

arta

ANUL XXXII

NR. 5/1985



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

Ioan Horga

MACHETA ARTISTICĂ

Ioan Horga

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Cornelia Șoancă, Eugeniu Lupu, Paul Petrescu, Decebal Scriba, Doina Marian, Atanase Cartoian, Constantin Calistru, Adrian Guță

DIAPUZITIVE COLOR

Dina Constantin, Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Atanase Cartoian,

Redacția mulțumește tuturor instituțiilor și artiștilor pentru materialul fotografic pus la dispoziție spre publicare.

Mulțumiri speciale exprimăm Ambasadei Japoniei din București, pentru ilustrația cronicii „Afișul japonez contemporan”.

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

	I	Tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU despre marea victorie asupra fascismului	
	III	Strălucită sărbătoare a unor mari izbinzi	
	1	Arta la îndemina tuturor (tirgurile de artă '85)	Ileana Pop
	4	Privire, vizualitate, viziune — delimitări și interferențe	Marin Gherasim
	7	Preliminarii la intertextualitatea vizualului	Solomon Marcus
	10	Atelier 35. Profil de tânăr pictor. Desene ale sculptorilor	Adrian Guță
	12	Valentin Lipatti: « Modigliani »	Dan Grigorescu
	12	Între vizibilul exterior și văzutul lăuntric	Vasile Drăguț
	15	Horia Bernea	Octavian Barbosa
		(cronică urmată de opinii ale criticilor și artiștilor: Dan Hăulică, Ion Frunzetti, Theodor Enescu, Andrei Pleșu, François Pamfil, Mihai Drișcu, Călin Dan, Theodor Redlow, Alexandru Chira)	
		VIZUALITATE/DIALOG	20
		Decebal Scriba: demersul oglindirii	Ioan Horga
		ANIVERSĂRI UNESCO	22
		CRONICA	24
		DESIGN URBAN	26
		Cîteva observații pe marginea noțiunii de baroc	Amelia Pavel
		Afișul japonez contemporan	Gheorghe Kazar
		Tema: « Tumulus »	Dragoș Gheorghiu
		27	Edmond Nicolau
		O posibilă normă: experiența « Simetria »	Mihai Ispir
		29	Theodor Redlow
		Horea Paștina	Doina Marian
		ANIVERSĂRI UNESCO	31
		ARTA ROMĂNEASCĂ ÎN LUME	35
		Premii pentru afișul românesc	Daniel Prelici
		Cîteva gânduri despre afiș	Klára Tamás Blaiér
		DICTIONAR	36
		Noul futurism	Oana Sălișteanu
		Varietatea experimentului plastic	Mihai Ispir
		37	Theodor Redlow
		Jurnalul galeriilor	Ioana Berendea
		Calendar. Cronica U.A.P.	

	I	Mărășești — frescă, Muzeu Mărășești	Ion Bitzan și Vladimir Șetran
	IV	Monumentul martirilor dela Moisei (variante în lemn)	Geza Vida

	I	Le camarade NICOLAE CEAUȘESCU évoque la grande victoire sur le fascisme	
	III	L'anniversaire des grandes victoires	
	1	L'art à la portée de tous (foire-exposition '85)	Ileana Pop
	4	Regard, visuel, vision — délimitations et interférences	Marin Gherasim
	7	Preliminaires à l'intertextualité du visuel	Solomon Marcus
	10	« Atelier 35 » — Profil de jeune peintre. Dessins de sculpteurs	Adrian Guță
	12	Valentin Lipatti: « Modigliani »	Dan Grigorescu
	12	Entre le visible extérieur et le vu intérieur	Vasile Drăguț
	15	Horia Bernea	Octavian Barbosa
		(suivent les opinions exprimées par: Dan Hăulică, Ion Frunzetti, Theodor Enescu, Andrei Pleșu, François Pamfil, Mihai Drișcu, Călin Dan, Theodor Redlow, Alexandru Chira)	
		VIȘUEL/DIALOGUE	20
		Decebal Scriba: la démarche du « miroitement »	Ioan Horga
		ANNIVERSAIRES UNESCO	22
		CHRONIQUE	24
		DESIGN URBAIN	26
		Quelques considérations sur la notion de baroque	Amelia Pavel
		L'affiche japonaise contemporaine	Gheorghe Kazar
		Le thème du « Tumulus »	Dragoș Gheorghiu
		27	Edmond Nicolau
		Une norme possible: l'expérience « Symétrie »	Mihai Ispir
		29	Theodor Redlow
		Horea Paștina	Doina Marian
		ANIVERSAIRES UNESCO	31
		L'ART ROUMAIN DANS LE MONDE	35
		L'affiche roumaine remporte des prix	Daniel Prelici
		Quelques réflexions sur l'art de l'affiche	Klára Tamás Blaiér
		DICTIONNAIRE	36
		Le nouveau futurisme	Oana Sălișteanu
		37	Mihai Ispir
		La variété de l'expérimentation plastique	Theodor Redlow
		39	Ioana Berendea
		Le journal des galeries	
		Calendrier. Chronique de l'U.A.P.	

	I	Mărășești — fresque, Musée de Mărășești	Ion Bitzan et Vladimir Șetran
	IV	Le monument des martyres de Moïseï (variante en bois)	Geza Vida

	I	Товарищ НИКОЛАЕ ЧАУШЕСКУ о великой победе против фашизма	
	III	Блестящий праздник великих побед	
	1	Искусство всем (торги искусства '85)	Ileana Pop
	4	Взгляд, зрительность, видение — разграничения и интерференции	Marin Gherasim
	7	Пreliminarii к интертекстуальности зрительного	Solomon Marcus
	10	Ателье 35 Профиль молодого художника. Рисунки скульпторов	Adrian Guță
	12	Valentin Lipatti: « Модigliani »	Dan Grigorescu
	12	Между внешним видимым и внутренним взглядом	Vasile Drăguț
	15	Хориа Бернеа (и некоторые мнения принадлежат искусствоведам и художникам: Дан Хăулика, Ион Фрунзетти, Теодор Энеску, Андрей Плешу, Франсоа Памфил, Михай Дришку, Кăлин Дан, Теодор Редлов, Александру Кира)	
		ЗРИТЕЛЬНОСТЬ/ДИАЛОГ	20
		Децебал Скуиба: ходатайство отображения	Ioan Horga
		ЮБИЛЕИ ЮНЕСКО	22
		ХРОНИКА	24
		ГОРОДСКОЙ ДИЗАЙН	26
		Некоторые понятия по поводу « Барокко »	Amelia Pavel
		Японский современный плакат	George Kazar
		Тема « Тумулус »	Dragoș Gheorghiu
		27	Edmond Nicolau
		Возможная норма: опыт « Симметрия »	Mihai Ispir
		29	Theodor Redlow
		Хориа Паșтина	Doina Marian
		ЮБИЛЕИ ЮНЕСКО	31
		РУМЫНСКОЕ ИСКУССТВО В МИРЕ	35
		Премии — румынскому плакату	Daniel Prelici
		Некоторые мнения о плакате	Klára Tamás Blaiér
		СЛОВАРЬ	36
		Новый « футуризм »	Oana Sălișteanu
		37	Mihai Ispir
		Разнообразие художественного эксперимента	Theodor Redlow
		39	Ioana Berendea
		Журнал галерей	
		Календарь. Хроника С.Х.	

	I	Мэрэшесть — фреска. Музей Мэрэшесть	Ион Бицан и Владимир Шетран
	IV	Моисей — Монумент мучеников. (вариант в дереве)	Геца Вида

Tovarășul Nicolae Ceaușescu despre marea victorie asupra fascismului

Poporul român sărbătorește Ziua Victoriei cu mândria patriotică de a-și fi adus contribuția activă la lupta împotriva fascismului, atât în anii premergători războiului, cât și prin participarea cu întregul său potențial material și uman la marile bătălii pentru zdrobirea mașinii de război a Germaniei. În ultimele 8 luni ale războiului în Europa, România a luptat cu toate forțele sale împotriva hitlerismului, fiind un participant activ la înfrângerea fascismului, la obținerea victoriei istorice din mai 1945.

Marele merit al Partidului Comunist Român, al mișcării revoluționare muncitorești din România, al mișcării noastre antifasciste este acela că s-au ridicat întotdeauna cu hotărîre la luptă împotriva fascismului și a războiului antisovietic. După cum se știe, încă din prima zi a războiului, partidul nostru a chemat forțele democratice naționale, întregul popor să se opună prin toate mijloacele războiului antisovietic, să saboteze mașina de război fascistă și să lupte pentru ieșirea din războiul dus, alături de Germania hitleristă, împotriva Uniunii Sovietice, pentru alăturarea armatei noastre, a întregului popor armatei Uniunii Sovietice, celorlalte forțe ale coaliției antihitleriste, împotriva Germaniei naziste.

Răspunzînd chemărilor Partidului Comunist Român, muncitorimea română, masele largi populare, forțele patriotice, înaintate, ale țării s-au ridicat cu hotărîre împotriva războiului, au desfășurat o largă mișcare de partizani împotriva fascismului, înfăptuind, la 23 August 1944, revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, care a deschis o nouă eră în dezvoltarea independentă a patriei noastre. Odată cu aceasta, întreaga armată și întregul popor român s-au alăturat cu tot potențialul lor militar și economic coaliției antihitleriste, luptînd alături de armatele sovietice — care au dus greul războiului — pînă la victoria finală asupra hitlerismului. Despre adevăratele sentimente ale poporului român, despre contribuția sa la victoria finală vorbesc lupta plină de eroism și uriașele jertfe de sînge date de ostașii români pe cîmpul de bătălie, alături de ostașii sovietici, pentru eliberarea deplină a României și apoi pentru eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei, Austriei — pînă la înfrîngerea totală a hitlerismului și încheierea victorioasă a războiului.

Prin întoarcerea armelor și angajarea României, cu întregul ei potențial, alături de Uniunea Sovietică și aliați, în războiul antifascist s-a dat o puternică lovitură planurilor strategice ale Germaniei hitleriste. Aceasta a dus la prăbușirea întregului front de Sud, a deschis calea înaintării rapide a trupelor sovietice, a accelerat zdrobirea dispozitivului militar al Germaniei în această parte a Europei.

Fără îndoială că în cartea de aur a istoriei poporului nostru vor fi înscrise cu litere de foc marile jertfe de sînge, bărbăția, dîrzenia dovedite în acele împrejurări grele de forțele progresiste, de poporul

român, în frunte cu clasa muncitoare și partidul ei comunist. În acele împrejurări, Partidul Comunist Român s-a dovedit la înălțimea misiunii sale istorice de continuator demn al tradițiilor de luptă pentru libertate și neahtinare, pentru progresul poporului nostru.

Sfârșitul celui de-al doilea război mondial, marea victorie asupra fascismului au dat un puternic impuls forțelor de eliberare socială și națională, au deschis calea unor profunde transformări revoluționare, a afirmării dreptului popoarelor de a fi deplin stăpâne pe bogățiile naționale, de a se dezvolta liber și independent, corespunzător intereselor și năzuințelor proprii.

Printr-o coincidență fericită, poporul român sărbătorește la 9 Mai și Ziua proclamării independenței naționale /.../ La marea sărbătoare a acestei duble victorii — a eliberării și a cuceririi independenței — doresc să exprim încă o dată omagiu și recunoștință fierbinte tuturor luptătorilor comuniști, antifasciști, ostașilor armatei noastre care s-au jertfit în lupta împotriva fascismului, pentru progres, libertate și fericirea întregului nostru popor.



G. D. ANGHEL: Victorie, bronz



ION JALEA: Gărzii muncitorești, bronz

strălucită sărbătoare a unor mari izbînzi

Începutul lunii mai a acestui an marchează sărbătoarea împlinirii a patru decenii de la marea victorie împotriva fascismului, moment de uriașă importanță cînd, prin lupta eroică a popoarelor a fost înfrînt cel mai cumplit dușman al omenirii și înlăturat cel mai redutabil pericol prin care trecuse pînă atunci civilizația planetei. În lupta armată a tuturor forțelor care au contribuit la înfăptuirea acestei istorice izbînzi a omului împotriva întunericii, efortul admirabil al ostașilor noștri, al întregului nostru popor mobilizat de partid, a ocupat unul din primele locuri, un loc de onoare, recunoscut de toți membrii coaliției anti-hitleriste și elogiât de opinia publică internațională.

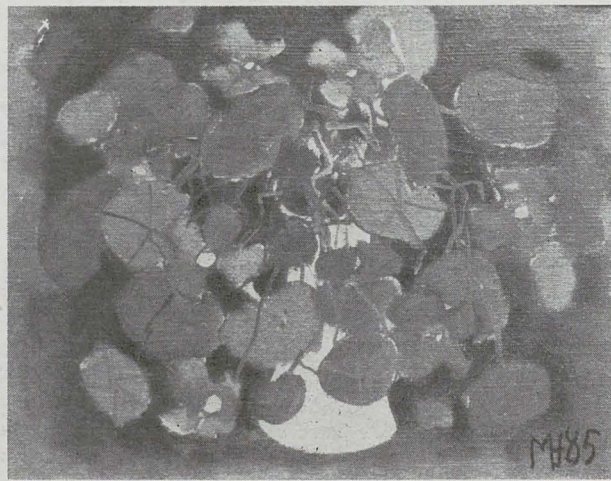
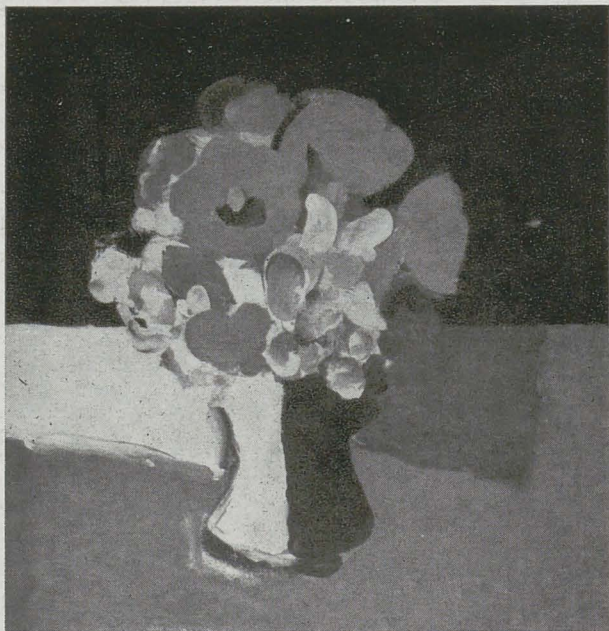
Lupta neînduplecată împotriva fascismului are de altfel în viața poporului nostru o lungă, bogată și glorioasă tradiție, legată profund de însăși esența activității revoluționare mobilizatoare, clarvăzătoare, a Partidului Comunist Român, de dorința fierbinte de pace, independență și libertate a tuturor românilor, de politica consecventă a României interbelice în apărarea securității noastre de stat, pentru neagresiune, echitate și destindere internațională. Atitudinea țării noastre pe plan internațional în perioada dintre cele două războaie mondiale, a fost călăuzită în toate împrejurările importante, de preocuparea continuă pentru menținerea legalității în relațiile dintre state, ca temelie al echilibrului mondial, al salvărilor păcii și independenței naționale a popoarelor. Înțelegerea și tratatele încheiate de România în tot acest răstimp, inițiativele consecvente ale diplomației noastre, participarea noastră la diverse alianțe de consolidare a dreptului națiunilor la libertate și integritate teritorială, au constituit totdeauna acțiuni ferme de beneficiă influență în slujba intereselor puterilor mici și mijlocii împotriva încercărilor unor mari puteri occidentale de a-și instaura hegemonia lor politică în Europa. La instalarea regimului nazist în Germania (ianuarie 1933) factor revendicativ, amenințător, de agresiune și destabilizare internațională, Partidul Comunist Român a înțeles și denunțat din prima clipă uriașa nocivitate mondială a noii situații create de fascistizarea Germaniei și de proclamarea celui de al treilea Reich și a organizat încă de la început, cu adevărat deplină a maselor populare din țara noastră, riposte hotărîte și prompte. «Este un fapt cunoscut — se consemnează în Hotărîrea Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. privind aniversarea a 40 de ani de la victoria asupra fascismului și sărbătorirea „Zilei Independenței României” — că eroicele lupte revoluționare ale muncitorimii române din ianuarie-februarie 1933 au fost primele mari manifestări antifasciste de masă care au avut loc în Europa după instalarea lui Hitler la putere...».

Numeroase au fost acțiunile legale și ilegale prin care clasa noastră muncitoare condusă de partid, întreaga noastră națiune și-a manifestat cu nestrămutată energie, atașamentul neclintit față de pacea și securitatea internațională, voința de a stăvili agresiunea, de a-și afirma solidaritatea cu popoarele amenințate, de a-și apăra fără precupețire independența și integritatea teritorială. O expresie majoră a hotărîrii poporului român de a lupta pentru apărarea patriei și a libertății popoarelor împotriva flagelului care se pregătea, au constituit-o marile demonstrații muncitorești de la 1 Mai 1939, din București și alte localități din țară, în desfășurarea cărora Partidul a jucat rolul principal de organizator și conducător. După declanșarea războiului, poporul nostru și-a manifestat cu tărie și abnegație adversitatea sa față de nazism prin acțiuni de sabotare a mașinii de război hitleriste, prin realizarea unor largi mișcări de rezistență națională, care a premers și pregătit actul istoric — hotărîrii pentru desfășurarea ulterioară și durată războiului — al răsturnării dictaturii militare-fasciste și al alăturării României la coaliția antifascistă.

În perioada care a urmat, România și-a dat cu entuziasm, cu înalt patriotism și eroism exemplar, contribuția materială și de sînge la înfrîngerea dușmanului, comportamentul de excepție al armatelor române, alături de armatele sovietice, victoriile obținute în lupta pentru nimicirea mașinii de război naziste și pentru eliberarea popoarelor crotopite determinînd înalta apreciere a Comandamentelor aliate și stîrnind admirația întregii lumi. Contribuția remarcabilă, curajul și vitejia armatei române, efortul general neprecupețit al României — sub deviza «totul pentru front, totul pentru victorie», au determinat, potrivit unor recunoașteri documentare oficiale ale aliaților, factori importanți în grăbirea «cu cel puțin șase luni» a războiului și situarea României prin aportul ei, pe locul al patrulea în rîndul forțelor beligerante antifasciste.

Cea de a 40 a aniversare a zilei Marii Victorii a popoarelor împotriva fascismului, victorie la care România și-a dat cu prisosință tributul ei eroic de sacrificiu și luptă, coincide în același glorios 9 mai, altei mari sărbători a națiunii noastre — proclamarea independenței de stat a României. Celebrăm astăzi cele două mari momente de răscurie în lupta poporului nostru pentru libertate, demnitate națională și auto-determinare ca popor și ca stat suveran, plener angajați în efortul de transpunere în viață a istoricelor hotărîri ale Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, a cărui politică internă și internațională dreaptă și clarvăzătoare constituie chezașia viitorului fericit al României, al buneistării și culturii ei în continuă dezvoltare.

ARTA



1. GRIGORE VASILE
2. VIOREL MĂRGINEAN
3. ȘTEFANIA GRIMALSCHI

«flori»

(Pentru prezentarea critică a expoziției «Flori» deschisă în luna mai a.c. la galerie Orizont, trimitem la textul Jurnalului Gale-riilor (Theodor Redlow), din pre-zen-țul număr al revistei, pag. 39, col. I).



4. SANDA SĂRĂMĂȚ
5. BRĂDUȚ COVALIU
6. ANGELA POPA BRĂDEAN

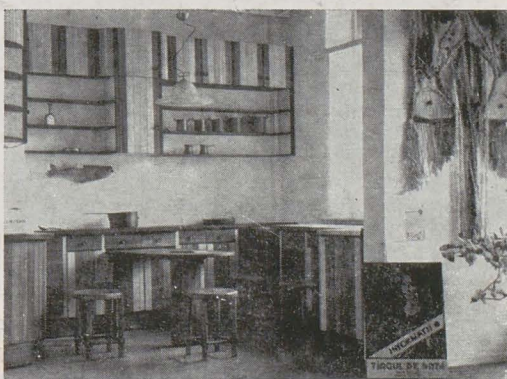
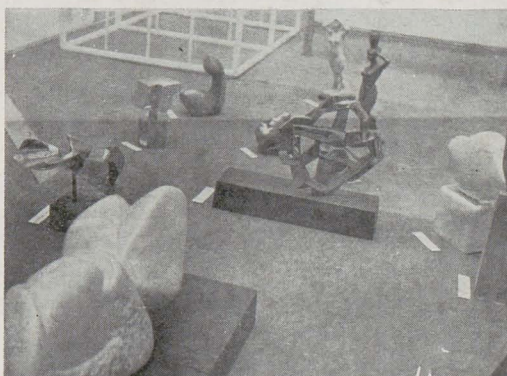
arta la îndemîna tuturor



Adevărată vedetă a circuitului cultural, opera de artă a devenit obiect al patrimoniilor naționale, punct de atracție al muzeelor și colecțiilor, prilej de orgoliu al posesorilor ei, subiect al reclamelor și titlurilor de senzație. Nevoit a renunța la «false nostalgii» omul contemporan a trebuit să accepte, în egală măsură, ca opera să fie integrată unui circuit comercial care are deja istoria sa bîntuită de evenimente fantastice și de personaje dintre cele mai diverse, negustori și atribuitori, experți și colecționari mai mult sau mai puțin extravaganti. Cu toate vocile îngrozite ale martorilor ce demascau «legăturile periculoase ale artei cu comerțul», sau faptul că «valoarea artistică întreține raporturi suspecte cu banul», fenomenul s-a instalat confortabil în viața artistică, și odată cu el, am început să ne obișnuim cu ideea că artiștii au «cotele» lor, sau că există «mode» — determinate în fluctuațiile lor de cauze multiple — ce funcționează în comerțul de artă la fel de imprevizibil ca în afara lui. Dar fără licitații și achiziții, fără galerii și expoziții ar fi greu să ne închipuim tezaurul muzeelor secolului XX sau bogăția «muzeului imaginar», în care operele de artă sînt reunite spre a fi redată unui circuit mai amplu: comunicarea. Pentru integrarea în acest circuit al «artei pe cale de a se face», un important canal mass media îl constituie expozițiile, chemate mai ales, ca prin puterea lor de intervenție să «suscite noi reglaje, noi forme de comunicare». Reflectînd dilatarea operei de artă după toate tehnicile, la toate scările, confruntarea cu discipline odinioară străine sau marginale ei, expozițiile «elaborează



noi structuri, cele ale artelor vizuale, de exemplu, în care încep să se învecineze obiecte odinioară eterogene, capodopere, fotografii, filme, diapozitive, benzi desenate, afișe publicitare, parada modei... Cultura nu mai este numai ceea ce se posedă sau ceva cu care se face comerț; ea a devenit ceva plural, ceva ce ne invită la lectură plurală. La o acțiune plurală». (René Berger).



