lângă care se trecuse multă vreme fără atenția cuvenită. Unul din ele, și nu cel mai puțin important, a fost contribuția țărilor din Europa centrală și răsăriteană la mișcarea artistică internațională. În 1983, Stephanie Barron, șefa secției de artă a secolului XX la County Museum din Los Angeles, în colaborare cu mai multe muzee din Republica Federală Germania, avea să inițieze prezentarea unei expoziții de sculptură expresionistă, sculptură în parte necunoscută până acum și în parte nerecunoscută ca fiind încadrabilă în expresionism. Ideea de la care St. Barron a pornit își avea originea tocmai în demonstrația, deja făcută, asupra caracterului plurisemantic al fiecăruia dintre marile curente ale secolului ca și a latenței expresioniste omniprezente în arta epocii. Astfel se explică includerea unor artiști ale căror contacte cu expresionismul nu au funcționat decât ori prin interferențe conceptuale și iconografice — cum a fost cazul lui Lehmbruck — ori prin relații de prietenie și mici influențe nesemnificative — cum a fost cazul lui Georg Rolke, prieten ani îndelungați cu pictorul Schmidt-Rottluff, unul din corifeii grupării «Die Brücke»; ori prin intermediul derivațiilor și descendenței constructiviste a expresionismului — aici trebuie citat mai puțin cunoscutul Franz Seiwert. Aceste includeri, justificate teoretic în contextul unei înțelegeri extensive a conceptului de expresionism, justificate uneori și estetic pe porțiuni cronologic definite ale creației artiștilor anexați expresionismului, rămân totuși afectate de câteva absențe marcante, astfel că tocmai miezul teoretic al concepției expoziționale devine incert. De ce lipsesc de pildă Henri Laurens și Julio Gonzales? De vreme ce alți sculptori legați de cubism sînt prezenți? Cum de nu se află inclus Oskar Schlemmer, ale cărui sculpturi de

mici dimensiuni pentru «Baletul triadic» sau de mari dimensiuni, din proiectele seriei «Homo», constituie unul din capitolele principale ale sculpturii post-expresioniste de la Bauhaus? Aceeași întrebare se poate pune pentru Max Ernst, în privința aripilor dadaiste, a expresionismului. Acesta cu atât mai mult cu cât — în schimb — în opera unora dintre sculptorii incluși, faza expresionistă se reduce la foarte puțin, personalitatea lor aparținând, de exemplu Kolbe, academismului german predilect în anii 30 și 40 sau, alt exemplu, Milly Steger, reprezentantă a Art-Déco-ului anilor '20. Se mai adaugă acestor întrebări încă una privind lipsa referirii la Brâncuși. Există trei texte în catalog, cele consacrate lui Hoetger, Seiwert și Lehmbruck. În ultimul se vorbește despre Brâncuși în contextul unei așa-numite crize în sculptura europeană din 1912, care ar fi fost declanșată de el în dialectica «figurare a trupului omenesc — abstracție prin semne a reprezentării umane». Dar această dialectică nu a fost impregnată de simptomele vreunei crize; dimpotrivă, caracterul ei tensionat a definit întreaga mișcare artistică începînd de la sfârșitul secolului al XIX-lea; rolul viziunii brâncușiene a fost tocmai acela de a o încarna depășind-o, abolind în opera lui contrariile, restaurînd o ordine pierdută, din care anume elemente de tensiune expresionistă nu lipsesc, nici de iconografie expresionistă — de la motivul forme primitive până la motivele erotice. Ar fi fost deci, credem, necesară includerea de ordin asociativ a uneia sau două lucrări de Brâncuși, capabile să demonstreze complexitatea formelor pe care interacțiunea valorilor expresioniste a luat-o în sculptura începutului de veac. În acest sens, expoziția care a avut loc la București în 1975, intitulată «Sculptura germană 1900—1933», organizată în colaborare cu Muzeul Lehmbruck din Duisburg, expoziție pe care — uimitor — Stephanie Barron n-o citează, a putut arăta, chiar și numai pe spațiul unei singure școli naționale, că expresionismul în sculptură a fost pregătit încă de la finele secolului al XIX-lea de formulări convergente în care pe lângă symbolism, începuturile Jugendstil-ului, retorica emoțională direct inspirată de Rodin, se înscrie și substanța constructivă a lui Adolf Hildebrandt. În acea expoziție, care a fost o premieră europeană în tema respectivă, au figurat mai multe din lucrările de Barlach, Käthe Kollwitz, Kirchner, Sehmbruck, Belling, Hoetger, cuprinse și în recenta prezentare de la Los Angeles și Köln, socotite a fi fost acolo pentru prima dată preexpuze în perioada următoare celui de-al doilea război mondial. Dincolo însă de aceste observații, care privesc în fapt mai mult concepția expoziției, interesul ei documentar rămîne unul de prim ordin. Acest interes este sporit de catalogul găndit ca o suită de biografii medallioane, ilustrate pentru fiecare caz cu lucrările expuse, dar menționînd uneori ca analize amănunțite, mare parte din creația respectivului sculptor. Această metodă, în ultima vreme mai puțin practică de autorii masivelor cataloage-tratat care însoțesc expozițiile și importante și mai puțin importante ale muzeelor din multe țări, era cea mai indicată pentru luarea de contact cu o creație nefami-