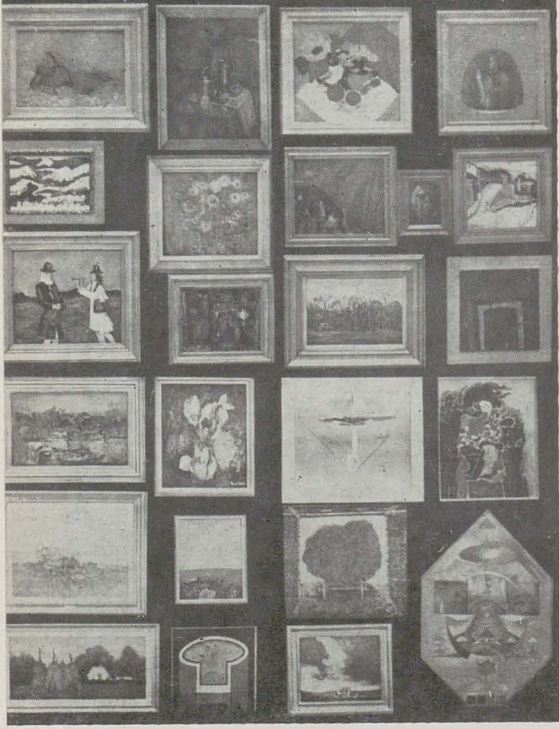
O încercare interesantă de a răspunde prin modalități cît mai adecvate noilor probleme pe care le implică relațiile artă-public, artă-comerț, o constituie primele ediții ale Tîrgului de artă, cea de primăvară și cea de vară, deschise în sălile Dalles în februarie și respectiv mai, ale anului său de naștere — 1985. Organizatorii lui, Uniunea Artiștilor Plastici și Consiliul Culturii și Educației Socialiste, au reușit să antreneze și să coordoneze un mare volum de muncă și de idei precum și un însemnat colectiv alcătuit din arhitecți și contabili,

ileana pop



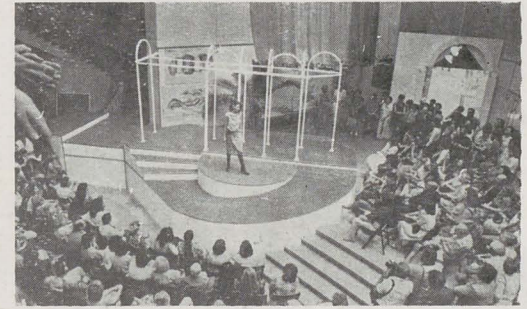
muzeografi și tehnicieni, beneficiind totodată de o promptă mobilizare «creatoare» a artiștilor plastici. Pe lângă contribuția efectivă adusă la realizarea tîrgului de lucrătorii Fondului Plastic, s-a putut folosi cu acest prilej bogata experiență, adunată în decursul atîtor ani de funcționare a galeriilor și magazinelor Fondului Plastic, prezențe familiare bucureștenilor dar și locuitorilor multor orașe ale țării. Pentru unii ele sînt sinonime cu bunul gust, pentru alții o garanție a mărcii, oricum ele s-au dovedit o reușită din punct de vedere al eficienței comerciale, și, cel mai adesea, din acela al calității artistice a lucrărilor. Nu este astfel de mirare că printre expozații regăsim numele celor mai mulți dintre creatorii ce semnează etichetele cu mențiunea «unicat». Propriindu-și totodată o relație complexă cu publicul, aceste prezentări de artă s-au constituit mai degrabă în «loc de întîlnire» a unor domenii diferite ale vizualului, fapt ce a pus probleme de cele mai diverse tipuri, mergînd de la o bună publicitate (în primul rînd afișul primei ediții, ce invita trecătorii prin surzătoarea imagine a Primăverii botticelliene), pînă la aceea a găsirii de soluții spațiale în funcție de necesități cu totul noi cărora trebuiau să le răspundă sălile Dalles. Standuri și oglinzi, cabine de probă, podiumuri și denivelări menite

**TIRGUL
DE
ARTĂ**



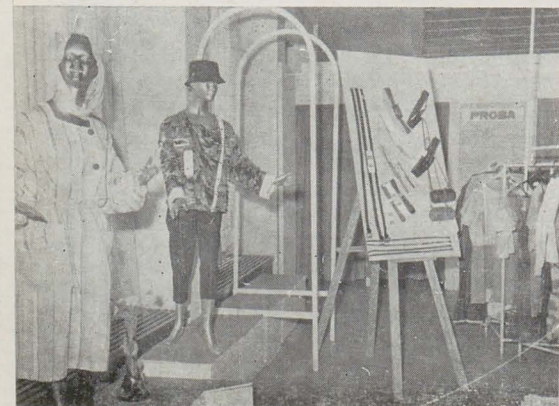
a sublinia treceri în zone cu destinații diferite, spații pe simeză. Categoriile de obiecte foarte variate destinate mediului habitat, mediului vestimentar, lucrări de pictură, sculptură și grafică. A fost nevoie de o serioasă muncă de proiectare, pe cât de obligată a oferi mobilier de expunere adecvat, pe atât de capabilă a da unitate întregului și posibilitatea unor trasee comode și nemonotone. Poate uneori, din buna intenție a « dinamizării » parcurgerii s-au folosit în exces structuri și elemente mai mult sau mai puțin justificate funcțional, sau ca efect arhitectural. Dar câștigul primei experiențe s-a putut constata la ediția din mai, la care partea de proiectare a răspuns mult mai bine structurării conținutului, îndeosebi în privința repartizării spațiilor în funcție de destinația lor (chiar și copiii au avut locul lor de joacă și de desenat). De asemenea, organizatorii au remarcat aprecierea de care se bucură din partea publicului afișele, astfel încât, la cea de a doua ediție ei au reușit să ofere o mare varietate de afișe, tipărite în tiraje corespunzătoare marelui entuziasm cu care ele au fost primite. Invitați de atât de ademenitoare imagini și conduși cu atâta grijă prin săli, vizitatorii-cumpărători (în număr de peste 1500 zilnic, pe toată durata Tîrgului), au trecut de la un stand la altul, zăbovind uneori în fața unora dintre exponate, nerezistînd alteori

tenației de a intra în posesia celor ce corespundeau mai bine preferințelor lor. Fondul muzical a contribuit și el la creșterea disponibilității lor, iar video-vizionările s-au bucurat, cum era de așteptat, de interes mai ales din partea tinerilor. Organizatorii nu au greșit mizînd de asemenea pe popularitatea de care se bucură spectacolul numit parada modei și, atenți la respectarea tuturor elementelor ce-i pot asigura succesul (selecția modelelor, manechine, fond muzical, comentariu, spațiu adecvat desfășurării ei), au reușit să prezinte nu



numai cîte una cu prilejul vernisajelor, ci și altele dintre care amintim o paradă cu caracter mai festiv ce a avut loc pe 8 Martie și mini-parada, evident cu și pentru copii. Selecția creațiilor vestimentare a urmărit îndeosebi să reflecte diversitatea stilurilor autorilor lor — mulți la număr, iar cîteva bine cunoscuți — și în general, exceptînd unele oscilații în privința originalității ideilor, ea s-a menținut la un nivel artistic ridicat. Moda s-a bucurat de un succes constant și în standurile ce i-au fost rezervate, dovedindu-se, încă o dată, una dintre slăbiciunile publicului. Bluze, rochii, compleuri — elegante sau sport — accesorii — po-doabe, paruri, cordoane, genți — au fost trimise de artiști din întreaga țară, unii dintre ei demon-

TIRGUL DE ARTA

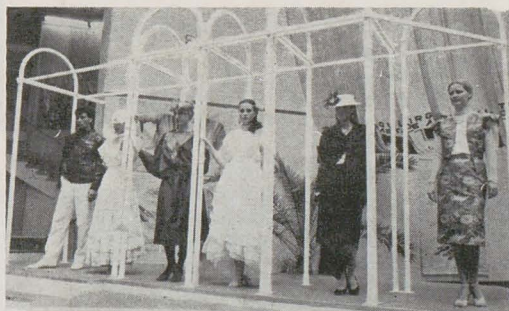


strînd un mare profesionalism și o înțelegere superioară a acestui domeniu al artei, ce a încetat a mai fi considerat periferic, fiind înțeles tot mai mult ca limbaj colectiv, ce « ne permite să comunicăm, să ne recunoaștem, să ne distingem ». (René Berger).

Și mediului habitat i-au fost destinate numeroase lucrări din sticlă, ceramică, metal sau lemn, de la pahare și vase la corpuri de iluminat și mobilier. Autorii lor, mulți dintre ei cunoscuți din participările lor la expozițiile de artă decorativă, au dovedit și acum posibilitățile mari de exprimare oferite de această zonă a creației artistice. Mai important decît amintirea unor nume este faptul —

TÎRGUL DE ARTĂ

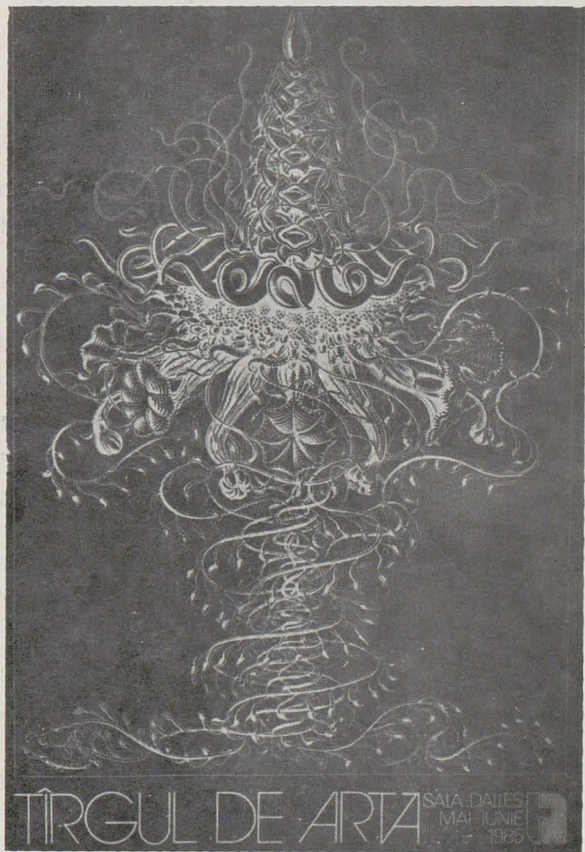
valabil și pentru creația vestimentară — că există foarte valoroși artiști plastici ce fac posibil ca aceste domenii să fie bine reprezentate, artiști în cazul cărora invenția formală și bogăția efectelor obținute printr-o fecundă exploatare a calităților materialelor



prime ediții decît o cantitate « foarte limitată » la o elegantă garnitură de bucătărie și, respectiv un fotoliu cu măsuță; este probabil ca mai mult mobilier să fie văzut peste cîteva luni la Trienala de design. Dacă pînă acum s-a putut vorbi despre unicate, dar și despre serii scurte, pictura, sculptura și

SALA DALLES MAI - IUNIE 1985

TÎRGUL DE ARTĂ



TÎRGUL DE ARTĂ SALA DALLES MAI - IUNIE 1985

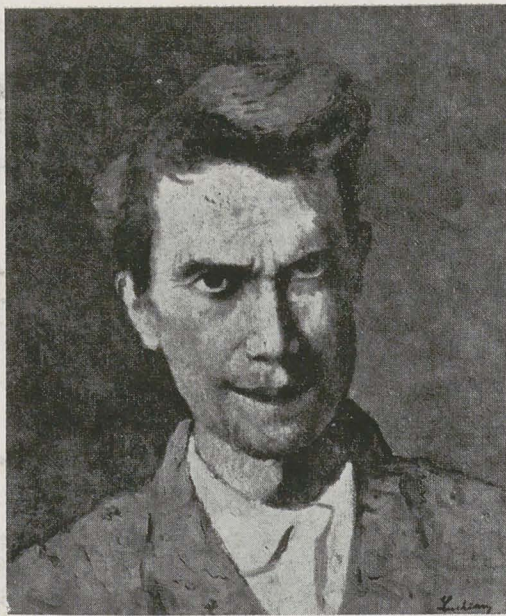
întrebuințate, sînt întotdeauna detectabile în lucrările pe care le semnează.

Ar mai fi de menționat și alte categorii de lucrări, pentru ilustrarea diversității sub semnul căreia s-au desfășurat edițiile Tîrgului: panouri decorative, tapiserii, felicitări, jucării. De asemenea, a existat și un stand cu publicații de artă și un altul pentru produsele de serie ale Combinatului Fondului Plastic, ce a cuprins de la coli de hîrtie de ambalaj și vestimentație (inclusiv metraje), pînă la obiecte din sticlă și ceramică, sau culori. Din păcate mențiunea « nelimitat » din dreptul rubricii « mobilier », ce a figurat pe invitația de participare la Tîrg a artiștilor, nu a reușit să mobilizeze la aceste

grafica aflate în Dalles au putut satisface numai pe căutătorii de unicate absolute. Este de remarcant faptul că aceste lucrări au contribuit, ca pondere și participare a unor artiști consacrați, la nivelul bun al întregului. Trebuie să observăm, totodată, mai buna lor integrare în contextul general, în cazul celei de a doua ediții; spațiul ce le-a fost destinat de această dată a oferit condiții superioare din punct de vedere al expunerii și al circuitului publicului, fapt ce explică sensibila creștere a interesului manifestat de categorii diverse de vizitatori.

Reacția foarte bună a publicului la aceste prime ediții a determinat organizatorii să tragă conclu-

ziile necesare și, reținînd plusurile ca și inevitabilele minusuri ale oricărui început, să își asume în toamna acestui an, dificilele probleme pe care le implică o acțiune de asemenea amploare. De altfel sondajul de opinie ce s-a efectuat pe baza unui chestionar elaborat cu ajutorul Laboratorului de studii și cercetări sociologice, va avea rolul său în precizarea unei « opinii » în legătură cu modalitățile unei comunicări mai fructuoase cu publicul, iar mai mult, buna formulă a ediției de vară ne îndreptățește să așteptăm cu justificate speranțe (împărtășite, sperăm, în primul rînd de artiștii plastici ce asigură, prin munca lor, materia din care ia naștere, mereu înnoit, Tîrgul de artă), o « rodnică » ediție de toamnă.



1. Absența pupilei la unele personaje revelează o vedere pur interioară, luminată de intense trăiri spirituale (TEOFAN GRECUL: Akakie, 1378)

2. Dacă figurile lui Teofan Greucul privesc înăuntru, ochii lui Luchian sfredolesc cu neașteptat realul, aruncând lumii întrebări tragice (ȘTEFAN LUCHIAN: Autoportret)

3. Lumina la Rembrandt transcende senzorialul, fizicul (fără a-l anula) situându-se în planul simbolicului. Lumina irradiază din interiorul formelor, are un puternic sens spiritual (REMBRANDT: Unul din ultimele autoportrete)



privire, vizualitate, viziune delimitări și interferențe

marin gherasim

- « Monet este un ochi, dar ce ochi ! »
(P. Cézanne)
- « Uită-te pînă vei vedea » (C. Brâncuși)
- « Eu am văzut idei » (Camil Petrescu)
- « Metaforicul nu există decît înăuntru
frontierelor metafizicii » (M. Heidegger)

Într-o epocă preponderent vizuală cum este a noastră, a discuta despre ipostazele vederii, mi se pare a fi o datorie. Pentru că prea adesea se cade în generalizări grăbite, în judecăți exclusiviste, în puncte de vedere unilaterale afirmate sentențios, este necesar ca în interiorul unui fenomen pe care-l considerăm dominant să descifrăm nuanțe, cîmpuri de forțe, ipostaze, trepte, conexiuni cu alte fenomene, care să-l facă cu adevărat revelator. Deoarece important nu este a supraaprecia, a supralicita o realitate (în cazul acesta cea a lumii vizualului) și de a o absolutiza. Important este de a evidenția și a cultiva toate facultățile, toate simțurile umane, de a le pune în conlucrare în scopul atingerii completitudinii ființei.

În acest sens vom studia văzul în corelație cu celelalte simțuri, toate colaborînd la elaborarea gîndirii, a viziunii omului asupra lumii. Noile mijloace audio-vizuale nu pot înlătura « Galaxia Gutemberg », cartea continuă să coexiste cu cinematograful, cu televizorul, cu videocaseta, cu radioul, cu discul etc. În acest context vizualul nu interesează decît în măsura în care exprimă integralitatea disponibilităților și virtualităților umane, în măsura în care este o cale a manifestării lor. De asemenea important să subliniem este în cadrul relației vedere-vizualitate-viziune, strînsa lor conexiune la toate nivelele acestei relații. Elementul senzorial al vederii își păstrează întreaga sa forță, semnificație și acțiune în cadrul viziunii, după cum viziunea își pune pecetea pe însuși actul perceptiv. Elementul senzorial coexistă cu datul

ideal: mai mult decît atît, se determină reciproc. Nu există viziune fără actul vederii (fie chiar și pur interioară, după cum pe actul privirii își pune pecetea viziunea.

Raportul vedere-vizualitate-viziune îl analizăm și defalcăm analitic pentru a-l înțelege mai bine în dialectica și unitatea sa indestructibilă.

I. Ochiul care gîndește

În raportul privire-obiect văzut se impune într-o primă instanță următoarea observație: privirea nu este complet genuină; obiectul are o semnificație prin sine. Ce vrea să însemne aceasta? Că pe de o parte vederea, privirea noastră e prevenită, are o istorie, un trecut ce-și spune cuvîntul în actul percepției. Chiar și copilul vine prin zestia sa genetică cu o « inteligență a privirii ». Vederea noastră e prevenită, avizată. Vedem și ce știm despre lucruri dintr-o experiență anterioară. Simțurile noastre au o memorie ancestrală fixată în codul genetic. Vedem, auzim, simțim nu numai ceea ce ne cade în incidența imediată a experienței ci și ce s-a fixat în codul experienței milenare. După Lagneau se poate vorbi de o « inteliecție corporală ». « Corpul este capabil de cunoaștere » (Mikel Dufrenne: « Fenomenologia experienței estetice », vol 2; p. 10)*. Există o « inteligență a corpului », a simțurilor, șlefuită ancestral. Nu există privire pură. Orice privire evaluează, descifrează și conferă sens. Există un mod simpatetic cu care ochiul descoperă semnificații. Semnificații primare desigur dar semnificații, adică mai mult decît niște simple prezențe. Lumea percepută prin ochi nu este o lume inertă, vidată total de înțeles. Pe de o parte ochiul vine cu experiența

* Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, București 1976

sa anterioară, pe de altă parte, obiectul, lumea are o semnificație imanentă. « Că în acest sens percepem semnificații depune mărturie — în ultimă analiză — psihologia formei: obiectul este semnificant prin el însuși (s.n.), el își poartă sensul mai înainte ca relația constitutivă a semnificației să fie desfășurată și explicită » (M. Dufrenne, Op. cit. p. 8). Semnificația pe care obiectul, lucrurile o poartă ni se revelează « trăind-o fără a avea de descifrat sau de invocat o dualitate » (M. Dufrenne, op. cit. p. 8). Simpla « prezență » atestă un început de sens. « Obiectul văzut spune ceva (...) » deoarece « sensul (...) este imanent sensibilului » (M. Dufrenne, Op. cit. p. 15). Lumea ni se livrează drept o realitate semnificată datorită ordinii ei imanente, datorită faptului că e prezidată de legi, dobîndește înțeles prin deplina ei coerență interioară, are o rațiune adîncă. În acest sens ochiul percepe nu doar obiecte și fenomene disparate ci sensuri și conexiuni. Ochiul percepe și acordă semnificație în chip simultan.

Putem deci spune că nu doar noi primim obiectele ci că și obiectele ne privesc pe noi, că nu doar noi primim lumea ci că și lumea, existentul, ne privește, ne trimite mesajul ordinii și armoniei sale. Privirea semnificată (ca istorie a privirii) se întîlnește cu obiectul purtător de semnificație imanentă. Istoria și experiența privirii se întîlnește cu istoria și semnificația lumii întru descoperirea înțelesurilor ei. Această relație însă nu trebuie să ne ducă cu gîndul la un « de la sine înțeles » al raporturilor noastre cu lumea. Dacă lumea are un înțeles adînc nu rezultă că acesta ni se relevă fără efortul de a-l descifra *. Mai mult, nu decodăm doar înțelesuri ci și proiectăm asupra lumii propriile noastre înțelesuri. A privi înseamnă a înțelege, este drama înțelegerii.

* La acest nivel, simpla privire simpatetică nu este suficientă.