liară publicului american în special. Dacă predilecția pentru studiile de ansamblu, de obicei cu un pronunțat caracter teoretic, ale cataloagelor de mari retrospectiv biografice, de stiluri ori perioade, a pus în circulație noțiuni și fapte care au necesitat reexaminarea și redefinirea multor adevăruri istoriografice și estetice socotite imuabile și irevocabile, metoda biografică prilejuiește îmbogățirea considerabilă a datelor obiective asupra artei europene la început de veac XX. Catalogul «Sculpturii expresionismului» oferă în această privință câteva prețioase noutăți și chiar surprize. Una este adausul, la numărul până acum știut al sculpturilor lui E. L. Kirchner, — personaj central al expoziției — al lucrării «Dansatoare cu colier» (1910) sculptură în lemn dintre cele mai caracteristice stilului, stilului abrupt, retoric, constructiv și grafic totodată al artistului, lucrare dată până acum ca pierdută. În medalionul consacrat lui Kirchner, Wolfgang Henze observă, cu argumente documentare că vocația de bază a pictorului Kirchner a fost de fapt sculptura. Este drept că acolo s-a manifestat în modul cel mai intens nu numai capacitatea lui de a face din stricta coerență a formelor o valoare a expresivității, dar și întreaga filieră de apartenențe culturale, de la arta oceanică la xilogravura gotică germană, din care și-a tras și susținut seva creatoare. Este cert că pentru Kirchner sculptura a însemnat un exercițiu al stăpînirii de sine și prin aceasta, al autodefinirii. În 1911 scria: «cît este de util pentru pictură și desen, să cioplești chipuri; prin ele desenul dobîndește coerență și este o bucurie senzuală aceea de a vedea cum, tăietură după tăietură figura crește din trunchiul de lemn. În fiecare trunchi zace ascuns un chip; nu trebuie decît să-l descojești de acolo». Referirea aceasta la sculptura în lemn corespunde preferinței pronunțate a expresioniștilor «clasiici» de la Brücke: Schmidt-Rottluff, Heckel, dar și a lui Barlach, pentru lemn. O altă noutate care apare în catalog privește relațiile sculptorilor germani cu artiștii francezi. Se știa până acum relațiile cu Matisse, Delaunay și Guillaume Apollinaire. Din medalionul consacrat de Dietrich Schubert lui Bernhard Hoetger, prea puțin cunoscutul autor al frizei de personaje de pe Casa Sindicatelor din Bremen (1928), aflăm că Hoetger a fost prieten cu Maillol, l-a cunoscut pe Picasso și s-a numărat printre cumpărătorii operelor lui Douanier Rousseau. Opera lui Hoetger absoarbe armonios o serie de influențe divergente ale artei franceze — Gauguin, Rodin, Maillol — balansînd între ele și interesul marcat pentru sculptura egipteană. Catalogul relevă de asemenea și este o noutate — sculptura lui Max Beckmann, a lui Conrad Felixmüller, a lui Franz Seiwert, din opera căruia se cunoștea numai sculptura funerară, în modul cel mai direct inspirată de Brâncuși, a lui W. Wauer, a celui lui Otto Gutfreund, a elvețianului H. Scherer, ca și a lui Otto Freundlich, artist cu numeroase legături în mai multe țări europene, inclusiv România, unde a avut contacte cu reprezentanții mișcării de avangardă artistică — din păcate nementionate în text. O anexă cuprinzînd reproduceri ale unor pagini din publicațiile de epocă, cu articole și ilustrații semnate de critici și