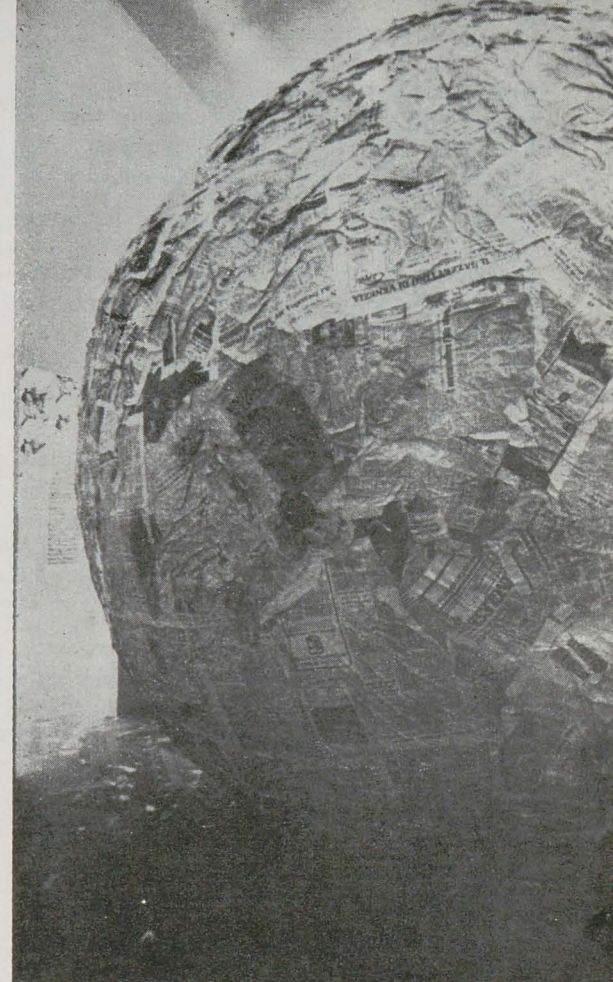


4

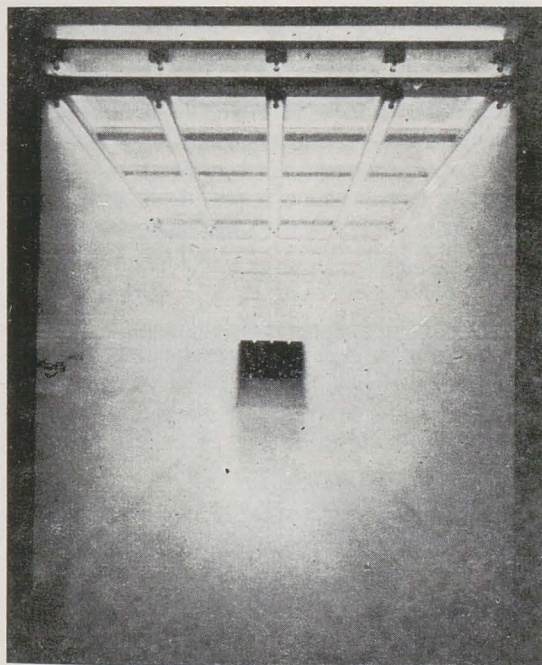
Societatea se exprimă și oglindește în mediul vizual pe care-l produce. Decelăm în mediul vizual, filosofia de viață a unei comunități umane, contradicțiile și năzuințele ei. (4. RICHARD ESTES Alitalia, 1973)

5. MICHELANGELO PISTOLETTO: Sfera, fragment, 1966; 7. Schimbător de drumuri, vedere plonjanță; 9. Beijing, 1966).

6, 8. Imaginile lui DAN FLAVIN sînt expresia pregnantă a citadinului de azi, a locuitorului megalopolis-ului cu vizualitatea sa agresivă (6. Coridor, 1972, 1972; 8. Trei grupuri de arcuri tangente de lumină albă rece)

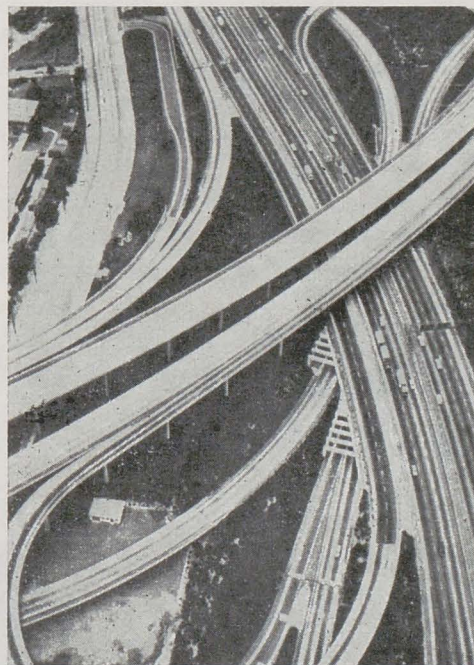


5



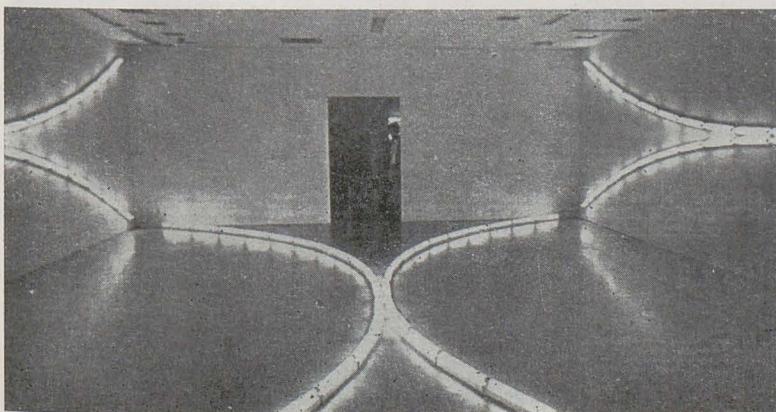
6

7

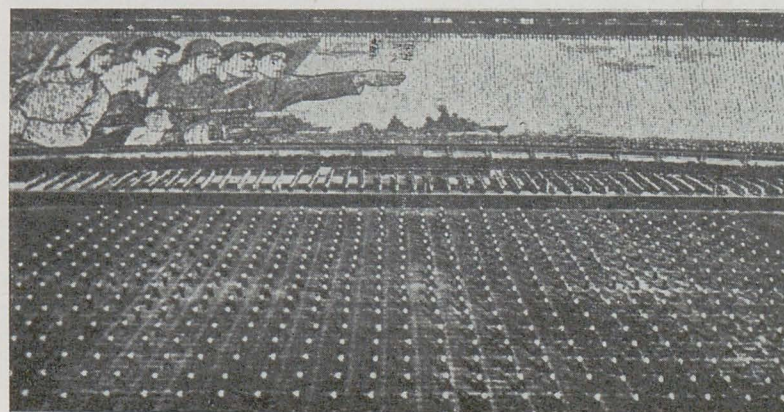


II. Vizualitatea — un câmp de interacțiuni

Beneficiind de proprietatea privirii de a restitui și sensul lucrului privit, vizualitatea păstrează întreaga tensiune a acestei ambivalențe: vizualul nu propune doar imagini, obiecte și raporturile dintre ele; metafora vizuală se situează la locul de întâlnire dintre fizic și metafizic, dintre prezență și semnificație, dintre corporalitate și idee, dintre empiric și memorie, dintre empiric și imaginația transcendentă. Vizualul se situează la confluența dintre perceput și reflectat, dintre prezent și memorie (cu întreg haloul ei de date furnizate de experiența sensibilului și pînă la generalizările furnizate de actul inteljecției), se situează la locul de întâlnire dintre voința de obiectivitate și nevoia afirmării subiectivității reflexive. Vizualul se află la confluența dintre invazia realului în conștiință și invazia conștiinței în real. La acest nivel se operează o importantă sinteză între datele experienței nemijlocite și apriorismele conștiinței cogitative, sinteză în care imaginația joacă rolul unui catalizator și al unui declanșator



8



9

de sens, devine locul întâlnirii superioare dintre conștiința care percepe și lumea percepută, între gândire și lumea obiectelor. « În contextul de față scrie M. Dufrenne (Op. cit., p. 18) transcendentalul trebuie să fie puterea de a vedea — putere asumată de către imaginație — și anume prin eu considerat ca o lumină naturală: imaginea — care este ea însăși un metaxu între prezența brută în care obiectul este resimțit și gândirea în care el devine idee — permite obiectului să apară, să fie, adică prezent ca reprezentat ». Și filosoful francez conchide semnificativ: « Dar imaginația nu-și poate asuma această funcție, dacă nu este capabilă să se angajeze în orizontul spiritului. Privirea nu este privire decât cu condiția de a unifica (s.n.) așa cum Imm. Kant a subliniat luând exemplul cu casa » (Op. cit. p. 26).

În această perspectivă vizualul ne apare drept locul geometric în care conștiința ia act de sine prin contact cu lucrurile, iar lucrurile semnifică prin lumina proiectată asupra lor de conștiință, totul punând în evidență marea unitate a lumii, desăvârșita ei coerență.

Trebuie să arătăm că în procesul luării în posesie a lumii prin conștiința ce angrenează simțurile noastre, acestea nu acționează izolat ci corelat, în intimă conexiune. Vizualul se îngemănează cu auditivul, cu olfactivul, cu tactilul etc., că în momentul percepției, acestea funcționează în interacțiune, actualizând latențele din memorie. Un simț le resuscită pe celelalte, le activează, le pune în conlucrare, stârnește asociații (să ne reamintim reflecțiile lui Marcel Proust din romanul « În căutarea timpului pierdut »). În acest sens nu putem vorbi de un vizual pur ci de o corelare a simțurilor în vederea unei înțelegeri și reprezentări mai profunde a lumii.

Paul Ricoeur în « Metafora vie » (p. 437) face următorul comentariu la un text revelator a lui Heidegger:

« Heidegger observă că putem vedea (sehen) o situație în mod clar și totuși să nu înțelegem (erblicken) ce se află aici în joc: „Vedem mult și înțelegem puțin“ (121). Este cazul principiului: „Nimic nu este fără rațiune“. Vederea (Sicht) nu este la înălțimea pătrunderii privirii (einblick). Or a te apropia de ceea ce este sesizabil înseamnă a auzi (hören) mai distinct și a păstra în ureche (Im Gehör behalten) un anume accent (Betonung) determinat (122). Acest accent ne face să percepem o armonie (Einklang) între „este“ și „rațiune“, între est și ratio. Iată, așadar, sarcina: „Gândirea trebuie să înțeleagă cu privirea ceea ce se aude... gândirea este o înțelegere prin auz, care înțelege prin privire“ » (123). Altfel spus: „A gândi înseamnă a auzi și a vedea“ ». Vizualitatea este un mod de a gândi în care ochiul conlucrează cu urechea, în care întregul nostru aparat senzorial colaborează întru elaborarea sensului « unificând » experiențele disparate. Această conlucrare dă percepțiilor noastre profunzime și relief, le scoate din unidimensionalitatea unui singur simț, le dă un halou « stereoscopic ». Se pare că această sinestezie a simțurilor este determinată de nevoia psihicului uman de a unifica informațiile disparate, în scopul obținerii unei semnificații globale, unitare. Privirea colaborând cu auzul, cu celelalte simțuri, angrenând experiențe trecute (unele ancestrale), având propria ei memorie, având capacitatea chiar de a anticipa datorită experiențelor parcurse onto și filogenetic stocate în structuri logice, își transgresează funcțiile încorporând în acțiunea ei dimensiunea temporalității. Ochiul care vede nu numai fenomenul ci reconstituie în simultaneitatea privirii întregul proces al devenirii, este corelat cu urechea, un instrument al măsurării timpului. Al unui timp interior, un timp comprimat, virtual. În această capacitate de a realiza experiențe spațio-temporale, de a le stoca într-o memorie proprie care devine semnificativă

prin actul complex, unificator al inteliecției (M. Dufrenne: « Intelectul poate fi considerat ca o imaginație care parvine la conștiința de sine și care dă regulă spontaneității asociațiilor » (op. cit., p. 50), vizualitatea încorporează istorie, este o expresie și câmp de manifestare a culturii, un adevărat instrument al culturii.

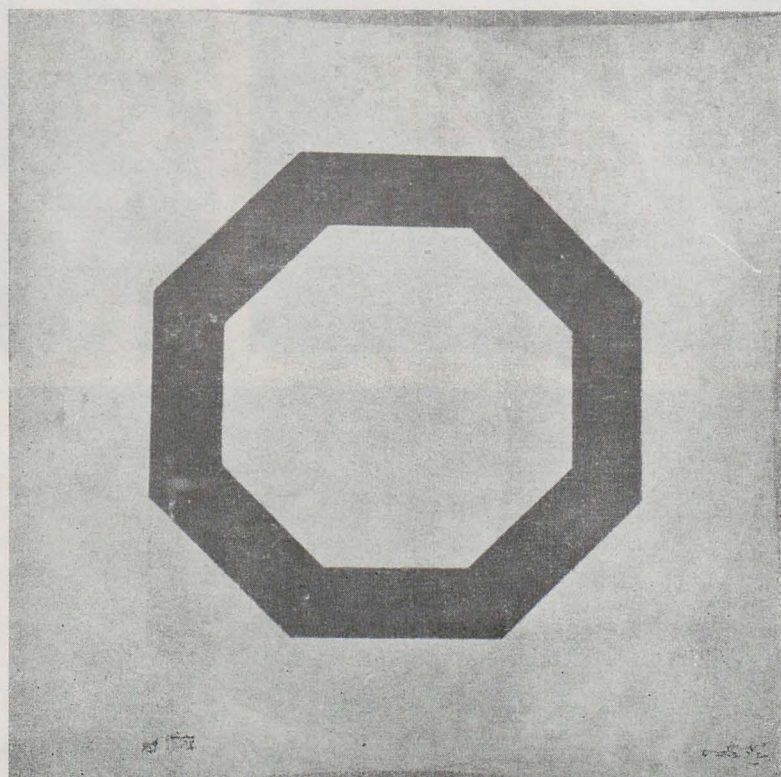
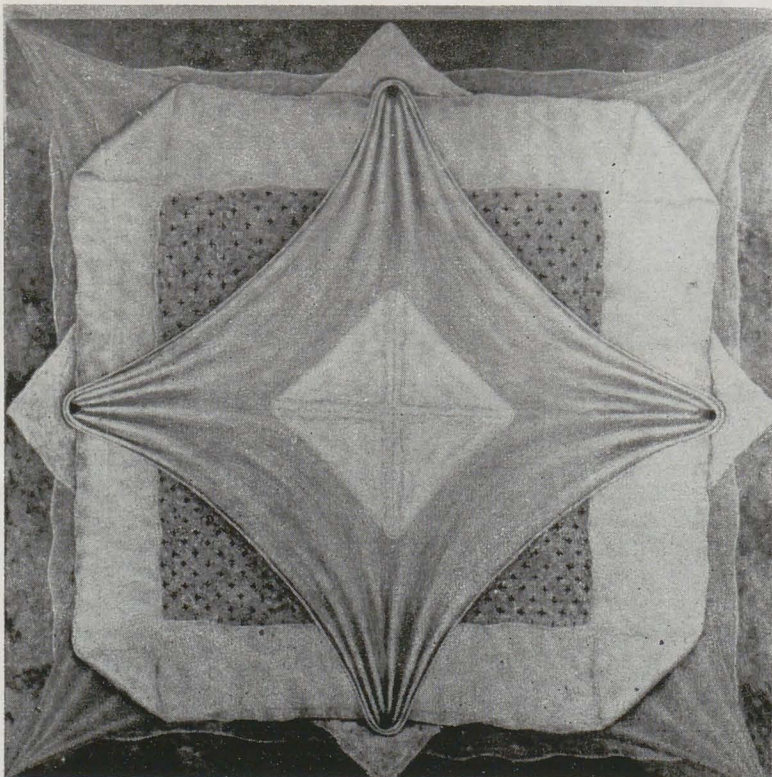
Vizualitatea în care am arătat că se corelează atîți alți factori, este câmpul viu, actual, de acțiune, de interacțiune, de confruntare și înfruntare a sensurilor unei întregi istorii a conștiinței.

III. Privirea luminată

Treapta morală a vizualității este viziunea. Dacă privirea stă încă sub semnul sensibilului, sensurile ce le descifrează fiind legate de obiecte, de lucruri și de raporturile dintre ele, viziunea este transcendentă și metaforică, vizează raporturi pure, categorii abstracte, țintește posibilul, incută o semnificație existențială. Poetul a fost întotdeauna « vates », « profet » spune George Călinescu. Vederea lui a transgresat mereu imediatul, fenomenalitatea pură, țintește mereu spre ideal. Pornind din imediat construiește lumi ce pot să pară himerice mentalității comune, dar care duc prin cultură și civilizație umanitatea înainte perfecționînd-o mereu. Viziunea este o vedere luminată, iluminată de o năzuință etică.

Viziunea este o vedere cu scop, o vedere ce « palpează » idealul. În viziune, percepția realului se îngemănează intim cu imaginarul, proiectîndu-l în orizontul vast al ideii. Viziunea este metaforică și simbolică deoarece ridică corporalul, concretul, contingentul, la rangul de adevăr universal. Viziunea proiectează actualul în etern, în permanență, legînd-o de eternul uman. Slujindu-se de concret și

Viziuni ce devansează sensibilitatea curentă creînd noi punți către înțelesurile spirituale ale lumii și vieții. 1. HORIA BERNEA: Papar. 2. PAUL GHERASIM: Boltă de lumină



de particular, viziunea țintește categorialul, principiile, conexiunile ascunse ale lumii, legea ei.

Operînd cu sensibilul, viziunea caută cu înfrigurare posibilul. Vizionarul este cel ce vede mai clar, mai repede, mai departe, este cel ce intuiește raporturi noi, necunoscute. În acest sens, pornind de la datele cunoscute el anticipează adevăruri, semnificații, realități necunoscute, nebănuite.

Viziunea angrenează existențialul, viața, convertește vizualitatea pură în expresie a lăuntruului. În acest sens viziunea este o etică a privirii și intră în corelație intimă cu adevărul.

Viziunea înțelege ca adevăr este conștiința morală a lumii. Dar pentru a dobîndi acest statut, viziunea nu poate fi un « de la sine înțeles » comod, un dat ce se poate dobîndi placid, ci este un cîmp dramatic de opțiuni, de selecții în fața posibilului, de confruntări ce angajează conștiința. Viziunea este « teatrul » unor tensionate ciocniri purtate în conștiință. Ea nu este totdeauna o afirmație de necontestat, o axiomă, ci poate fi un mare semn de întrebare ridicat în fața lumii, o îndoială.

O ipostază înaltă a viziunii este vederea în absența văzului. Cînd Teofan Grecul figurează unele din personajele sale fără pupilă, el ne vorbește despre pură vedere interioară, de vederea care se poate dispensa de ochi, despre vederea pur spirituală dată iluminărilor.

Despre o vedere interioară, dar de o cu totul altă natură, legată mai degrabă de starea de visare poate fi vorba la Eminescu în versul « Ochiul închis pe dinafară, înăuntru se trezește » sau la Camil Petrescu cel ce exclamă extatic: « Eu am văzut idei ! », semn al unei intense revelații intelectuale. « A vedea idei » este treapta vederii meta-fizice, este treapta comunicării cu esențele, este treapta vederii devenită viziune a arhetipurilor. La acest moment senzorialitatea sublimează în metasenzorialitate, în vizionarism. Proza lui Borges cu viziunile ei halucinante este un dramatic exemplu. La el vizualul nu mai este imagine ci fantasmă.

Privirea-gîndire nu este pur denotativă ci conotativă, nu înregistrează doar fenomene ci stabilește înțelesuri suplinind absențe, operează transferul de sens, este cu alte cuvinte o privire-gîndire metaforică. Viziunea este prin excelență *metaforică* (Heidegger: « Metaforicul nu există decît înăuntrul frontierelor metafizicii ») și *simbolică* — în acest caz senzorialul, concretul, fie că e vorba de imagine, de sunet ori de cuvînt, colaborează intim cu ideea, devine trup al acesteia, devine un element semnificant prin sine, capătă valoarea unui « Co-mesaj sintactic » (V. E. Mășek — Cuvînt înainte la cartea lui Mc. Luhan « Galaxia Gutemberg », p. 15). Ochiul percepe, ochiul dă sens, ochiul anticipează sensuri, ochiul ca și celelalte simțuri și împreună cu ele gîndește, ochiul interior « vede idei », ochiul interior angajează moral ființa (într-o anume viziune simbolică ochiul este creatorul și conștiința lumii).

Privirea, vizualitatea, viziunea sînt ipostaze, sînt trepte ale conștiinței gînditoare.

În cîmpul vizualității, privirea ca expresie a existențialului poate deveni vizionară.