artiști care analizează opere din cele aflate în actuala expoziție, este de un deosebit interes — și nu numai documentar. Într-adevăr, în unele din aceste texte sînt schițate principalele conexiuni literar-filozofice ale creației plastice de viziune sau înrădăcinate expresionistă: cu gîndirea lui Nietzsche, cu umanitatea lui Dostoevski, cu substanța liricii lui Rilke, cu unele aspecte ale antropozofiei lui Rudolf Steiner, cu gîndirea și acțiunea militantisimului de stînga în Germania imediat post-belică. Referințe la aceste conexiuni apar și în unele biografii ale catalogului. O bibliografie cuprinzătoare, în special germană și americană încheie prețiosul instrument de lucru care este catalogul, tipărit în cele mai bune condiții grafice, «Sculptura expresionismului».

adina kenereș

Sursele retro-ului contemporan avansează în timp: după digerarea romantismului, a gingășiei fin-de-siècle și a exploziei 1900—1910, interesul se mută acum spre perioada interbelică, exploatîndu-i tihna decorativă, rafinamentul «modern», stilizările. Nu mai puțină importanță capătă atitudinile umaniste, fie ele și idealizate, ale unor artiști devotați atotputerii omului și conlucrării sale fericite cu mediul artificial. Printre ei, *Fernand Léger* se bucură de atenția meritată de un adevărat port-drapel al acestui tip de umanism. Nu este vorba de o re-evaluare, ci de o resuscitare, în serviciul demonstrației, a tot ceea ce opera și destinul lui Léger oferă ca semnificativ: startul unui țăran, încrederea comunității și înnoirile mecanice, familiaritatea cu mediul muncitoresc la oraș («muncitorii — țăranii orașelor»), îndărătnicia sublimă cu care ființele robotizate rămîn oameni, experiența războiului care, paradoxal, îi confirmă optimismul tehnologic etc. Pe linia unei atari motivații, elementele caracteristice ale picturii lui Léger (structura geometrică a figurației, simbolurile vitezei și ale traiectelor de tot felul, preferința pentru culorile pure și plate, compoziția peremptorie ca aceea a unui afiș etc.) se înscriu firesc în «viziunea sa democratică și populară» care a constituit o «fericită opțiune pentru reclama valorilor umanitariste și socialiste, în dauna celei care exaltă lăcomia și rapacitatea». Astfel își încheie *Paul Overy* articolul din *Studio International*, 1 004/1984, nu înainte de a face apel la bunăvoința criticii de artă față de un pictor «vecin» cu Léger, tot subestimat, *Robert Delaunay*, a cărui redescoperire își așteaptă magistrul.

«Art Déco»-ul, de a cărui recentă insinuare am pomenit mai sus, nu este nici el scutit de patronaje înalte. Tatăl, decanul sau maestrul său a fost găsit în persoana lui *Raoul Dufy*. Statisticienii afirmă că dintre artiștii secolului XX Dufy a fost sursa celor mai multe reproduceri, de la ilustrațiile de presă pînă la cărțile poștale, fără a se calcula și multiplicările de decorații ce-i aparțin, iar acesta este, în mod necesar, un simptom al solidității de gust a publicului. Dufy-zarea s-a produs între 1911 și 1930 cînd artistul a lucrat la proiectele

* Catalog de expoziție editat de Stephanie Barron, Prestel Verlag, München, 1984

decorative pentru unul din marii patroni ai modei, Paul Poiret, și pentru casa de imprimări textile Bianchini-Férier. Cu ocazia retrospectivii artistului la *Hayward Gallery*, organizatorul Bryan Robertson a insistat asupra poziției privilegiate a lui Dufy printre «Vechii maeștri ai artei moderne» (apartenența lui la acest grup e o idee cu totul nouă!), declarînd cu entuziasm: «Dufy și-a pus amprenta pe întregul nostru secol... felul de a vedea e absolut particular lui Dufy și viziunii sale personale. Viziunea aceasta a fost suficient de puternică pentru a afecta, în chip general și popular, culoarea, designul, textura și imaginea, așa-numita «aparență» a majorității produselor de larg consum». Experții în istoria modei încep la rîndul lor să-și aducă aminte traseele europene de comercializare a imprimurilor Dufy, colaborările artistului ca scenograf al lui Cocteau, afișele și programele lui pentru prezentările marilor case de modă...

După seria de grandioase expoziții interculturale «Paris—New York», «Paris—Berlin» și «Paris—Moscow», Centrul Pompidou a organizat în primăvara lui 1984 o expoziție ale cărei ecouri mai răsună încă în presă: «Imagini și imaginarii ale arhitecturii». Au figurat șase sute de lucrări originale ale unor creatori mai mult sau mai puțin cunoscuți din secolul XIX și XX (1826—1984), realizate în toate tehnicile (pictură, fotografie, ilustrație, desen tehnic și artistic, cinema, scenografie de teatru și operă, imagini produse de computer), reprezentînd cele mai variate tipuri de arhitecturi, puține dintre ele realizate, majoritatea rămase în stadiul de proiect. Gîndită ca eclectică și amuzantă pentru public, expoziția a fost rezultatul a doi ani de documentare și selecție. Ea a adunat laolaltă artiști excelînd în toate genurile, dovedind încă o dată vitalitatea conceptului de interdisciplinaritate. Risipite printre proiectele utopice ale unor necunoscuți îndrăzneți, s-au găsit așezate, în perfect acord, arhitecturile vizionare ale lui Monet, Dubuffet, Niepce, Bill Brandt, Schinkel, Stirling, Méliès, Fellini, Hergé, Bob Wilson. (ARTnews septembrie 1984).

Foto 1: Proiect de decor al lui *Enki Bilal* pentru «Viața e un roman», film regizat de Alain Resnais

În general, reclamele expozițiilor și invitațiile indică decent—deși uzînd de toate efectele posibile ale unui bun design grafic—numele artistului, categoria de lucrări, perioada, numele și adresa galeriei. Anunțurile sînt cu atît mai simple cu cît artistul este mai cunoscut sau mai apreciat. Dar uneori sînt la fel de interesante ca manifestările înseși. Două exemple: *Santino* anunță «Eu sînt anti-șic-ul! Distrugătorul curentului. Venirea mea anunță moartea modei. Băgați de seamă! Sosesc». Trebuie să menționăm că expoziția urma să aibă loc la galeria *Vox Populi* din New York, iar reclama o califică drept «singura galerie care contează».

Pe de altă parte, *Alice Ayccock* își anunță expoziția din octombrie 1984 de la *Galeria John Weber* într-un discurs de peste 400 de cuvinte (pe un spațiu de cca 25×13 cm), care cuprinde o «uvertură» lirico-cinică proprie artistului bufon-vagant, trei catrene ritmate și parțial rimate, oărecum în maniera absurdului folcloric, și un text emblemă care oferă cheia meditației istorice a întregii expoziții. Îl reproducem pe ultimul: «Unele povești merită să fie repe-



tate. Desigur și aceea a primului război mondial. Mi-ar plăcea s-o aud de-o sută de ori, fie și numai pentru micuța conversație de la sfîrșit, sau mai degrabă de la începutul războiului dar care venea de fapt la sfîrșitul a toate. Pe 4 august 1914, seara, la o lună și jumătate de la asasinatul de la Sarajevo, în ajunul invaziei germane în Belgia, Sir Edward Grey privea pe fereastră din clădirea Ministerului de Externe al Marii Britanii. Întorcîndu-se apoi către unul din prietenii săi de față, îi spuse: «Luminile se sting în întreaga Europă și nu vom mai apuca să le vedem vreodată aprinzîndu-se»...