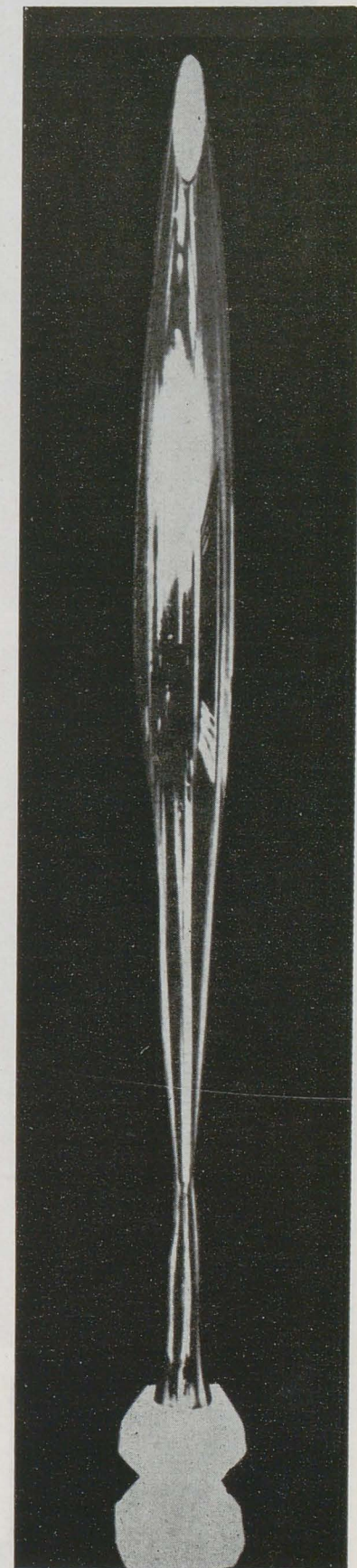
preliminarii la intertextualitatea vizualului

solomon marcus

Fenomenul de intertextualitate

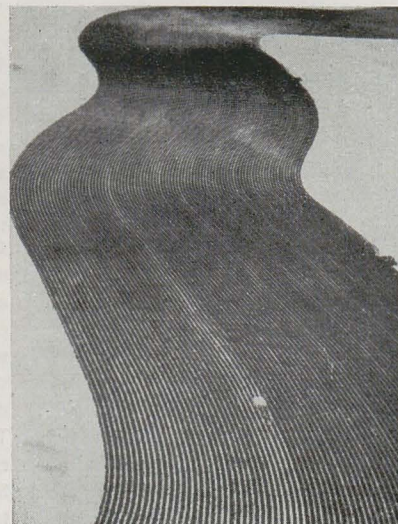
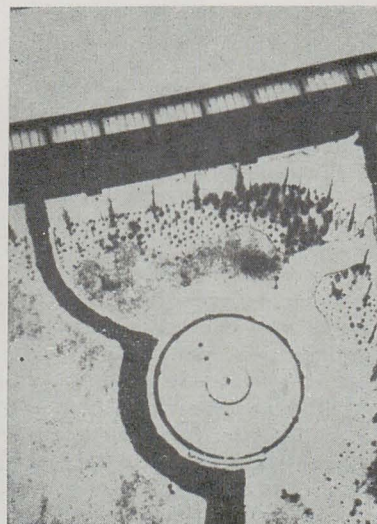
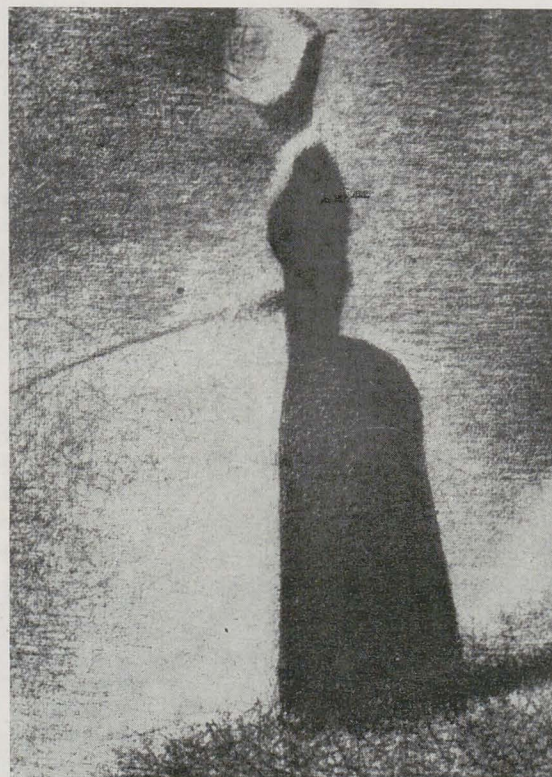
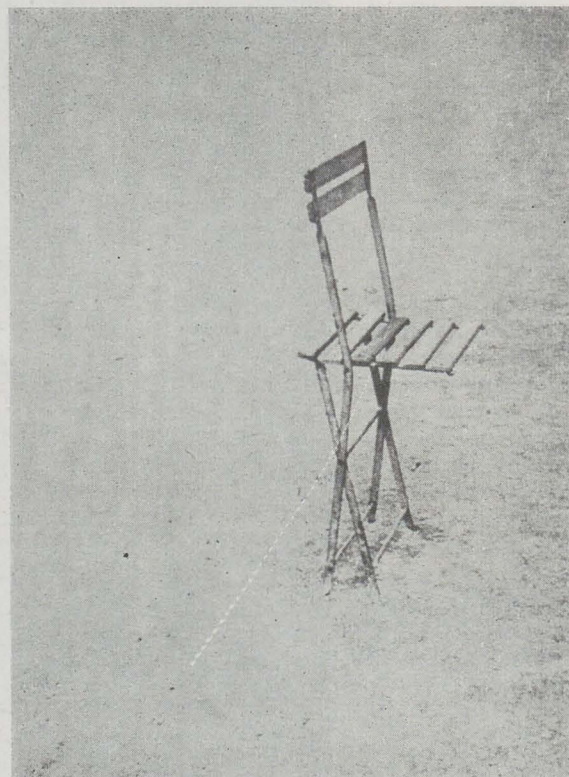
Conceptul de intertextualitate a fost introdus de esteticianul, filosoful, criticul literar și semioticianul M. M. Bahtin (1895—1975); o selecție semnificativă din studiile sale a fost publicată în versiune românească la Editura Univers, în 1982, sub titlul *Probleme de literatură și estetică*. Despre ce este vorba? Iată o caracterizare sintetică a strategiei bahtiene a intertextualității (Julia Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, în « Critique », aprilie, 1967): « Scriitor și savant în egală măsură, Bahtin este unul dintre primii care înlocuiește decupajul static de texte cu un model unde structura literară nu există, ci se elaborează în raport cu o altă structură ». Ideea de intertextualitate furniza, prin procedurile asociate, o împrăștiare metodologică față de vechea teorie a influențelor, pe care se bazau cele mai multe cercetări de literatură comparată. O idee asemănătoare avea să fie enunțată și de un mare scriitor, André Malraux, după care opera de artă nu este creată pornind numai de la viziunea artistului, ci pornind și de la alte opere. Este deci clar că nu despre un nou jargon pentru teoria influențelor este vorba, ci de o altă viziune privind elaborarea operei de artă prin dialog cu alte opere. Intertextualitatea implică « existența unor semiotici (sau « discursuri ») autonome, în interiorul cărora se desfășoară procese de construcție, de reproducere și de transformare de modele mai mult sau mai puțin implicite ». (A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 194). Intertextualitatea pornește de la « concepția cuvîntului literar nu ca sens fix » ci ca « încrucișare de suprafețe textuale, ca un dialog între mai multe scriituri » (J. Kristeva, op. cit., p. 439). O amplă dezvoltare a problemei intertextualității se găsește la Tzvetan Todorov (în *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p. 95—117); a se vedea și prefața lui Vasile Marian la ediția românească a scrierilor lui Bahtin.

Ideea de intertextualitate se încadrează într-o concepție mai largă, a textului văzut ca productivitate, deci ca activitate generativă, ca joc (în sens strategic) infinit. Textul se prezintă ca o rețea de conexiuni multiple, aflate într-o ierarhie variabilă. Opera se constituie într-un text care nu se închide, întorcîndu-se exclusiv asupra propriului său lucru, ci este lucrat la rîndul său de celelalte texte; orice text rezultă din absorbția și transformarea unei multiplicități de alte texte (Oswald Ducrot — Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 446). Intertextualitatea postulează coexistența dis-



C. BRĂNCUȘI: Pasăre în spațiu, bronz șlefuit

cursului monologic cu cel dialogic (teoretizat de Bahtin), cel de al doilea acționînd împotriva celui dintîi. Să observăm că în aceeași ordine de idei se situează considerațiile lui Roman Jakobson privind mesajele relative la alte mesaje (expresia apariției lui V. N. Volosinov, *Marxismul și filosofia limbii*, Leningrad, 1930) care se manifestă sub forma discursului



citat, al enunțului în interiorul altui enunț, al mesajului în interiorul altui mesaj. « Cităm pe alții, ne cităm propriile noastre cuvinte anterioare și sîntem chiar înclinați să prezentăm unele dintre experiențele noastre curente sub forma de autocitări (...). Există o scară multiplă de procedee lingvistice destinate să introducă citate sau cvazicitate: discursul direct (*oratio recta*), discursul indirect (*oratio obliqua*) și diverse forme de stil indirect liber » (Roman Jakobson, *Les ambra-yeurs, les catégories verbales et le verbe russe*, în « *Essais de linguistique générale* », Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 177). Ne aflăm aici foarte aproape de ideea dialogismului bah-tian.

Opera vizuală ca text

Am desfășurat sinteza de mai sus asupra intertextualității, deoarece vedem în ea un întreg program care așteaptă să fie urmărit și în domeniul artelor vizuale. Dar înainte de a vedea la ce revine intertextualitatea vizualului, să discutăm mai întâi posibilitatea reprezentării operei vizuale ca text. În jurul acestei chestiuni s-a scris foarte mult în ultimele două decenii. Distingem aici mai întâi problema discretizării operei vizuale, de obicei de natură continuă, deci posibilitatea de a cuantifica această operă, așezînd la baza ei un alfabet. Această posibilitate se conturează mai bine în cadrul unor curente și școli din secolul nostru, cum ar fi cubismul (Picasso, Braque, Archipenko), futurismul (Carra, Russolo, Balla), expresionismul (Kirchner, Rottluff, Nolde) și mai ales arta abstractă (Kandinsky, Mondrian, Burliuk, Van Doesburg), sau la personalități ca Matisse, Léger, Chagal, Klee, Morandi, Brâncuși, Miró, De Chirico, Feininger, O. Schlemmer. Toată această varietate de orientări prezintă numitorul comun al unor tendințe de geometrizare, de simplitate a formelor, de trecere casantă de la o culoare la alta. Această situație favorizează operația de alegere a unităților, după exemplul lingvisticii, chiar dacă operația rămîne și în astfel de cazuri relativ complicată. Cu atît mai complicată devine această operație atunci cînd structura operei este mai degrabă continuă decît discretă. Hubert Damisch (*Sur la sémiologie de la peinture*, în « *A Semiotic Landscape* », S. Chatman, U. Eco, J. M. Klinkenberg etc., Mouton, Haga, 1979, p. 128—136) este optimist și în acest caz; el vorbește despre introducerea în întregul eterogen al faptelor de pictură (eterogen,

1, 2. Vara în viziunea lui ARCIMBOLDO și replică fotografică
 3, 4. Metaforă posibilă: ROBERT FRANK: Scaunul (fotografie), 1980 și GEORGES SEURAT: Pescărița (desen) 1884—1885)
 5. HERBERT BAYER: Ochii, (fotografie), 1932;
 6. LASZLÓ MOHOLY-NAGY: Podul (fotografie), 1928;
 7. MARGARETA BOURKE: Cîmp arat (fotografie), 1954

deoarece aceste fapte aparțin unor domenii dintre cele mai diferite: cosmetologie, chimia culorilor, optica geometrică și /sau fiziologică, teoria proporțiilor, psihologia percepției, mitologia comparată etc.) a unui decupaj care ar putea fi eventual comparat cu operațiile de segmentare aplicate în studiul limbilor naturale. Damisch crede că un atare decupaj ar da posibilitatea să se treacă de la mulțimea heteroclită de elemente ale unei opere vizuale la o reprezentare unitară a lor, așa cum lingvistica ne învață să trecem de la fenomenele de vorbire (care sînt continue) la cele de limbă (care sînt discrete). De aici, pînă la sesizarea în opera vizuală a unei textualități (picturale, sculpturale sau arhitecturale), considerată ca o țesătură de vizibil și lizibil care permite să se distingă între un semnificat și un semnificant, nu este decît un pas. Damisch consideră că nu există lectură și nici măcar o primă sesizare a unui tablou, a unei fresce, a unui ansamblu decorativ etc. care să nu se orienteze după și să nu se sprijine pe trăsături și elemente discrete care-s tot atîtea unități perceptive eventual combinate în sintagme dintre care unele, prin recurența lor în o serie de opere, se ordonează într-un fel de reperoriu caracteristic pentru un artist, o școală, o epocă, o cultură.

Unitățile care stau la baza unei opere picturale sînt de obicei de o mare eterogenitate. Alături de unități identificabile imediat, relative la formă și culoare, apar uneori elemente nemimetice, elemente eventual nediscrete, nu direct semnalizatoare, ale mesajului iconic, forma suportului, cadrul său, proprietățile fondului văzut ca un cîmp, raporturile de scară și de orientare, de poziționare, de spațializare, componentele substanței iconice, puncte, linii, suprafețe, pete etc. și în primul rînd culoarea. Dar culoarea a dat naștere la multe dispute, în ceea ce privește statutul ei semiotic. Benveniste i-a negat calitatea de semn sau de unitate (în sens lingvistic). Statutul culorii a trecut prin mari schimbări, mai cu seamă de la Cézanne încoace. Există însă o alternativă la modalitatea de mai sus; o alternativă căreia Damisch îi acordă o șansă mai mare în domeniul semioticii vizuale. Este vorba de un decupaj care se orientează nu după distincția sistem (competență) — practici concrete (performanță), ci după nivelele de analiză. Teoria nivelelor a fost dezvoltată de Panofsky și valorifică deosebirea (marcată de Cesare Ripa) între ordinea vizibilului și ordinea lizibilului. Această teorie opune universului de motive, de obiecte sau evenimente figurale sau de linii, culori și volume, fie universul de imagini, adică de motive recunoscute ca purtătoare ale unei semnificații secundare sau conven-



ționale oricît de depărtată de semnificația lor primară; fie universul *discursului*, a cărui imagine constituie unitatea minimală, o unitate semiotică de îndată ce este asociată cu un semnificat (legat de *a vedea*) și cu un semnificant (legat de *a auzi*). Această unitate se regăsește ca o componentă într-o unitate de nivel superior, aceea a tabloului.

Dar discretizarea operei vizuale este numai o condiție necesară, nu și suficientă pentru textualizarea ei. O serie de cercetători și-au îndreptat

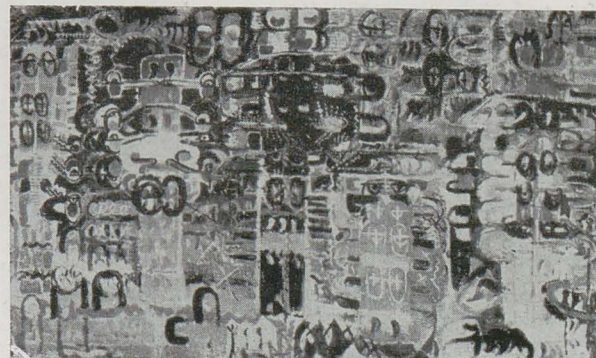
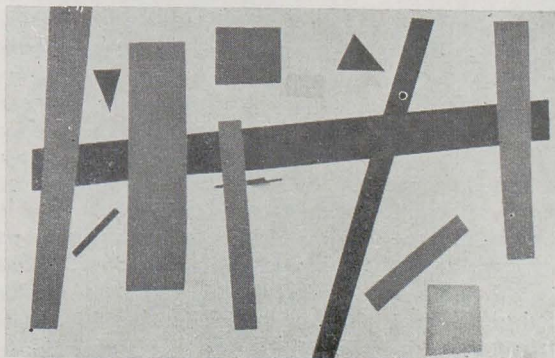
atenția asupra transferului unor structuri ale textelor lingvistice în operele vizuale. O caracteristică importantă a textului lingvistic este liniaritatea sa. Cel puțin la prima vedere, opera vizuală nu satisface acest deziderat. Dar liniaritatea poate fi construită printr-un ansamblu de reguli. Astfel, B. A. Uspenski a reușit să pună în evidență acele reguli formale ale operelor vizuale care corespund, prin analogie, relațiilor sintactice dintr-un text lingvistic. În acest fel, plecînd de la bifurcația între normă ling-

vistică și deviația de la această normă, a putut studia analogul acestei bifurcații în opera vizuală.

Două tipuri de intertextualitate

Ajungem astfel la problema intertextualității vizualului. Această problemă nu se pune după constituirea textului, ci în procesul acestei constituiri, așa cum preconiza Bahtin pentru

1. JERONIMUS BOSCH: Grădina deliciilor, panoul central, 1485—1505, Prades
2. KAZIMIR MALEVICI: Compoziție suprematistă
3. ION ȚUCULESCU: Compoziție cu troite



iar al doilea semicerc aflat la un moment dat cu primul, poate fi discul solar, atât de necesar ciclurilor Sămînței; brunurile și ocurile devin în acest context un ecou cromatic firesc — sînt «pămînturi». **Materia picturală, plină de fervoare** — substanța colorată așezată adesea cu cuțitul — răspunde tot unei vitalități elementare și uneori concretizează timid a treia dimensiune; această materie își cîștigă aproape o anume independență în ciclul «Copacului» — sugerează eventual prin aglomerări și încrețiri de pastă agitația frunzișului, iar în exemplele unde forma se dispersează (parcă se neagă pe sine în masa de culoare), pasta devine o personificare a naturii, devine, închipuind circumvoluțiunii, materie gînditoare... Vibrația cromatică are oarecare diversitate numai cînd privirea se apropie excesiv de tablou, percepția distanțată normal — cea dorită, presupunem — oferind datele unei picturi cu doar cîteva tonuri, unei picturi de valori, aproape monocromă uneori. Culoarea economică, însă agitată dispusă — mai ales în seria «Copacului» — forma epurată, «dizolvată» chiar în cîteva exemple (notăm și binevenitele vizual excepții ale unor «Vase» mici, cu un clarobscur atent

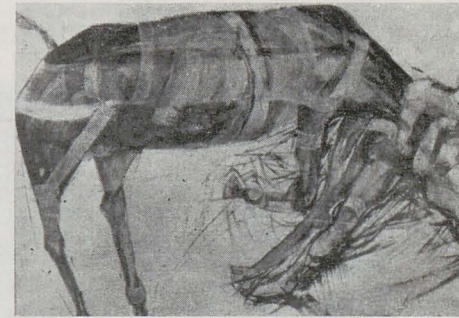
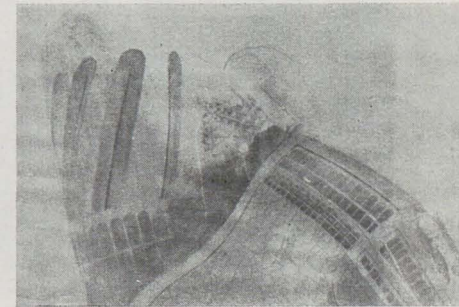
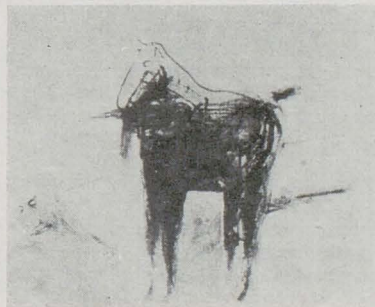
rareori la mai multe variante și sub-etape, își croiește drum din cînd în cînd pe simeză în expozițiile unor plasticieni dintre care destui tineri. Arta conceptuală, tipurile de manifestări — chiar expoziționale — ce i se datorează, este unul din factorii determinanți ai respectivului fenomen.

Ne-a prilejuit aceste gînduri expoziția de desene semnate de sculptorii Vlad Ciobanu, Mircea Dup Darie, Alexandru Nancu, Sava Stoianov, Constantin Șevțov, Florentin Tănăsescu și Marian Zidaru, deschisă în februarie-martie sub flamura «Atelierului 35» la Galeria Hanul cu tei. Este cuprinsă aici și dimensiunea exprimată mai sus a desenului. Există așadar în foarte restrînsul spațiu al numitei săli lucrări pe care le știm ori simțim cu caracter de studiu și în care, prin mijloacele liniei și culorii, regăsim preocuparea pentru rezolvări tridimensionale a autorilor. Observăm totodată că intenționalitatea acestei manifestări nu s-a rezumat la revelarea selectivă a unor etape de laborator, ci a inclus și piese aparținătoare graficii de șevalet ca gen anume. Considerăm însă că între desenul-studiu și cel «autonom» nu este cu adevărat o distanță calitativă, cu con-

diția ca și primul să fie «dotat» cu virtuți artistice. Concretizarea acestei investiții dă, de altfel, coerență expoziției de la Hanul cu tei. Manifestarea confirmă încă o dată fenomenul atât de răspîndit azi al «asaltării» graficii de șevalet și de către artiști consacrați în alte domenii. În virtutea celor spuse pînă acum, lucrările lui Alexandru Nancu, investigînd bidimensional alcătuirea unor autentici, ca spirit, «megaliți» (autorul a trecut actualmente, ideea nuanțîndu-se de altfel pe parcurs, la cioplirea în piatră), depășesc simplul studiu al formei, conferindu-se suprafețelor subtilități grafice, unele vizualizînd semne-simbol. Compozițiile lui Florentin Tănăsescu ne apar în primul rînd drept cercetări asupra mișcării și relațiilor volumetrice (în proiecție) și își datorează în bună măsură expresivitatea cîmpului de forță liniar. Fiind vorba de sculptori, se observă generalizată în desene insistența asupra inserțiilor de suprafețe din care se încheagă în spațiu corpurile. Mircea Dup Darie ecorșează animalierul, îl reduce chiar la schelet în ideea abia arătată și potențează expresionist acest mod de reprezentare. Sava Stoianov semnează ceea ce n-am numi simplu: «desene», ci mai degrabă

«schite în culoare», dublînd esențializarea formei și conturul deschis (neuitînd totuși racordarea suprafețelor) cu o accentuată picturalitate. Pe Vlad Ciobanu îl recunoaștem ca univers formal în cel puțin două dintre cele trei lucrări expuse, desene care, prin realizare, beneficiază de o existență perfect autonomă; arcimbolderii cu «cheia» în relația om-arhitectură, ele amplifică simbolic forța creatoare umană, dar avertizează și asupra tentației distructive, anihilatorii. Prin limbajul plastic adoptat și opțiunea stilistică, Constantin Șevțov este printre cei mai fideli, în expoziție, rigorilor graficii de șevalet; utilizînd tușul, creează în duct variabil, expresiv, compoziții de atmosferă suprarealistă, figurile ce le populează navigînd în zona grotescului. În sfîrșit, Marian Zidaru apelează tot la registrul alb-negrului «desfășurat» cu pasaje de griuri prîn hașură densă care sugerează, «modelînd», și volumetria, pentru a realiza ansambluri compozite unde regăsim elemente familiare elaborărilor formale ale artistului.