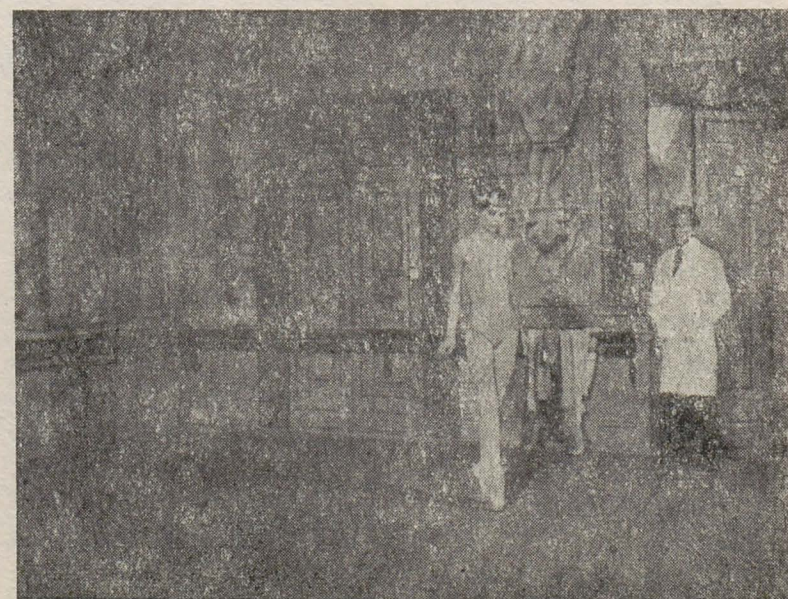
Deși convins de prăpastia dintre expresionismul abstract și pop-art («Ei sînt pe un munte iar eu pe altul»), *William de Kooning* a avut în acest an o surpriză. *Roy Lichtenstein* a expus la *Galeria Leo Castelli* cîteva lucrări ca «ofrandă» lui de Kooning, folosindu-se de tușele expresionist abstracte, prezentate dramatic și grandiloc-

vent, aluzii stilistice directe la opera maestrului cu cota în creștere. Aceiași tip de bandă desenată, aceeași imagine impersonal comună a seriei de «Tușe» din 1964—1965 care reducea pensulația abstractă la clișeul de masă ultradimensionat... dar o nouă «adresă», împăciuitoare, aducînd a parodie și intitulată *Omăgiu*. Ca o revanșă asupra considerațiilor criticii («arta abstractă e înaltă iar cea figurativă vulgară») dar și asupra disprețului cordial pe care abstracționiștii americani îl profesau față de artiștii pop, această expoziție pare a legitima dreptul la existență al celor două atitudini și chiar eventuala lor, ciudată, fuziune. (*Studio International*, 1005/1984)

Foto 2: *Roy Lichtenstein*, *Femeie II*, 1982

Spectaculoase nu sînt numai operele de artă ori reclamele, ci și limbajul critic și ideea acestuia. *Germano Celant* publică în *Artforum*, octombrie 1984, un articol de foarte mare întindere despre *Rebecca Horn*, ale cărei performanțe mai vechi și filme mai noi par să fie cunoscute în lume dar nu suficient înțelese—prilej de a desfășura armate de interpretări structuraliste, simbolice, psihanalitice și savant inter-culturale în formă, cu o surprinzătoare siguranță dar și cu o simplitate a rostirii (gîndirii) ce frizează pe alocuri puerilitatea. Silogisme prețioase, umorul involuntar, pripeala etichetării se întrec în a argumenta gravitatea unei artiste a cărei imagine se înțeoașează treptat. «Repetarea cinematografică, ni se spune, a acelorași personaje și situații (doctorul, actorul, gemenii, sanatoriul, balerina, muzicianul, accidentul de automobil, păunul și alte ființe vii) trebuie să ne atragă atenția asupra condițiilor de viață ale *Rebecăi Horn*, fără să pierdem din vedere rolul simbolic al acestei comunicări vizuale». Înduioșați, purcedem să aflăm că «toate încercările lui *Horn* atestă dorința de a clarifica înții celorlalți și abia apoi sieși fascinația fanteziei feminine». (!) Înțelegem că artista e preocupată de antinomiile existenței, de mutații la nivel inter-uman, inter-sexe și inter-regnuri. Dar «forța ei vine din recunoașterea preeminenței experienței și a interdependenței dintre o relație cu sinele și alta cu lumea»—ceea ce se cali-