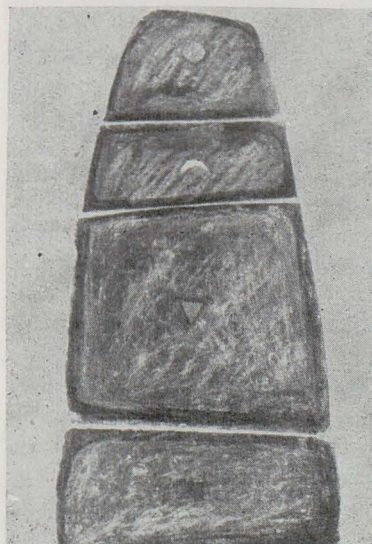
adrian guță



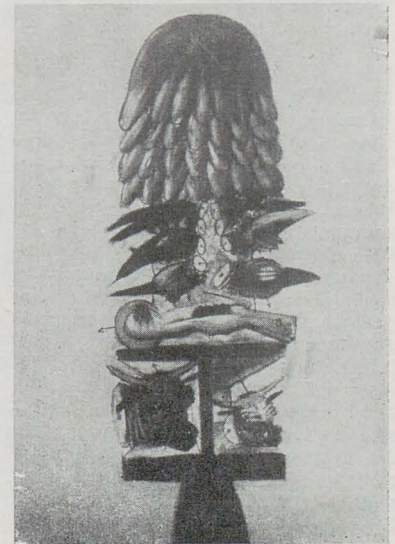
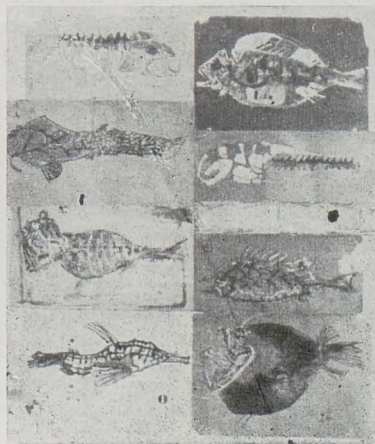
și discret realizat), împing cîteodată registrul exprimării plastice spre abstracțiunea geometrică sau lirică. Există elemente ce amintesc încă în tablourile lui Mihai Sărbulescu de profesorul său Marius Cilievici, dar evoluția de pînă acum, deschiderea ei, demonstrată în această primă expoziție personală, afirmă un nume neeludabil în tînăra generație de artiști.

desene ale sculptorilor

Pentru creatorul din mai toate genurile artelor vizuale, desenul reprezintă adesea (evident nu absolutizăm) o primă fază de elaborare a operei, etapă care dă întîia concretizare, în linie (și culoare, eventual) proiectului mental. Azi, acest studiu, extins nu



1. MIHAI SĂRBULESCU: Vas, olei
2. CONSTANTIN ȘEVȚOV; 3. VLAD CIOBANU;
4. SAVA STOIANOV; 5. FLORENTIN TĂNĂȘESCU;
6. ALEXANDRU NANCU; 7. MIRCEA DUP DARIE;
9. MARIAN ZIDARU



Modigliani



modigliani

dan grigorescu

Cîndva, colecția *Clasicii picturii universale* va trebui să fie cuprinsă într-o privire de ansamblu, menită să-i pună în lumină contribuția la cunoașterea artei din toate epocile și din toate zonele de cultură. Sînt două decenii de cînd Editura Meridiane își urmează un program riguros: de la marii precursori ai Renașterii (aflăm că se pregătește și un binevenit album cu pictură din Egiptul antic, ceea ce va în-curaja, desigur, publicarea capodoperelor Antichității de pretutindeni) și de la pictura chineză clasică, pînă la importanții reprezentanți ai secolului nostru — Chagall, Picasso, Utrillo, Dufy, Klee, Rouault, pictorii fauvi, Braque, Mondrian, Kandinsky — un bine cumpănit « Muzeu imagină » își desfășoară capodoperele în antologii atent alcătuite și, de cele mai multe ori, comentate în texte temeinic redactate.

Una dintre cele mai recente apariții în colecție e un *Modigliani* al cărui autor e profesorul Valentin Lipatti. Largul orizont de cultură modernă și, îndeosebi, excelența cunoaștere a atmosferei culturale din Franța începutului de secol i-au permis lui Valentin Lipatti să îl așeze pe acest artist « damnat », pe acest spirit care — fără să fi făcut vreo declarație de principii — aparține avangardei secolului al XX-lea în locul pe care îl merită în mișcarea de idei a epocii. Reluînd o observație a lui Lionello Venturi — Modigliani a oscilat între decorativul de suprafață și construcția în profunzime — autorul respinge încadrarea (devenită, la un moment dat, obsedantă) a artistului în expresionism. O artă « alcătuită dintr-o falsă naivitate, din melancolie și din tristețe, în care manierismul lui produce forme desigur deformate, dar întotdeauna ușor de înțeles, și nu răstoarnă « distribuția liniștitoare a lumii reale », o artă « a cărei vitalitate exclude iremediabila și tragică derută a expresioniștilor ». Nici stilurile subtile care abstractizează motivul, nici muzica tonurilor luminoase din pictura lui Kandinsky nu se regăsesc în această artă. Există, totuși,

cred, o legătură între ea și aceea a unui reprezentant al grupării de la München — Marc, de care îl unește și tragicul destin al morții timpurii — legătură sugerată, de altminteri, de Valentin Lipatti în eseuul său introductiv: ca și pictorul german (din generația căruia făcea parte), Modigliani aspira să descopere lumea marii purități și pe amîndoi îl înspăimînta tehnologia agresivă a începutului de secol. Din această perspectivă, Modigliani e înrudit spiritual și cu Trakl, cu toate că îi lipsește — așa cum observă profesorul Lipatti — intensitatea tragică a sentimentului înstrăinării. Asemenea lui Nolde (pentru a rosti numele altui reprezentant de frunte al expresionismului), călător în insulele Pacificului, el s-a îndreptat spre modelul artei primitive: « arta neagră — se notează în textul la albumul în discuție — l-a ajutat /.../ să se elibereze de unele constrîngeri, îndeosebi de cele ale școlii lui Rodin, furnizîndu-i nu numai o viziune nouă despre lume, dar și anumite procedee tehnice ». Relațiile lui cu arta neagră se limitează, însă, la sculptură: pictura lui refuză stabilirea oricărui raport cu un model bine definit.

În legătură, însă, cu discutarea, dintr-un punct de vedere mai larg, a expresionismului, cred că se cuvine, însă, o precizare: e adevărat că, la începuturile lui, expresionismul era « un curent tipic germanic și nordic », exaltînd nu numai vechile mitologii, dar — în cazul celor de la « Călărețul albastru » (grupare din care făceau parte, se știe, cîțiva artiști ruși care au dat o personalitate puternică întregii creații a pictorilor de acolo), și folclorului recent. Dar, împotriva unei asemenea viziuni istoric-culturale — care a circulat, e adevărat, în multe exegeze ale curentului —, se poate evoca larga răspîndire a esteticii expresioniste și în țările latine, de pildă în Mexic sau în România. Hotărît lucru, însă, Valentin Lipatti are dreptate să-l despartă pe Modigliani de expresionism, întîlnirile lui cu ideile mișcării fiind, evident, accidentale, rezultatele lor circumscriindu-se la unele elemente de morfologie.

Scris cu luciditate și căldură, eseuul desenează un portret semnificativ al unuia dintre cei mai tragici reprezentanți ai zadarnicei năzuințe la marea puritate. Puritate care a rămas în operă și, peste timp, se răsfrînge și asupra vieții. Cu înțelegere, cu finețe și limpezime, biografia lui Modigliani e, interpretarea lui Valentin Lipatti, un episod de mare tensiune lăuntrică a istoriei culturale europene din secolul al XX-lea. Unul dintre cei mai importanți desenatori ai epocii moderne, în opera căruia se deslușesc ecouri din Botticelli, din trecento sienez și uneori, din manierism; așa încît, în pofida tuturor insinuărilor — uneori transformate în violente acuzații — Modigliani e, mai presus de orice, un artist italian. Selecția imaginilor e judicioasă și izbuște să sugereze întinderea și limitele teritoriului artei lui Modigliani, caracteristicile definitorii ale viziunii lui turburătoare prin aparenta, înșelătoare liniște. Reproducerea (I. P. Arta Grafică) sînt adesea de foarte bună calitate, astfel încît, în ansamblul său, albumul se înscrie ca o reușită a Editurii Meridiane.

între vizibilul exterior și văzutul lăuntric

vasile drăguț

S-a spus (noi înșine am făcut-o) și se mai spune că secolul XX ar fi caracterizat prin asaltul vizualității. Argumentele formale ale tezei mai sus exprimate se bazează pe omniprezența reclamelor, pe larga răspîndire a afișelor ca element de mobilitate urbană, pe fotografie, ca « artă » a tuturor, și, nu în ultimul rînd, desigur, pe cinematograful și mai ales pe tiranica acțiune a televiziunii devenită, pe neașteptate, un fel de membru supranumerar al oricărei familii.

În cartea sa devenită celebră *Dialogue avec le visible*, René Huyghe debutează cu un motto preluat din A. de Monzie: « Mai mult decît oricînd popoarele au nevoie de imagini... Șocul privirii înlocuiește meditația » (« Plus que jamais les peuples ont besoin d'image... Le coup d'œil remplace la méditation »)¹. Iar în primul paragraf al primului capitol *Préambule sur le « pouvoir de l'image »* se afirmă: « Dacă arta n-a preocupat niciodată spiritele ca la începutul secolului XX, dacă ea dobîndește un spațiu mereu mai mare în interesul oamenilor cultivați, aceasta se explică prin aceea că arta beneficiază de un fenomen mult mai amplu: lumea modernă este solicitată, obsedată de tot ceea ce este vizual »².

La o primă apropiere de subiect, s-ar părea că, într-adevăr, în epoca noastră vizualul ocupă — cel puțin cantitativ — un loc de excepție în sistemul de comunicare interuman, în recepțarea datelor din realitate. Stăruind ceva mai mult asupra problemei, cu considerarea datelor în perspectivă istorică, devine evidentă precaritatea concluziei enunțate, acceptarea ei implicînd un mod unilateral de apreciere. Nu intenționăm să tăgăduim existența unei întregi rețele de informație care se bazează pe imagini, după cum nu vom nega proliferarea cărților fără text, un substitut al literaturii care se exprimă aproape exclusiv prin seriile desenate. Dacă, totuși, ne îngăduim să punem sub semnul îndoielii importanța reală a vizualului contemporan în viața umanității e pentru că avem în vedere diferența de calitate dintre ceea ce este vizibil și ceea ce este văzut. Și nu numai ațit. Se știe că în culturile primitive elementele vizualului s-au bucurat de o particulară cinstire, tatuajul și pieșele de podoabă avînd nu doar un rol

ornamental ci, mai ales, o funcție magică și incantatorie, prin aceasta vizualul fiind investit cu semnificații secrete a căror descifrare presupunea o prealabilă inițiere. Departe de a fi simple imagini de reproducere a realității, picturile rupestre de la Altamira și Lascaux constituiau o pregătitoare, ritualică, etapă de luare în posesie a vînatului rîvnit. Între privitor și figura pictată se institua o relație de profundă necesitate — vitală chiar, — vizibilul fiind purtătorul unui înțeles a cărui receptare nu se consuma doar printr-o grăbită privire, accesul la substrat reclamînd un întreg parcurs.

În antichitatea egipteană, scrierea hieroglifică cu caracter pictografic era accesibilă numai în condițiile unei foarte atente lecturi, cantitatea de înțeles acumulată în spatele fiecărei imagini fiind deseori foarte mare. Spațiul public al orașelor grecești și romane era înțesat cu edificii dens ornamentate și grupuri statuare, fiecare imagine pictată sau sculptată avînd un sens precis în economia ansamblurilor constituite. Același lucru se poate spune despre « scenografia » specifică fiecărei locuințe — Pompei și Herculaneum au conservat admirabile exemple — fiind de reținut, pentru discuția de față, nu atît mesajul sau modul de exprimare (acesta din urmă supus atîtor avataruri), cît atitudinea de respect datorată imaginii, fie ea operă de artă sau simplă plămădire artizanală.

Că problemele imaginii — ca purtătoare a unui sens revelat — puteau deveni o chestiune de viață și de moarte a demonstrat-o iconoclasmul bizantin, perioadă asupra căreia André Grabar a proiectat strălucirea unui admirabil studiu monografic³. Evul mediu european, cel bizantin cu precădere, are meritul de a fi înțeles mai clar necesitatea unui cod al comunicării, recursul la anumite scheme compoziționale, la figurări tipizate și la anumite atribute avînd menirea să evite confuziile și să conducă gîndirea într-o anumită direcție dorită. Dar — și acest lucru trebuie subliniat în mod deosebit — este necesar, observația fiind valabilă pentru oricare epocă luată în studiu, ca gîndirea și sensibilitatea receptorului să fie pregătită și să poată veni în întîmpinarea imaginii.

Vorbind despre același ev mediu, vom remarca în continuare că întreaga ambianță era populată cu imagini, că în foarte multe localități, mai ales nordice, nu numai catedralele ofereau un spectacol perpetuu de sculpturi, picturi și vitralii, ci și casele de locuit cu fațadele lor de un pitoresc acuzat. Costumele variate și viu colorate transformau strada și piețele în adevărate scene deschise, «codificarea» costumelor înlesnind înțelegerea rolurilor interpretate pe viu de reprezentanții diferitelor categorii sociale. Constituirea modelelor și acceptarea acestora în condițiile unei pioase ambiții de perfecțiune au constituit nu numai factori de afinare a mijloacelor de realizare ale unei lumi vizibile, dar și de mai clară vedere a acesteia, cu alte cuvinte de mai bună înțelegere. Dacă, în diverse limbi moderne care s-au format tocmai în evul mediu, a vedea este sinonim cu a înțelege (în limba engleză to understand, to see pot avea simultan ambele sensuri) explicația trebuie căutată tocmai în deprinderea de a privi lucrurile teinemic, pînă cînd vizibilul exterior se convertea în văzut lăuntric.

Dacă Walafrid Strabo de la Reichenau putea să spună despre pictură că este «biblia analfabeților» aceasta dovedește existența unei discipline a privitului de care beneficiau chiar și neștiutorii de carte. Nu este lipsit de utilitate să reamintim împrejurarea că una și aceeași imagine poate avea mai multe înțelesuri, facultate comentată cu rece ascuțime în așa numitele *Libri carolini sive Caroli Magni capitulare de imaginibus* redactate la Frankfurt a. M., în anul 794. Se constata încă de atunci că imaginea unei femei care ține un prunc în brațe poate fi tot atît de bine Maica Domnului cu Iisus sau Venus cu Enea sau Alcmena cu Hercule sau Andromaca cu Astyanax⁴. În acest sens, reamintim că statuia ecvestră a lui Marc Aureliu a fost lungă vreme considerată ca o reprezentare a sfințului Constantin. În asemenea cazuri, problema conținutului, chiar dacă este rezolvată «ab initio» cu mijloacele artei (tipologie, costum, stil) sau auxiliare (inscripții, atribute) rămîne, în mare măsură pe seama receptorului și tocmai acest aspect este în mod frecvent neglijat în comentariile estetice.

Dar, mergînd mai departe în timp, vom nota importanța pe care datele vizualului o aveau pentru oamenii Renașterii italiene sau pentru aceia din secolele barocului. Dincolo de orice alte implicații, faptul că *Maesta* pictată de Duccio di Buoninsegna era dusă în triumf pe străzile Sienei este o mărturie despre forța trăită a imaginii, după cum feroarea cu care se împodobeau edificiile florentine sau venetiene probează că vizibilul nu



1. Așezată într-un ungher întunecat al peșterii de la Lascaux, această imagine a fost creată cu convingerea că ea poate influența în mod miraculos ochul vîntătorii. Atît creatorul cit și privitorul vedeau această pictură rupestră în realitatea sa interioară.

2. ALBRECHT DÜRER, Cei patru cavaleri ai apocalipsului. O gravură plină de întrebările unui artist, la răscrucea unor mari epoci istorice.
3. CARRAVAGGIO, Convertirea apostolului Pavel. O compoziție a cărei «citire» relevă schimbarea de mentalitate a omului modern.





era privit ca o simplă coajă a unei realități efemere. Mai mult decât vizibilul cotidian, cu incredibilul său cortegiu spectacular care și azi fascinează imaginația celor ce se ocupă de epoca Renașterii, ceea ce ne preocupă este calitatea colectivă a recep-

tării — atitudinea specific culturală a mediului —, funcție de care se putea păși într-o lume a văzutului. Dacă marile epoci artistice, din antichitate pînă la baroc, au reușit să închege stiluri puternic personalizate, viabile în lungi perioade de timp,

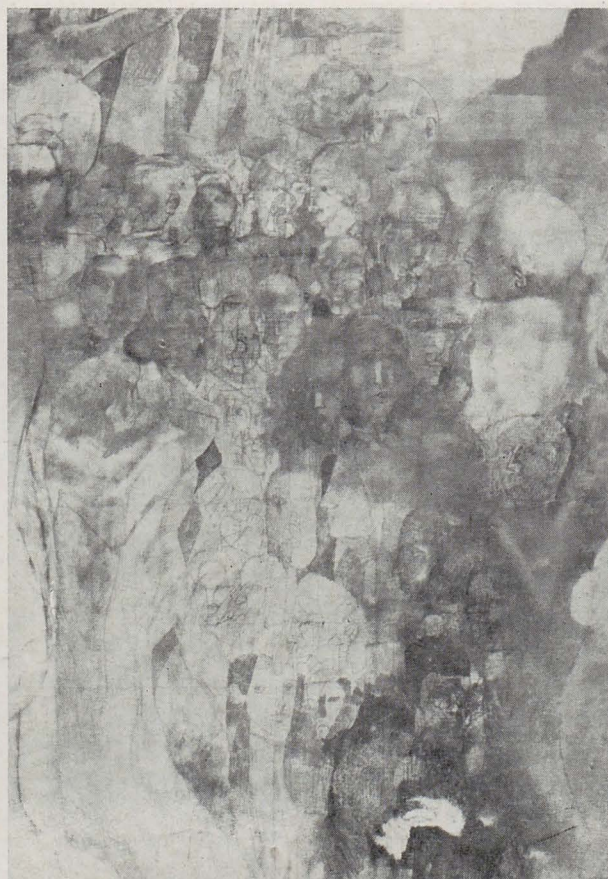
aceasta se datorează nu numai creatorilor de opere excepționale ci și societății contemporane lor care i-a stimulat și a știut să le promoveze realizările. Este neîndoielnic că în planul devenirii culturale nu contează în primul rînd opera de excepție,

4. ION ANDREESCU, Ceșcuță cu panselile. Mic poem pictural, această compoziție de extremă delicatețe reclamă, pentru a fi înțeleasă, o stăruitoare și tandră atenție.

5. Interior de casă din Drăguș-Făgăraș; admirabil exemplu de vizualizare a tradițiilor și a hărniciei unei familii.

6. THEODOR AMAN. Vlad Tepeș și solii turci (detaliu). Pictate într-o epocă de reдеșteptare națională, compozițiile istorice lui Theodor Aman se converteau în adevărate lecții de patriotism.

7. OCTAV GRIGORESCU, 23 August (detaliu). Profund contemporană ca mesaj și mijloace de expresie, această complexă compoziție nu poate fi descifrată decît cu prețul unui stăruitor efort. A « vedea » înseamnă a « citi ».



ci facultatea societății de a o înțelege, capacitatea de a o converti în model generator de stil. De observat că un mare artist insuficient înțeles de epoca sa, chiar dacă este redescoperit ulterior, nu mai poate isca un val stilistic reprezentativ, pentru momentul redescoperirii, ci, cel mult, o stare de admirație. Cazul lui J.S. Bach, al cărui tricentenar se sărbătorește în acest an, este semnificativ.

Ajunși în secolul XX, constatăm că societatea de consum a reușit să industrializeze imaginea, preferința pentru șoc, pentru nemaivăzut, pentru schimbarea diurnă producînd în cele din urmă o gravă restrîngere a capacității de a vedea. Dacă, așa cum s-a observat, ochiul percepe și acordă semnificație în mod simultan, nu-i mai puțin adevărat că neîncetata schimbare a slăbit puterea de analiză, a atentat asupra nevoii de meditație și de profunzime care caracterizează pe insul cultural.

O evaluare atentă poate demonstra că nici măcar sub aspect cantitativ vizibilul nu ocupă în secolul nostru o poziție precumpănitoare față de trecut. În casa țaranului român, spre exemplu, pieselor de podoaabă propriu-zisă (păretare, icoane pe sticlă, blide, cancee, ștergare) li se alătura zestrea fetelor de măritat, în fapt o demonstrație simultană de hărnicie și măiestrie. Mobilierul modern și noul sistem de organizare a interioarelor a sporit confortul, dar a redus prezența elementelor de vizualitate « comunicativă », o fotografie de familie sau multiplicatale covoare decorative cu « răpirea din serai » avînd o încărcătură limitată. Același lucru se poate spune despre vizualul stradal care fiind supus unei neîncetate schimbări nu reușește să acționeze decît pe termen scurt, imaginile consumîndu-se cu rapiditate.

« Priviți-le pînă le veți vedea », avertiza Brâncuși în legătură cu lucrările sale, știind prea bine că oamenii secolului nostru s-au dezobișnuit să vadă. Dacă, parafrazîndu-l pe același Brâncuși, nu este greu să faci un lucru cu condiția să te poți pune în situația de a-l face, vom spune că o operă poate fi înțeleasă numai dacă privitorul reușește să o vadă cu adevărat, ceea ce presupune un prealabil și necesar exercițiu al receptării, un sever ritual al desăvîșirii, prin acceptarea ideii de model întru durată culturală. Transformarea imaginii într-un bun de consum poate fi acceptată numai în legătură cu mișcarea materialelor perisabile, în nici un caz în interiorul cetății de valori a artelor. Aici, în acest spațiu sacralizat prin înaltul sacrificiu al geniilor umane, vizibilul trebuie să devină o treaptă către ceea ce așteaptă să fie văzut.