fică de altfel drept o «ușoară infatuare proustiană». În filmul «Masca de păun», protagonistă (*R. H.*) apare învăluită în pene și devoră lent capul bărbatului care stă în fața ei, ceea ce înseamnă că «acțiunea ei, a chipului învăluit în pene, reflectă o persoană care nu mai suportă să fie definită sau limitată la un spațiu restrîns și pietrificat, ci dorește să existe liber și imaginativ». În «Logodnicul chinez», personajele pătrund timp de un minut într-un dulap, apoi ies și lumina invadează pelicula—este vorba, desigur, «de o coborîre într-un spațiu întunecos în care se săvîrșește trecerea necesară pentru a cunoaște atît misterul sinelui, cît și pe cel al realității ca vis». Căci, «în întreaga sa operă, prezența simbolurilor culturale se menține, alături de imaginile din inconștient». (!) În «La Ferdinanda», un pianist solitar atacă o temă de groază, cînd deodată în scenă pătrunde o balerină «care, comparată cu singurătatea lui *Max*—pianistul—, reprezintă semnul creației și al mișcării vitale. Luminile lor sînt atît de deosebite, încît se ceartă imediat. Neavînd nimic comun, sînt în contrast brutal—ca plăcerea și munca, femeia și bărbatul». Același film aduce în prim plan «arhetipul» oului și toate conotațiile sale, dar se pare că artista preferă ouăle de păun și pe cele de struț (de unde o discuție asupra simbolurilor respective, de la antichitatea păgînă la cultura creștină). «Această transformare a simbolului struțului, spune *Celant*, cere puțină reflecție. S-ar putea oare datora faptului că struțul, pe lîngă că produce ouăle cele mai mari și perfecte, e și singura pasăre care are capacitatea de a urina?» Tot *Rebecca Horn* e autoarea unor mașini metalice, uneori împodobite cu pene. Despre ele criticul crede că «sînt minuni teribile, aflate la limitele extreme ale umanității, fără speranță. Lucitoare și reci, sînt niște mașini triumfătoare. Singurul acid care le poate topi e acela al privirii în față a ade-vărului și a inversării soluției propusă de ele» (!). În concluzie, «nu e de mirare că din 1975 încoace *Horn* a cheltuit atîta energie pentru a face film, pentru că în film metafora se dizolvă în realitate și viceversa»... Foto 3: *Rebecca Horn*—cadru din «La Ferdinanda», 1981



Dans ce numéro:

Un représentant du paysage dramatique: Gh. N. G. Vinătoru

Petre Oprea

p. 3

Élève de l'Académie libre de Bucarest — où il aura pour maîtres A. Verona, J. Al. Steriadi, G. Petrascu, N. N. Tonitza et F. Şirato —, Gh. N. G. Vinătoru (1908—1983) débute en 1931 au Salon Officiel, mais sa personnalité s'affirme surtout après la seconde guerre mondiale. Peintre figuratif se rattachant au réalisme, il est essentiellement paysagiste tout en abordant la nature morte et le portrait. Procédant à une analyse minutieuse de la facture et de la technique de l'artiste, l'auteur distingue dans son œuvre une « période grise » caractérisée par une atmosphère « pessimiste et sombre », une « période verte » où sa palette s'allège et qui dégage un sentiment de quiétude, enfin, à partir de 1948 une « période bleue » empreinte d'un puissant dramatisme ».

Une lecture fonctionnelle etsymbolique d'un espace urbain traditionnel: « Ulița de lingă mal » (« La ruelle du bord de l'eau ») de Galatzi

Marcian Roman

p. 9

Le texte est un plaidoyer pour la conservation et la mise en valeur de la zone figurant sous le nom de « Ulița de lingă mal » sur les cartes de la ville de Galatzi dressées en 1839, 1859 et 1873. C'est une zone qui garde encore un « nombre important de valeurs architecturales et urbaines significatives de la vie de cette agglomération », et dont la plupart sont concentrées dans le périmètre des actuelles rues de la République, Cuza Vodă et Mihai Bravu. L'auteur considère qu'une recherche approfondie de ces valeurs pourrait fournir des données utiles pour l'aménagement futur de cette partie de la ville et, en même temps, prévenir des actions précipitées ou irresponsables.