1 René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, 1966, p. 5

2 Idem

3 André Grabar, *L'icônoclisme byzantin*, Paris, 1984

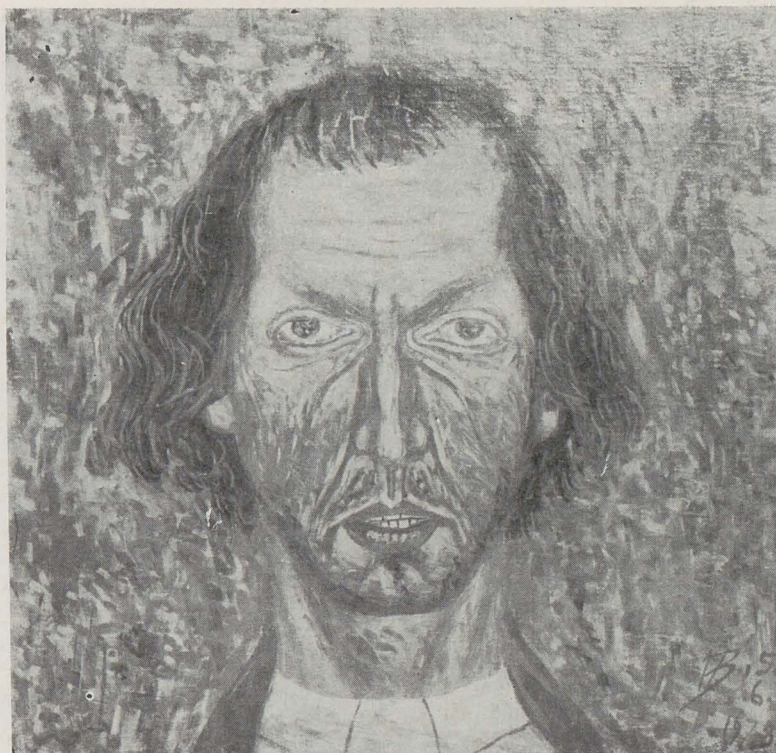
4 apud Ferdinando Bologna, *Les origines de la peinture italienne*, Leipzig, 1963, p. 15

Spuneam altădată, cu ani în urmă, că Horia Bernea ar face parte din rîndul a ceea ce s-ar putea numi «personalități derutante» pentru public, care nu se lasă ușor plasate într-o categorie sau alta, deși opțiunile lor creatoare sînt întotdeauna ferme și clare. Nu mai spun, dar nu retrag. Remarc doar contradicția, în care singur mă situam, plasîndu-l totuși într-o categorie anume, fie și aceea a «personalităților derutante». O las la o parte și, eliminînd din frază adjectivul «ușor», fără să-l înlocuiesc cu «deloc», cum gîndesc, spațiul rămas gol face sublinierea de la sine înțelese.

Dar, la urma urmei, nu este mai «derutant» un artist care se lasă ușor clasat, nu pune el sub semnul întrebării autenticitatea demersului și realizării sale, a calității motivațiilor sale interioare? Cum să înțelegem altfel fericirea veleitarilor, în momentul unic al clasării lor, resimțit ca o recunoaștere socială, o legitimație? Și nu este propriu artei, ca fiecare gest particular, individual al ei, să semnifice o clipă unică, un moment ireversibil și irepetabil, ca loc și ca timp, prin cunoaștere și trăire? Spațiul se temporalizează, participînd astfel la eternitate. Nu spune ceva faptul că a plasa înseamnă mai puțin a clasifica, a integra într-o ordine anumită, cît mai ales, a plasa pe o linie moartă? Acolo sînt lucrurile despre care nu mai e nimic de spus, dacă a fost vreodată. Cum să mai spun acum că artistul despre care e vorba ar fi derutant? Hotărît că nu.

Dacă este ceva, mai bine zis deconcertant, neobișnuit, este modul în care își asumă locul comun ca fapt de excepție, fervoarea cunoașterii, dusă pînă la demonie, fermitatea, consecvența, era să spun încăpăținarea, cu care își duce pînă la capăt programul. Pentru el, locul comun în sine este bunacuvîință a excepției și n-are cum să fie blamabil pe cît trebuie să fie paradoxul (acesta da paradox) aberațiilor și banalității, circulînd nepedepsite în lume cu haine, nu de împrumut, ci care nu sînt ale lor.

Nu sfidezi, fotografia, făcînd artă abstractă, ci concurînd-o în propriul său teren, în planul figurativ al realității reprezentate. Nu depășești realismul vrînd să «pictezi» idei ocolînd motivul ci invocîndu-l în extrem și în exces pe teritoriul abstract al gîndirii. Nu rațiunea anulează și duce la impas emoția ci inconștiența, instinctul pur «neluminat», după cum nu hazardul dadaist calculat rehabilitează spontaneitatea fan-



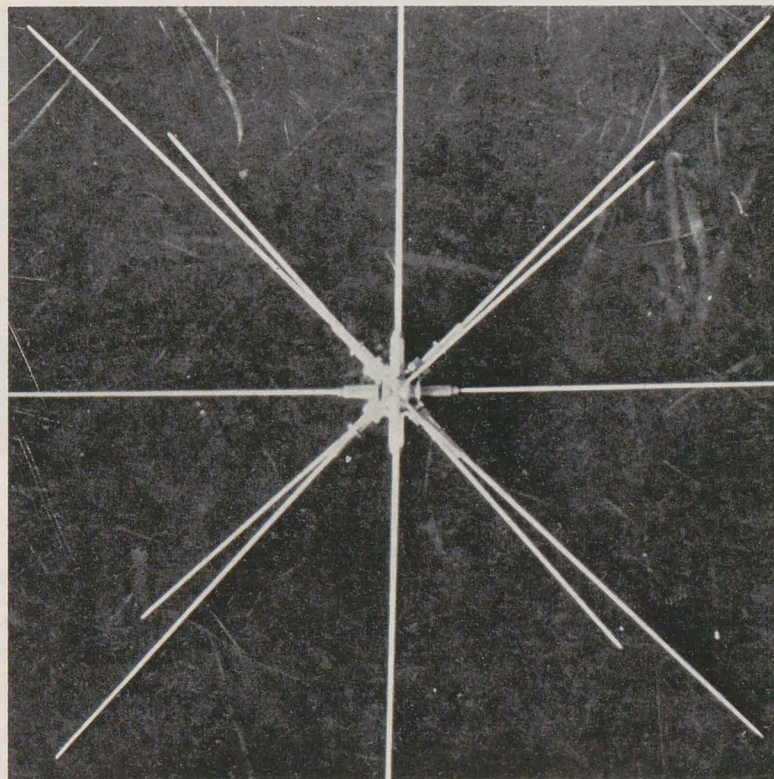
horia bernea luciditate și fervoare

octavian barbosa

teziei, ci miracolul asumat ca atare, manifestîndu-se ca un dat în obșnuitul nestereotip al realului. Nu detașarea te face să vezi mai bine, ci implicarea, angajarea înlăuntrul

proceselor și al ființei. Luciditatea nu distruge fervoarea imaginației, ci nu o lasă să bată cîmpii, nu o ucide, ci o împiedică să inventeze «crime perfecte».

cronică



Autoportret, ulei, 1968
Marcaj spre înfinit

Un apus de soare sau un deal, hrana — merinde a eternității în vremelnice, case și curți de țară, copaci și flori, prapori nu sînt altceva decît ceea ce cuvîntul desemnează, dar «cîtă splendoare» neștiută în misterul original sporit de miracolul dezvăluirilor în jocul secund al picturii.

Nu știi dacă Horia Bernea și-a propus anume, programatic, ba știi, sînt sigur, m-aș încumeta să o spun: nu, nu și-a propus, cel puțin anume, în ciuda faptului că o face atît de răsplat, să infirme celebrul dicton pascalian («le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas»), pictura sa arătînd, într-un mod exemplar, că, în cel privește, rațiunea cunoaște foarte bine, de la pragul de jos pînă la cel de sus, acolo unde cunoașterea devine ontologie, adică bucurie și suferință deopotrivă, «rațiunile» de a fi și a făptui ale inimii, este capabilă să și le asume și să le trăiască la nivelul lor dinlăuntru, fără să și-l trădeze în vreun fel pe al său. El nu ar putea, nici nu ar vrea, poate tocmai dimpotrivă, să exclame, odată cu poetul:

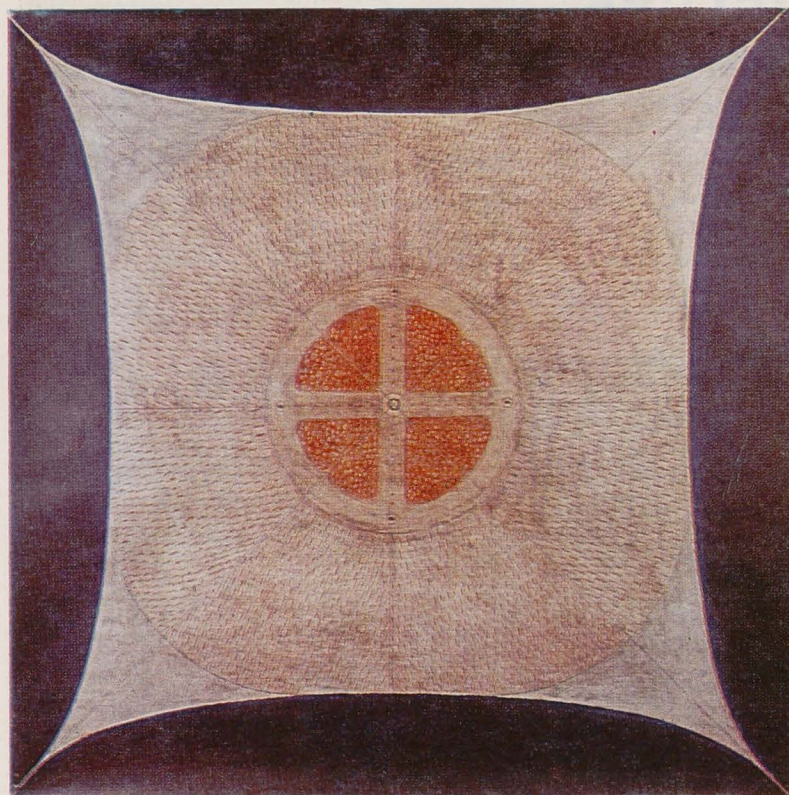
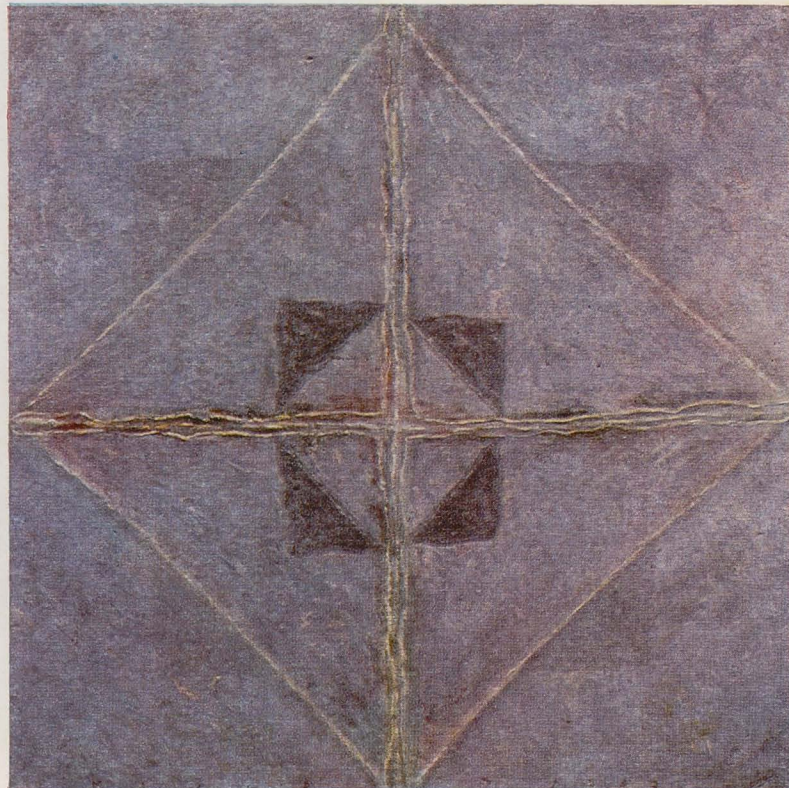
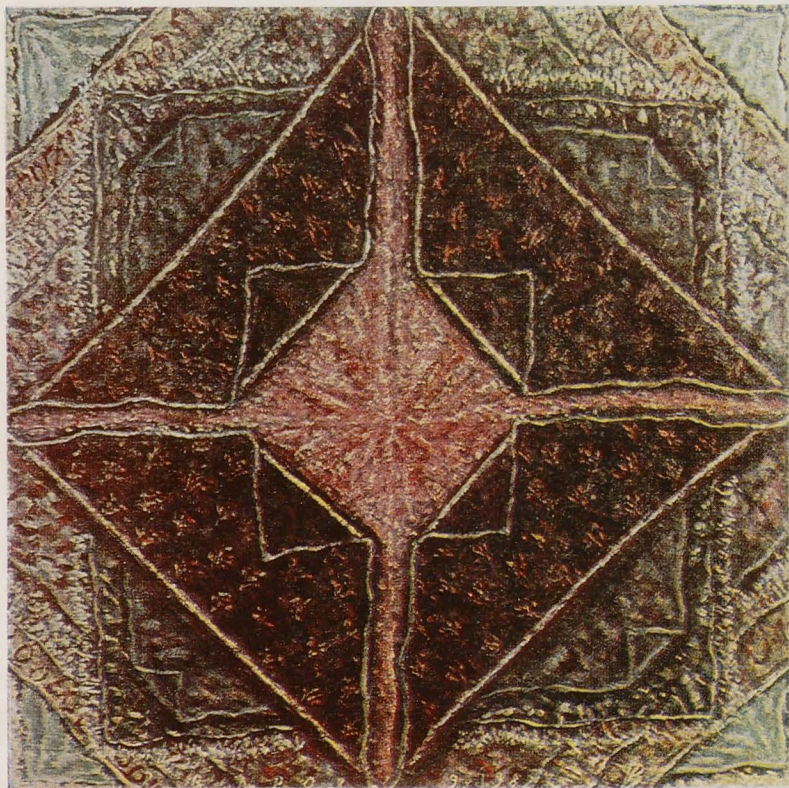
«Eu nu-mi am inima în cap
nici creieri n-am în inimă!» (Blaga)

Dar unde? Pretutindeni, pare să răspundă din adîncul ființei glasul acestei picturi. Acolo unde este inima este și rațiunea, dar nu cîtă inimă, atîta rațiune, căci nu egalitatea le face osmotic solidare ci diferența calitativă a intensității cu care una este pentru cealaltă hrană, timp și loc.

Aș merge mai departe, încît aș spune nu că disjunția (inimă-rațiune, și dincolo de ea, celelalte ipostaze posibile ale ei, prin extensie, materie-spirit, corp-suflet, cu tot cortegiul de înțelesuri metaforice ce decurg de aci), este abolită, nu, ci pur și simplu ea nu există, ca atare, nu este funciarmente recunoscută, unitatea contrariilor, a ceea ce limbașul comun numește antinomie, este afirmată ca identitate.

Nu se pune problema alternativei materie-spirit, rațiune-inimă, luciditate-fervoare sau în termeni de meserie abstract-figurativ, real-imaginar, pentru că dinlăuntru fiecare se vede drept condiție, formă și conținut, sine qua non a celeilalte. Alternativa înseamnă moarte, ceea ce neagă, dezmente cu despătimită patimă această pictură.

Horia Bernea este un pictor al imanenței spirituale a realului. El nu este niciodată dincolo sau dincoace de, ci întotdeauna dincoace în. În inima realului. Un introspectiv cu harul extrovertirii. De aceea și lipsit de complexe. Arde să scoată



cronică

totul în lumină. Din trăirile sale nimic nu rămâne ascuns, totul este dezvăluit într-o calmă frenezie.

Bucuria, ea însăși, este o stare de gravitate nu de simplă euforie, consumată la nivelul senzorialității imediate. Meditația devine discurs, deliberare, dincolo de orice retorică.

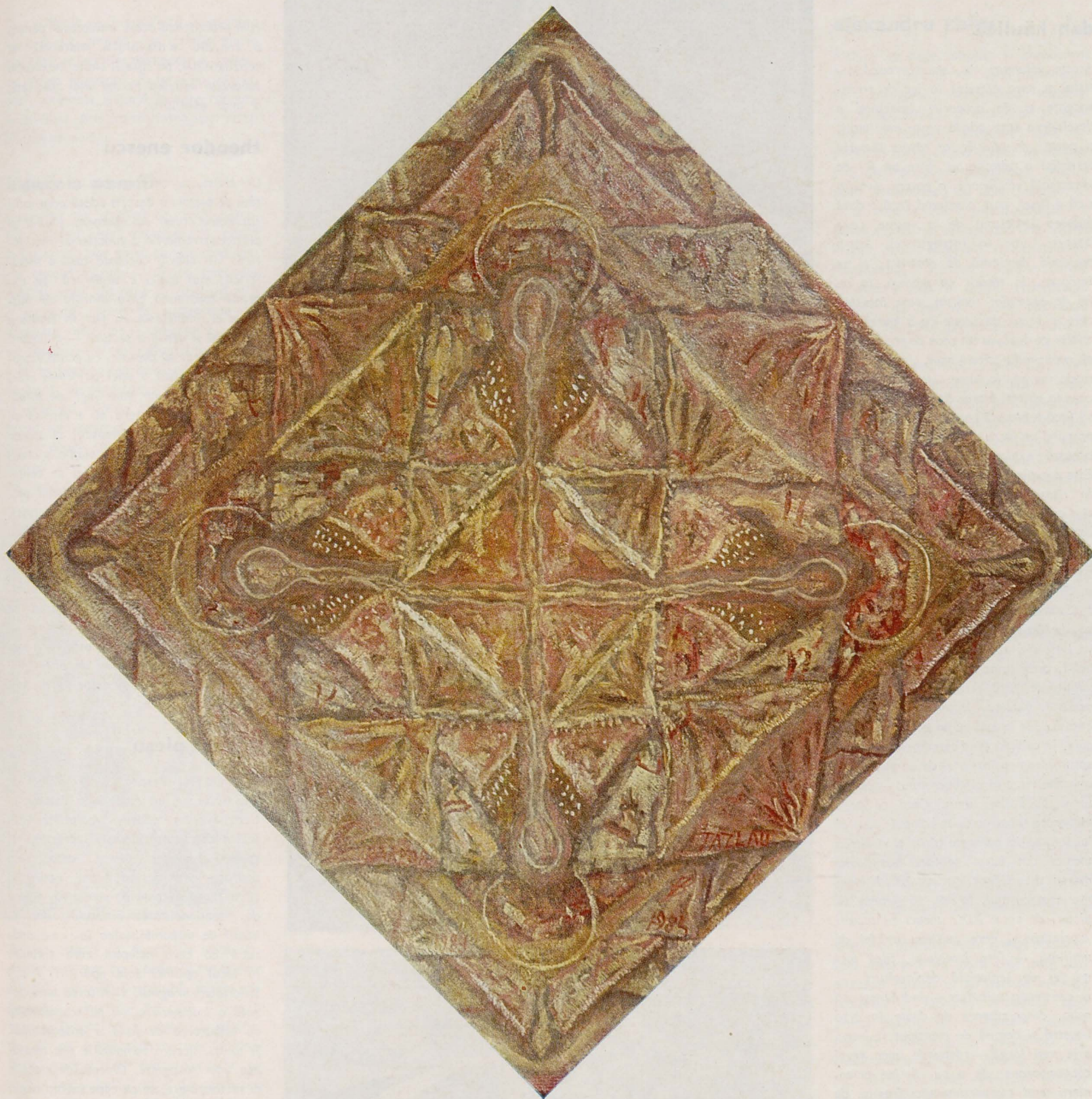
În toate ciclurile evoluției sale, mereu are ceva de demonstrat, de apărut: figurativul de invazia nejustificată și inconsistentă a abstractismului, realismul de degradările ino-

perante ale hiperrealismului și, mai cu seamă, unitatea materie-spirit, rațiune-inimă. Ele pot fi conjunctural opuse dar nu incompatibile.

Dincolo de această compatibilitate, mergând pînă la înrudire, se descifrează, mi se pare, o preeminență a ideii asupra emoției, care nu este privilegiul exclusiv al inimii ci își are izvorul în rațiune (cunoaștere). Aceasta spune inimii, ca unui organ executiv al gândirii, ce anume are de făcut. Iar aceasta o face cu o forță capabilă să zguduie din temelii ra-

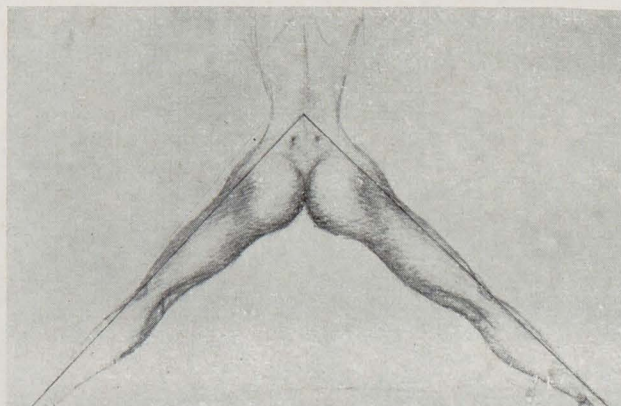
țiunea, ca-ntr-o verticalitate neretezată, dar în perpetuă criză epifanică cum spune poetul, al cărui crez este și al său:

«Sapă numai, sapă, sapă
pînă dai de stele-n apă» (Blaga)
Apele nu se despart de pămînt, iar,
în văzduhul din adîncul ființei,
semințele visează lucruri și flori.



horia bernea

Aș folosi, pentru a caracteriza atitudinea mea de acum, cuvântul mărturisire. Nu este vorba de auto-exprimare, de confesiune — sau, în orice caz, nu ca problemă centrală. E o evoluție legată de ideea de a face artă pentru a-ți manifesta bucuriile drumului spre adevăr, pentru a împărtăși. E acel tip de acces spre lume și spre opera de artă care face să se capteze ceva din misterul întotdeauna conținut în complexitatea și înfinitatea lumii, aducându-l pe artist



într-o situație de umilință, dar de mare mobilizare a forțelor, în timp ce privitorul e îndemnat să extragă partea cea mai subțire, cea mai distilată a imaginii percepute. A dispărut din munca mea un abstracționism la nivelul ideii. Când spuneam prin 1970 că simpla și cinstita, umila revelație a ceea ce se află acolo e cel mai fecund lucru, zonele de contact le vedem undeva; acum, lucrurile sînt aici.

Pe un plan mai practic, asta se exprimă printr-o încercare de a mă referi la lucrurile care cad sub incidența experienței obișnuite.

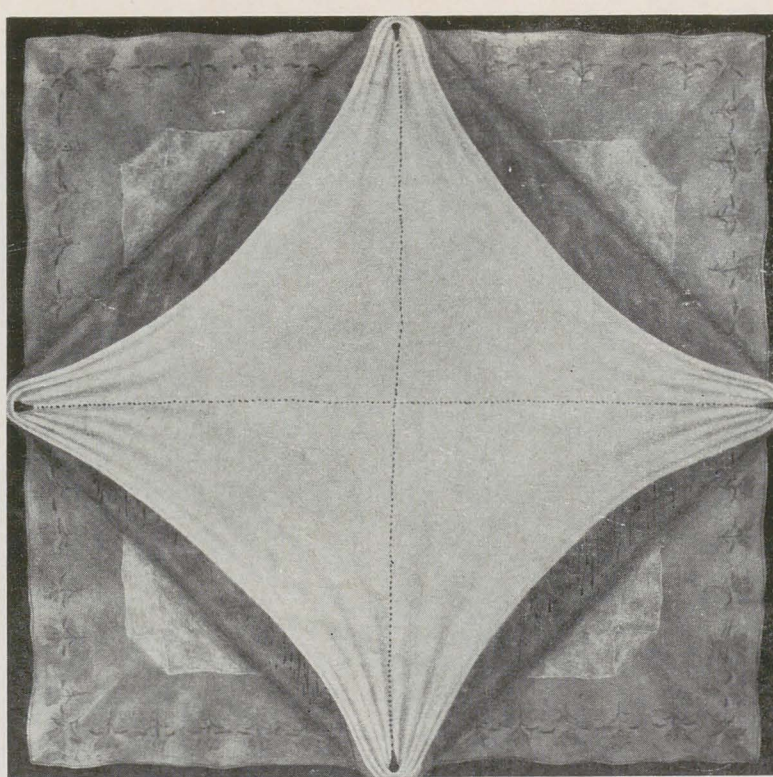
dan hăulică

Aceste vélumuri cu care operează artistul și care creează în joc de transparențe și de acoperiri înseamnă o deschidere spre zărilor vaste ale lumii; și uneori, în pliurile lor răsare bucuria întregă a pământului. Este un fel de vînzoleală vibrionară, o putere metaforică a tușei, care proclamă încă o dată puterea artistului de a spune ceva despre lume în întregul ei. Într-o perioadă dominată de abstract, el se întoarce, în răspăr cu módele, la un fel de exemplar realism, care investea obiecte oricît de umile cu o putere de mister ce depășea tot ceea ce era scrupul al realismului tradițional. Astăzi, cînd moda merge, în lume, înspre o întoarcere la obiect, Horia Bernea are curajul să facă o pictură care, dimpotrivă, să și propună un lucru extraordinar de dificil: această explorare a planeității.

Este o explorare a posibilităților ascunse în ritmica desfășurarea a pătratului și a cercului. Dar, în această schemă — așa spune forma mentis, pentru că este mai mult decît o schemă —, Horia Bernea face să afluze o imensă bogăție a concretului. E ceea ce ne duce la modularea de un mare rafinament care se desfășoară în ciclul Praporilor, la variațiunile fără sfîrșit care încîntă ochii, constituind un fel de muzică învăluitoare, fără a uita însă o clipă că această muzică, autoritară și totuși extatică, se așează la un pol al creației sale, la celălalt fiind cercetarea plenară, saturată de curiozitate, de un sentiment aproape visceral al concretului — cercetarea bogățiilor lumii. Ceea ce pare elaborare abstractă în chipul nou al lui Bernea își pornește țaria și rigoarea tocmai din acest contact nemijlocit, mereu diversificat cu natura. Nimeni n-a avut curajul, la noi, să semene cu pictori de secol XIX, uneori cu pictori «primitivi», care cultivau un fel de umilintă în fața motivului, fără nici un fel de seniorială dezinvoltură... O asemenea atitudine — îndrăznesc să spun, deschizătoare de drum în arta noastră și demnă de menținut și într-o arie mai largă — răspunde unor nevoi contemporane: de a nu rămîne prizonierii unor compartimentări fragile, de a trece spre o explorare totală a lumii...

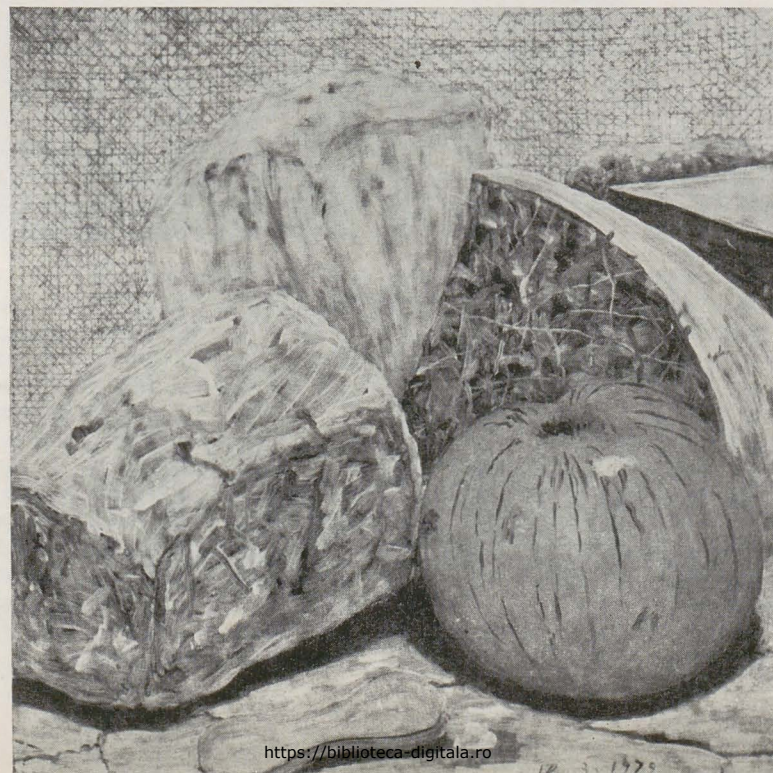
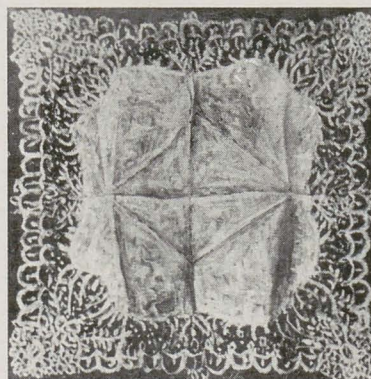
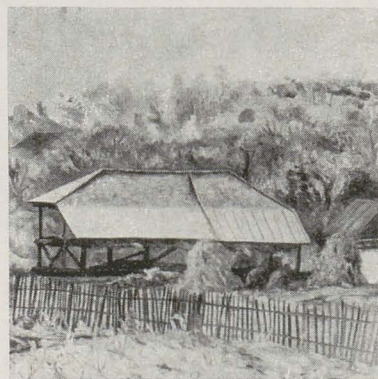
ion frunzetti

După ce s-a ajuns la abstracție, la împărțirea planului (in vitro) în patru, se reintroduce a treia dimensiune prin unduirea ca ale unor suprafețe de apă, de pământ sau de pînză, iar înăuntrul acestui pătrat așezat pe colț se poate urmări licărul materiei... Bernea este un om împins către abstracție, către disjungerea drumurilor cardinale ale sufletului omenesc, și vrea să exprime lucrurile acestea făcîndu-se că ar fi



naiv. Fiind un mare pictor al realității văzute, el nu se mulțumește cu aspectul vizual-exterior, ci este un pictor al echivalențelor dintre aspectul lucrurilor și viața lor interioară, pe care o regăsește aidoma în sufletul său. Marea problemă a lui Bernea este o problemă

a intelectualului acestui secol, cea pe care, mai bine decît oricine, o ilustrează Thomas Mann: cum face intelectualul care a înțeles că trebuie să-și cristaliceze gîndurile, care a înțeles nevoia de introducere a unei geometrii în viața lui foarte stufoasă, foarte risipită —



cum procedează acest intelectual pentru a concilia «diavolul» materiei, al senzualității, pe care îl simte inexorabil înăuntrul său, cu nevoia unei clarități, a unui echilibru.

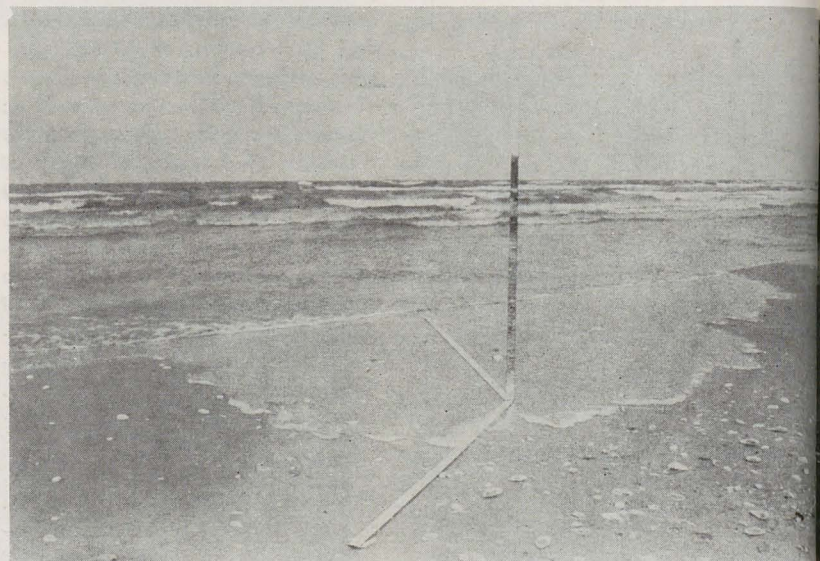
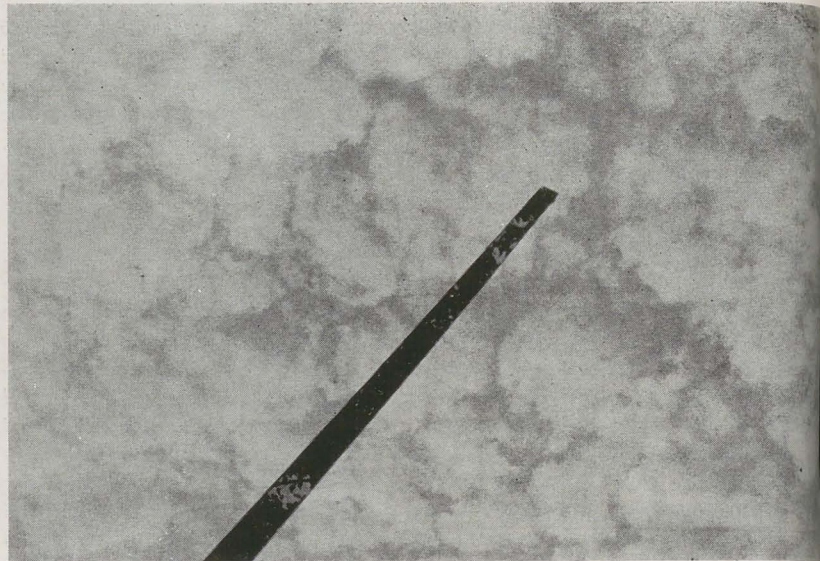
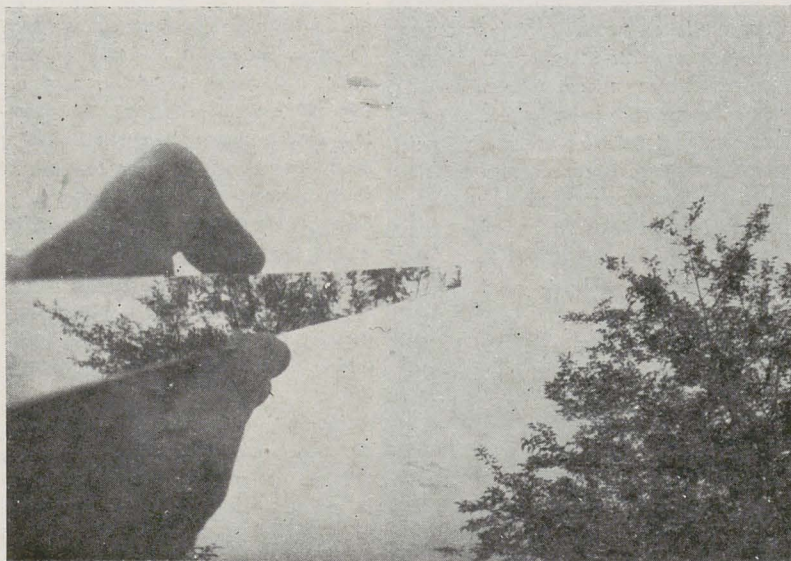
theodor enescu

Un artist, cu excepționala sa sensibilitate de pictor, a descris cdată admirabil caracterul tușei lui Bernea, făcînd și prețioasa remarcă a funcției ei metaforice. Într-adevăr, această tușă e metaforică, mai mult, e simbolică, ea exprimă totdeauna ceva dincolo de mișcarea ei, împletește un fior în țesătura omogenă și densă a picturii — niciodată însă nu tinde să domine, cu acută vibrație expresionistă a unei puternice stări emotive, ca la un Van Gogh de pildă, pentru că aici pictura nu e menită să exprime o stare sufletească, ci starea sufletească este pusă în slujba picturii în totalitatea ei, fiorul tușei se contopește în chip concret în unisonul picturii. Dar prezența acestui fior al tușei, ce vine să exprime o anumită conștiință a diversității lumii, este sesizabilă, de fiecare dată însă — și aceasta e important — numai într-o percepere unificată a picturii. De aceea cred că putem considera pictura lui Bernea — fără a ne întreba dacă aceasta va fi stat sau nu în intențiile sale, de altfel nici nu are importanță — drept o pictură totală.

andrei pleșu

Hărnicia lui Bernea e forma lui de pasivitate: e un mod de a aștepta — treaz — clipa căderii voalurilor. Nu întîmplător, arătîndu-și lucrările, el spune frecvent: forma asta «a apărut» de curînd: «a apărut», ca o ființă autonomă, obiectivă, liberă de intenționalitatea artistului; dar nu liberă de disponibilitatea lui: «a apărut» ca ceva așteptat cum trebuie, în locul optimei sale apariții. (...) Soliditatea imaginii, vitalitatea bine dozată a irumperii ei nu par conciliabile cu tulburarea de fond a ansamblului. Și totuși, fiecare compoziție are tensiunea unei răstigniri. Dincolo de rigurile ei rectangulare, se percepe mereu riscul fracturii, al înformului, al necontrolabilului. (...) Realul lui Bernea e o agravare a realului. Simpla intensitate a privirii poate conduce la o asemenea agravare, ca să nu mai vorbim: de resimțirea alternativă a bucuriei concretului și a capcanelor lui. Praporii sînt o analiză necompletă a situației arhetipale a pictorului: ce face un pictor atunci cînd părăsește figurația lumii văzute? Se refugiază în imaginație — sună un posibil răspuns. Dar dacă dispore și imaginația? Rămîn — pare să spună Bernea în Prapori — cel puțin două lucruri: conceptul ordinii — pe care motivul răscrucii — cu implicațiile

decebal scriba: demersul oglindirii



ioan horga

Să stabilim Decebal Scriba, niște reguli ale jocului. În demersul nostru urmărim deci o aventură posibilă a vizualului. Pornim de la o temă: fișia de oglindă pusă pe o seamă de « medii » vizuale, pe care le străbate, sau face în ele o incizie, sau se juxtapune lor sau . . . și așa la infinit. Acest la *infinit* îmi spune că la celălalt capăt al dialogului tensiunilor care apar (primul termen al acestor tensiuni va fi — nu-i așa? — fișia de oglindă) se află un câmp de vizualitate infinit: pământ, cer, nori, apă sau indiferent ce altă materie. Din impactul celor două, al reflectării fragmentare a « câmpului » vizual în oglindă, funcție de mișcarea-situarea relativă a oglinzii, decurge un sens, se spune ceva.

În primul rînd, oglinda dumitale e un obiect asociat unei acțiuni: poziția ei într-un mediu ales. Ea reflectă în sine, reflectîndu-se în același timp pe sine, în interiorul ei și în afara ei.

În al doilea rînd, imaginea din oglindă (am putea numi lacunar, acțiunea noastră: tema oglindirii) este supusă simultan unei duble agresiuni: a selecției și a hazardului (non-selecției). Ea

este rezultatul unui hazard prin înstrăinarea ei de ordinea cîmpului din care a fost smulsă; ea este, altfel, o selecție pentru că e interiorizată, deci cenzurată de altă ordine (a oglinzii) care nu poate reflecta neutru ci doar conform ordinii ei structurale. Ea ne apare acum ca o structură aproape mentală, ca și cum ar fi *gîndită de oglindă*.

În al treilea rînd percepția ei completă se face printr-o continuu ruptă *trans-ducție* — coborîtoare sau suitoare, regresivă sau progresivă — a privirii de la ceea ce e « gîndit » de oglindă, la totalitatea din care reflexul a fost segmentat (cerul, norii), și, de asemenea de la obiectul intrus și imaginea captată de el, la mediul în care acest obiect se înscrie ca formă (respectiv, ca acțiune creatoare de formă, asupra acestui mediu).