A cette fin il analyse des aspects concernant la rue proprement dite en tant que système d'organisation spatiale indépendante, aussi bien que des aspects qui sont dus à l'influence des sur-systèmes intégrateurs ou des sous-systèmes intégrés à ceux-ci. Dans ce sens il présente des considérations historiques, géo-climatiques, fonctionnelles, culturelles, psycho-sociales etc... ayant déterminé d'une manière significative la genèse de la ville, des pôles et des axes d'activités, des centres d'intérêt et de la texture des voies d'accès, aussi bien qu'un certain type de relations entre la rue et les parcelles riveraines; il propose aussi quelques solutions de remodelage de ce quartier — témoin de la tradition de la construction urbaine roumaine.

Geta Brătescu

p. 13

Née en 1926. Etudes: Académie des Beaux-Arts; Faculté de lettres et de philosophie (1949) — Bucarest. Début en 1947.

Expositions personnelles: Bucarest (1947, 1960, 1963, 1970, 1974, 1976, 1979, 1981, 1983, 1984); Rome (1976), Hambourg (1980)

Expositions internationales: Moscou — 1958, 1960; Venise — 1960; Genève, Vienne — 1961; Lausanne (Biennale de tapisserie) — 1965, 1969; Brno (Biennale d'art graphique appliqué) — 1966; Bologne (Biennales de 1968, 1970, 1972, 1974); Barcelone, Sao Paulo, Varsovie, Moscou — 1970, 1971; Cracovie (Biennale de gravure) — 1976; Epinal (Biennale de gravure) — 1977; Pecs (Biennale internationale) — 1979; Osaka, Yokohama — 1981; Baden-Baden — 1982

Prix: 1965 — Ile Prix pour l'art décoratif attribué par l'Union des arts plastiques, Bucarest; 1970 — Prix de la revue « Arta », Bucarest.

Petru Popovici

Vasile Drăguț

p. 15

Né le 22 novembre 1938 à Sibiu. Diplômé de l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1966). Après son début en 1967 il participe régulièrement aux expositions officielles tout en prenant part à des manifestations collectives et de groupe organisés à l'étranger (Hambourg, Varsovie, Buenos Aires, Vienne, Mannheim, Ciudad de Mexico etc.). Expositions personnelles à Ploiești (1968) et Bucarest (1979, 1983)

Détenteur de plusieurs prix et distinctions.

Issu d'une longue lignée de pères, Petru Popovici garde de son ascendance terrienne un vif amour pour tout ce qui touche aux choses de la nature — « C'est un fait que l'on ne saurait négliger lorsqu'on se propose d'analyser son œuvre — affirme l'auteur. Sa peinture « est une méditation d'essence sentimentale », mais également une « peinture de commentaire, de transfiguration spirituelle du monde où l'artiste se cherche et se retrouve uniquement par le moyen de son art ».

Neculai Păduraru

p. 17

Né le 19 juin 1946 à Sagna (département de Neamț). Diplômé de l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Début en 1968. Expositions personnelles: Bucarest (1974, 1980, 1984), Rome, Milan (1981).

Expositions internationales: 1974 — Skopje, Bitolia; 1975 — Barcelone (Concours Joan Miró); 1974 — Paris (Concours international de portraits « Paul Louis Weiler »); Berlin, Köln (« Hommage à Brancusi ») — 1978 — Budapest (Biennale de petite sculpture); 1979 — Ravenne (Dantesca) — 1979, 1981 — Grèce (Biennale de sculpture en plein air, Skironio Museum); Padoue (Biennale de sculpture). Prix: Bourse d'études « Dimitrie Paciurea » (1975—1977); 1975 — Prix UASCR: 1976 — Prix des jeunes artistes attribué par l'Union des arts plastiques, Bucarest; 1978 — Prix de la Biennale de petite sculpture, Budapest; 1981 — Ile Prix « Il Grand Trionfo SIPLA, Accademia di Romania; Prix de l'exposition « Hommage à Picasso », Rome.

Ion Valentin Scărlătescu

Teodor Redlow

p. 19

Né en 1951

Diplômé de l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1973). Début en 1975. Expositions personnelles à Bucarest (1978, 1981, 1984). En 1978 il obtient le Prix du Cénacle des jeunes artistes. Témoignant d'un « tumulte intérieur » et d'une « irrépressible vitalité », les peintures et les dessins de l'artiste se situent dans l'expressionnisme. Seules ses marines « sont réalisées dans « un climat de calme affectif qui lui permet de discipliner le dynamisme des traits ». Selon l'auteur de l'article, « dans l'étape actuelle... la valeur de sa peinture réside plutôt dans le chemin parcouru d'un tableau à l'autre, d'une version à l'autre, que dans les quelques œuvres pouvant figurer dans une exposition. I. V. Scărlătescu aspire à formuler une vérité qui soit bien à lui — la réalisation plastique étant à ses yeux secondaire ». « La principale force de communication de ses images bouleversées, déchirées par des conflits, mais toujours vitales dans leur substantialité telluriques consiste dans l'intensité du vécu ».

Dragoș Gheorghiu

p. 21

Né le 27 juin, 1953 à Giurgiu.

Etudes: Institut d'architecture « Ion Mincu »; Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » — section de design (1972 — 1979). Début en 1978. Participe à de nombreuses expositions collectives et de groupe ouvertes à Bucarest, Sf. Gheorghe, Cluj-Napoca, Jassy, Timișoara et Constanța. Expositions internationales: 1981 — « Protopia » — Kobe (Japon); 1982 — « Mail-art », Ciudad de Mexico; « Un mobile et il suo spazio », Milan.

Contribution théorique: 1979 — IXe Congrès international d'esthétique, Dubrovnik; 1981 — XVIe Congrès international d'histoire de la science, Bucarest.

Prix: 1980 — « Silver Hexagon » — Prix international d'architecture pour l'espace habitable, Milan (projet publié dans « Habitation-space », Anthologie d'architecture moderne comparée, vol. 3); 1981 — 1er Prix du Symposium de cybernétique et d'ingénierie des systèmes » attribué par l'Institut Polytechnique de Bucarest; 1982 — Prix de l'Exposition républicaine de Design pour la sérialisation des produits (instruments médicaux); 1er Prix ex-aequo ICSID, Kyoto (Japon).

Constantin Petrașchievici

p. 23

Né le 8 avril 1950 à Bucarest. Diplômé de l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1976). Début en 1978. Expositions personnelles: Slatina (1979); Bucarest (1981, 1983). Expositions de groupe: Bucarest — 1981 (Atelier 35, tapisserie); 1983 (Atelier 35 — dessin). Participe aux expositions municipales d'art décoratif (1978—1984), aux Quadriennales d'art décoratif (1980, 1984), aux expositions de miniatures textiles (1979, 1980, 1982, 1984) ainsi qu'à l'exposition municipale de peinture sculpture et art graphique (1983)

Prix: 1981 — Prix du Cénacle des jeunes artistes « Atelier 35 » pour l'art décoratif.

L'histoire de l'art en tant que discipline académique disputes contemporaines

Andrei Pleșu

p. 29

Prenant comme point de départ l'ouvrage de Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Deutscher Kunst Verlag), cette très substantielle étude envisage les aspects essentiels de la « crise » que traverse la discipline connue généralement sous le nom de *Kunstwissenschaft* et que l'auteur attribue aux événements qui se sont produits dans le domaine des arts plastiques: le recul à l'infini des frontières de cet art, de l'artiste lui-même et du réel; l'extrême pluralité des styles, des « programmes » et des théories; la rupture de plus en plus profonde entre l'histoire de l'art et la critique d'art. Il est démontré ensuite que les théories et les méthodes contemporaines ne semblent point qualifiées à résoudre d'une manière adéquate cet état de « crise ». Accepter sans préjugé la pluralité de plus en plus accentuée de ce domaine, ainsi que le « révolutions » modernes constituant la « matière première » de l'histoire de l'art: intensifier l'étude de la réception esthétique; rédiscuter le langage artistique dans la perspective des « media » actuels; repenser l'art des époques antérieures sous l'angle de la tension interrogative de l'art moderne, c'est à dire trouver la perspective d'une continuité optimum de l'expression formelle des différents époques et aires culturels; tempérer l'excessive prolifération des sciences auxiliaires (histoire, sociologie etc.); relativiser la spécialisation — ce sont là des solutions possible pour franchir l'impasse et reconsolidier cette discipline afin de la maintenir dans la catégories des « sciences de l'esprit ».