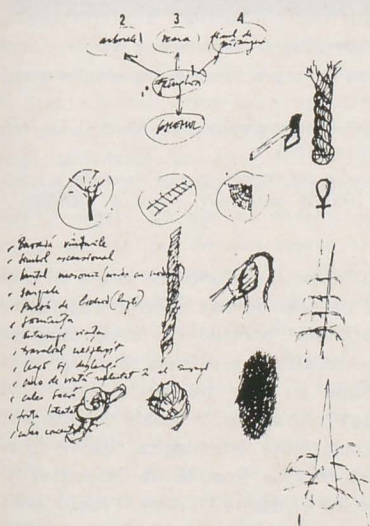
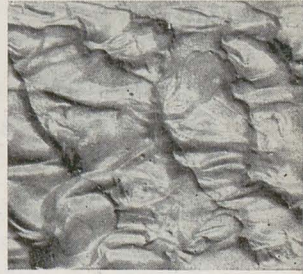
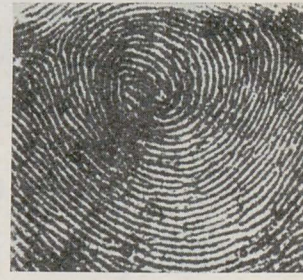
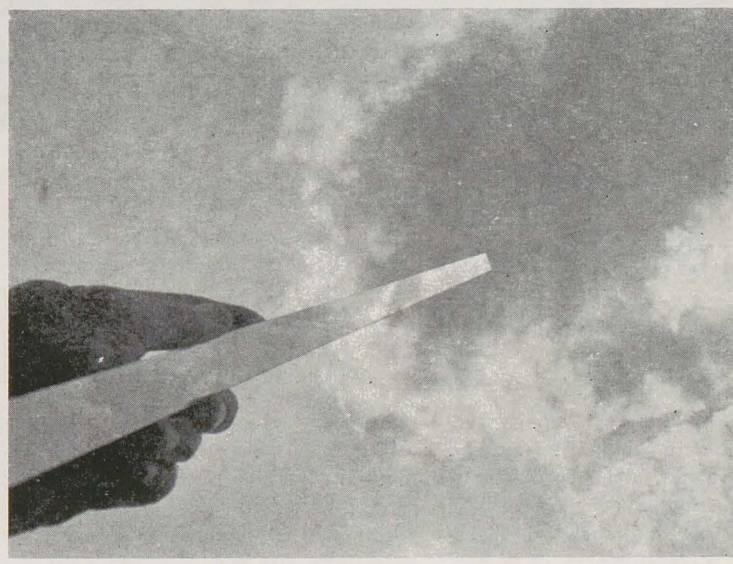
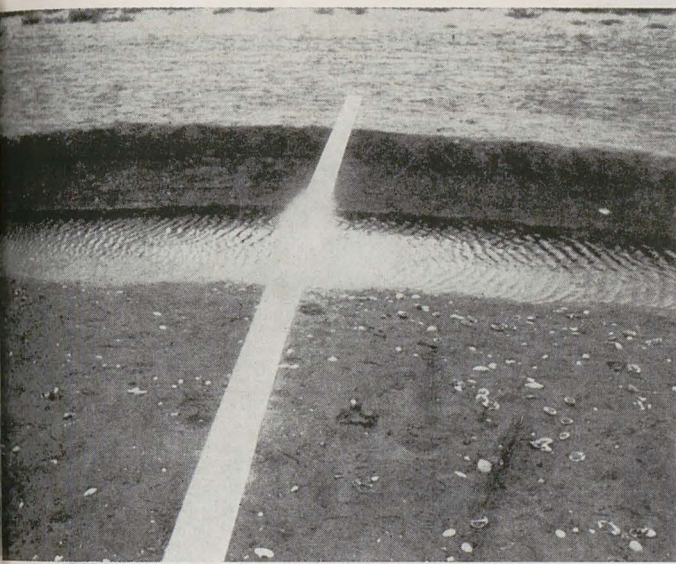
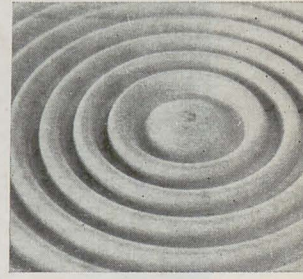
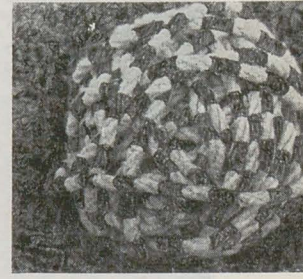
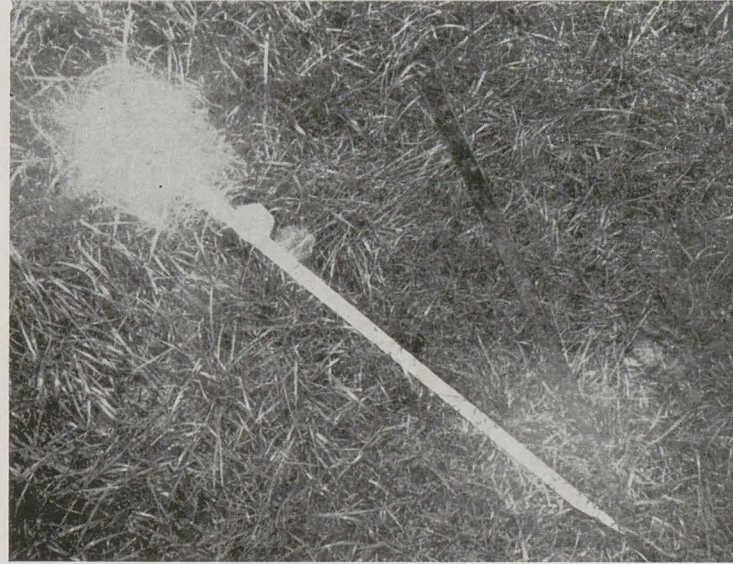
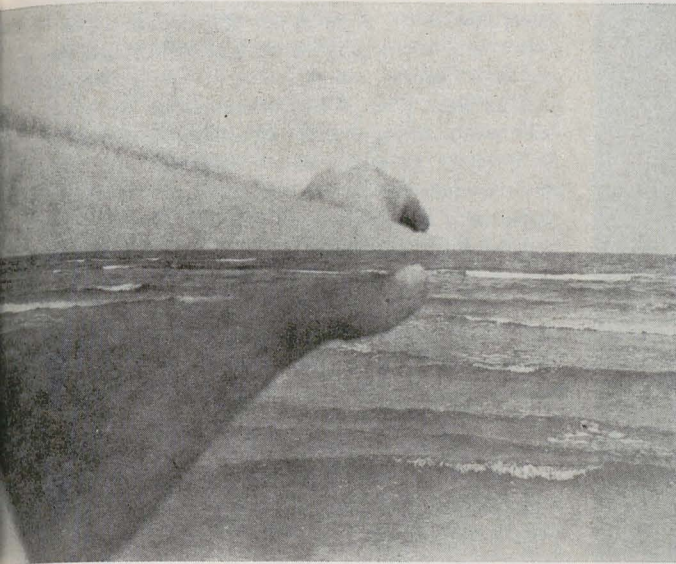
În al patrulea rînd, prin simpla plimbare a segmentului de oglindă de-a lungul unui loc, se desfășoară un șir zig-zagat de drumuri fără soluție, infinite, dar într-un teritoriu virtualmente închis, pentru că, pe măsura parcurgerii, reiterările (reluările) vor crește pînă la epuizarea explorării; de la un moment dat vom ajunge să

ne mișcăm la nesfîrșit fără finalitate (ieșire) dar repetind itinerarii de cunoaștere deja parcurse. O asemenea relație oglindă-natură poate deveni astfel o structură labirintică, adică o structură mobilă, progresiv repetitivă care poate fi învinsă doar prin găsirea punctului ei central ascuns, de nemișcare. În fond ideea căutării prin *acțiune*, a unei *acțiuni* eliberatoare sau a unei ieșiri din labirint e o cursă, o diversiune, adevărată soluție fiind nu drumul agitat, iluzoriu schimbător de imagini, către exterior, ci drumul încetinit, pînă la autonegarea sa și concentrarea sa statică, spre un centru. Eșecul paradoxal al cuceririi labirintului ar fi astfel refuzul interiorității lui esențiale, fuga de labirint, iar triumful ar fi acceptarea acestuia. Atît despre un eventual cadru ontic al acțiunii. Sub raportul întreprinderii plastice un asemenea cadru ar avea o dublă tendință:

a) se pleacă de la o structură cumva completă (în cazul demonstrației fotografice de față această structură nu poate fi decît mentală pentru că nu putem fotografia teza completă a oglindirilor și situațiilor formă-oglinză/formă-mediul; în alte cazuri tema ar putea fi ghemul, nisipul, labirintul,

valurile, plierile unei suprafețe țesute, un ansamblu celular mărit etc.), structură pe care o desfacem în alte structuri, fragmentare, dar care devin, prin desprindere, autonome și, potențial, centrale cercetării plastice. În imaginile de față avem o suită de asemeni stări generate de tot atîtea relații; în ciclul *ghemului* vom avea fragmentul rupt de frînghie cu răsucirile lui ascensionale, curbura coardei cu alternarea ei de creștericoborîri, încurcătura de « fire », nodurile ș.a.. Scrutarea aceasta analitică poate să ne ducă înapoi la ghem sau cine știe unde.

b) pornind de la o structură-temă (oglinză, ghem, labirint) o proiectăm mental într-un univers de forme eterogen, deschis din care vom primi înapoi reflexul ei în structuri și forme obiectuale deosebite de ea. Vom primi cu alte cuvinte un număr de « analogii » ascunse care odată înțelese ne vor putea divulga unele secrete și dificultăți ale temei inițiale însăși. Vom regăsi astfel ceva important din trama, evident « mascată », a ghemului sau labirintului, instalată în forma unei scări de frînghie, a unei pinze de păianjen, a unor alge, a părului uman ș.a. Mergînd pînă la o anume



a unității (ce el de unitate, semnificând ce?) prin aventura fluidității infinite disponibile a formelor. De fapt așa cum am sugerat, sensul demersului este același indiferent de tema aleasă, căreia îi poate fi oricând substituită oricare altă temă.

decebal scriba

Ți-aș propune schișarea unui «dicționar» ontologic de etape / concepte ale viziunii (evident, tentativa rămâne deschisă, iar lista de termeni poate fi continuată, reordonată, etc., etc. . . .):

- semnul (înțeles) ca: — proeminență a realului purtător de semnificație
- nodul — fixare într-un stadiu determinat (succesiunea nodurilor = ierarhia stărilor)
- simbol al cursului vieții reflectat în el însuși și constituit ca identitate
- coarda — memorie, drum al vieții, devenire, ascensiune, logos, lege (configu-

rări: arborele, scara, șarpele, coarda lui Ocnos)

- centrul — model principal atât al (răscrucea)

subiectului (ascuns) cât și al obiectului (de asemenea ascuns)

— relația între cosmos și eu; eu-l oglindit în propria conștiință

— model al evoluției și involuției universului

— punct de ruptură al timpului și spațiului

- ghemul — model al labirintului și paradigmă a haosului

- unda — model (rezumat) al manifestărilor spațiale

— model al unui câmp energetic

— model al multitudinii stadiilor devenirii

- vălul — ansamblul tuturor lumilor (stările sau gradele — în multitudine indefinită — care constituie existența universală)

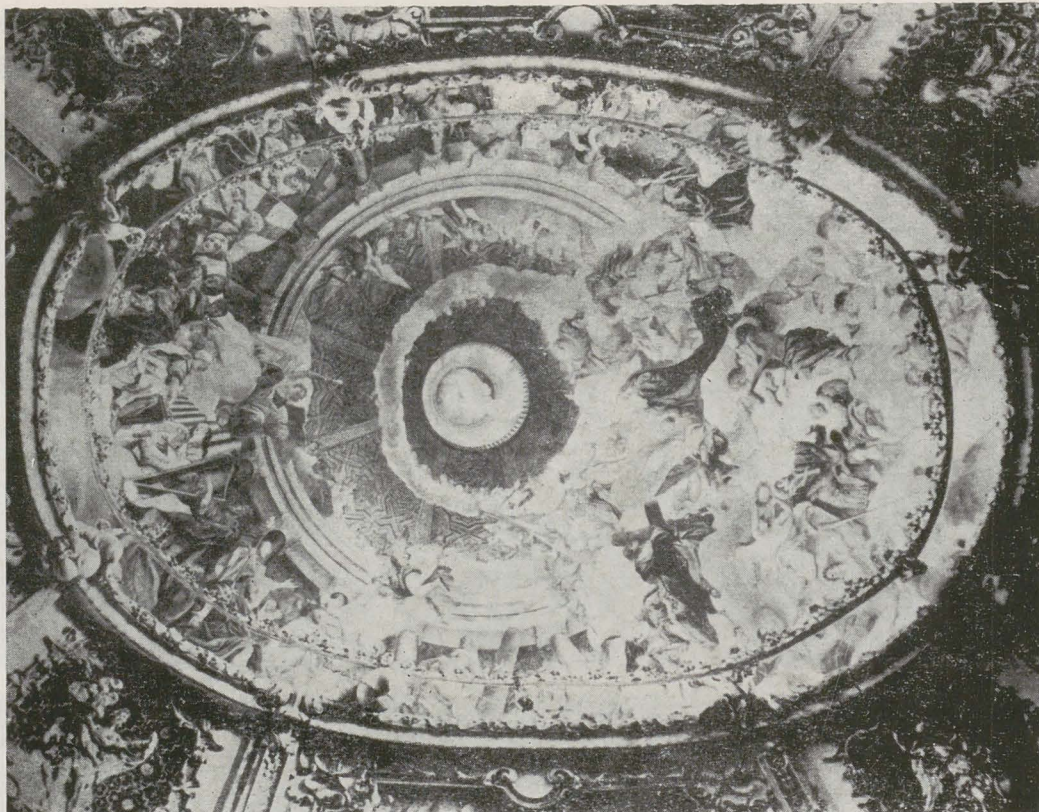
Cîteva posibilități de ordonare (grupare) conceptuală:

labirintul — semnele / ghemul / răscrucea / coarda / nodul / vălul / unda / puntea

trecut — labirint — viitor
prezent

grupări formale analogice: arborele / scara / firul de păianjen / șarpele / prăjina-coloana / poarta / cartea / oul / izvorul





cîteva observații pe marginea noțiunii de baroc

amelia pavel

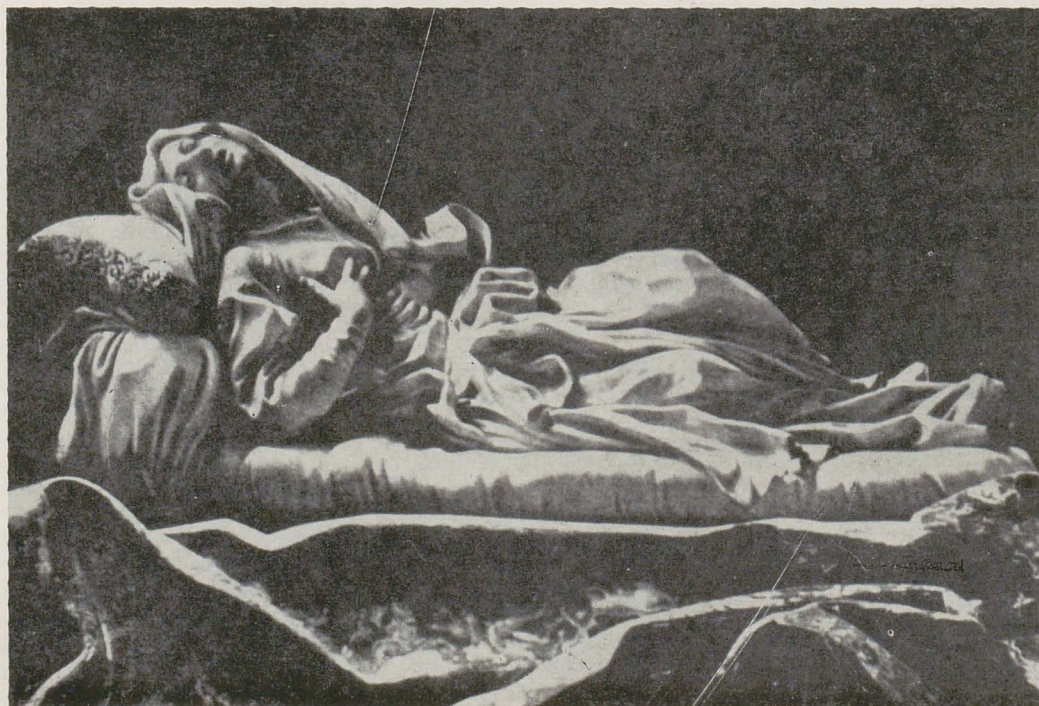
tricentener u.n.e.s.c.o.

Sugestia notațiilor de față vine de la un interviu acordat radio-ului vienez de un compozitor austriac — discipol, după cum spunea, al lui Schönberg și Alban Berg — interviu în care se referea și la actualele comemorări de «compozitori ai barocului», acea muzică «esențialmente de improvizație». Nu cunosc îndeajuns terminologia tehnică muzicală pentru a aprecia toate nuanțele posibile

ale conceptului de improvizație în componistică; oricum însă conținutul principal rămîne cel al consensului general privind noțiunea de improvizație. Inevitabil, mi s-au ivit în memorie structurile complicate și construcțiile savant alcătuite ale formelor artistice pe care le numim baroce, fie că ne referim la cele muzicale, fie că avem în vedere pe cele din lumea artelor plastice. Asociată cu această reme-

morare, uimită în raport cu afirmațiile compozitorului austriac, a apărut și o întrebare, asupra căreia am socotit că este necesar să mă opresc. În ce măsură (sună întrebarea) poate fi aplicată aceeași denumire a categoriei stilistice de baroc, unor creații atît de diferite între ele prin substanța spirituală cea mai intimă, cum sînt o fugă sau o misă de Bach și o pictură monumentală de frații Asam sau o sculptură ca «Extazul Sfintei Tereza» de Bernini? Oricare din mai multele înțelesuri ale termenului de baroc am aborda: pe cel istoric conturînd o anume perioadă a dezvoltării artistice, cuprinsă între sfîrșitul secolului al XVI-lea și mijlocul secolului al XVIII-lea — cel axiologic, mai recent care, ușor peiorativ, pune un semn de egalitate între baroc și sofisticare, excentricitate, bizarerie; cel filozofic, care abandonează registrul formelor și caută să stabilească trăsături fundamentale ale unui tip de experiență umană — atemporală — identificabilă în baroc, rămîn în picioare contradicțiile de sistematizare ca și confuziile datorite subsumării stilistice forțate a unor realități artistice cu izvoare — și țeluri — divergente.

Tudor Vianu atrăgea atenția asupra faptului că denumirile categoriilor stilistice au fost transferate dinspre artele plastice către celelalte arte, în primul rînd către muzică și artele spectacolului. Acest adevăr nu are doar o importanță documentară, referitoare la priorități, nesemnificative în sine.



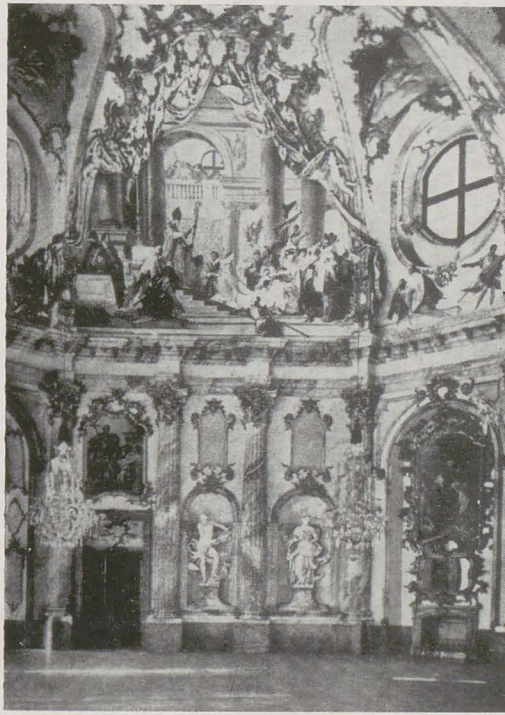
1. FRAȚII ASAM: Plafon, frescă, Waltensburg pe Rohr
2. E. A. ASAM: Înălțarea fecioarei, Apostolii, fragment, Waltensburg pe Rohr
3. G. L. BERNINI: Moartea preafericitei Luiza Albertoni, San Francesco a Ripa, Roma, 1674
- 4, 5. Palatul episcopal din Wurtzburg, sala Kaiserului și scară, (Arhitectură: BALTHAZAR NEUMANN; frescă G. TIEPOLO)

Importanța stă în existența unor caractere în chip necesar legate de acel demers specific constituirii de concepte stilistice pornind de la un conținut de experiență vizuală. Aceste caractere pot avea elemente comune cu alte tipuri de experiență artistică, se pot suprapune în unele manifestări, motivate de coexistențe cronologice, dar o precauție permanentă se impune în detectarea și identificarea acelor elemente comune. Precauțiunea se cere a fi cu atît mai mare, cu cît conceptul stilistic în cauză — barocul — este mai determinat, mai special. Astfel noțiunile de «clasic» și «romantic», cu lărga lor cuprindere, în care intră și note comportamentale, pot fi manevrate și deplasate cu mai puține riscuri decît concepte ca «barocul», «rococoul», «Jugendstilul», al căror contur formal și dominantă estetică sînt mult

mai pronunțate. Operațiile de definitivare teoretică asupra conceptului de baroc, întreprinse de Burckhardt, Wölfflin și Riegl la sfârșitul secolului trecut, care abia ele au scos în evidență caracterele barocului, în același timp repunând în circulația gustului artistic formele lui — vechi — sau pe cele noi, derivate, ale Jugendstilului, au distilat cu finețe esența conceptului. Adaosurile multor teoreticieni contemporani, care s-au străduit să dea conceptului de baroc o extensie asemănătoare conceptului de romantic, dezvăluindu-i o înrudire cu el și tot atâtea posibilități de cuprindere a unor sfere extraestetice, nu i-au putut totuși nici largi prea mult limitele estetice întrevăzute de Burckhardt, Wölfflin și Riegl, nici scoate esența conceptului din particularitatea lui tumultuoasă, dar redusă la un spațiu de experiență spirituală restrânsă, prin însăși laturile ei stranii sau excesive. Se adaugă la acestea adevărul că barocul a cunoscut și el faze, o evoluție, că nu se pot nici în sens strict istoric stabili paralele terminologice privind barocul în diferite arte, fără a avea în vedere momentele lui istorice, și mai ales pe cele ale barocului târziu, al sofisticărilor maxime, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea înainte, adică cel care coincide, în muzică și cronologic vorbind, tocmai cu perioadele de creație ale marilor și principalilor reprezentanți considerați ai barocului, comemorați în acest an: Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel, nume la care ar trebui să adăugăm pe cele ale lui Schütz și Domenico Scarlatti.

Folosirea astăzi pe scară largă a acestor paralele terminologice referitoare la stiluri, este recentă și legată de comentariul așa numit de popularizare, difuzat în contemporaneitate de mediile de informare: presă și îndeosebi radio și televiziune. Originea teoretică însă are un temel estetic mai substanțial: provine din dezvoltarea, în cultura modernă, a conceptului de «operă totală» și întregului crescând pentru formele de expresie artistică de acest fel. Conceptul de operă totală are surse romantice; în arta modernă însă rămâne decisivă sursa wagneriană și baudelaireană, trecută prin simbolism și semnificațiile lui, prin expresionism, reînviată apoi în mișcarea Bauhaus-ului, iar astăzi preluată de scenografia teatrală și cinematografică. Corespondențele, asociațiile de forme și idei, suprapunerile și înrudirile stilistice și iconografice — importante și ele — între genuri de artă diferite, au fost intuite, urmărite și evocate de artiștii care au visat la opera totală. Eforturile lor au influențat activitatea teoretică, astfel că operațiunile de transfer al denumirilor stilistice, analizele și studiile legate de ele au devenit un capitol de seamă, nu însă lipsit de controverse, al muzicologiei, ulterior al artei filmului. În ultima vreme, acest capitol de activitate teoretică a devenit una din tentațiile majore ale jurnalismului cultural care simplifică — de nevoie — problemele, stabilește și interpretează tot soiul de «interferențe», de «corespondențe spirituale» ca pe niște realități incontestabile, fără a mai intra în motivația profundă a unor asocieri, de foarte multe ori arbitrare. Între aceste simplificări și etichetări se află folosirea ca de la sine înțeleasă și fără nuanțări, a termenului de baroc pentru caracterizarea stilistică a muzicii lui Johann Sebastian Bach. Cronologic vorbind, n-ar fi aici o eroare, deși apare întrebarea dacă sfârșitul de secol XVII și primei jumătăți a secolului XVIII pe ansamblu eticheta «barocului», așa cum secolul al XII-lea și al XIII-lea erau «gotice», este un act întemeiat.

mari aniversări u.n.e.s.c.o

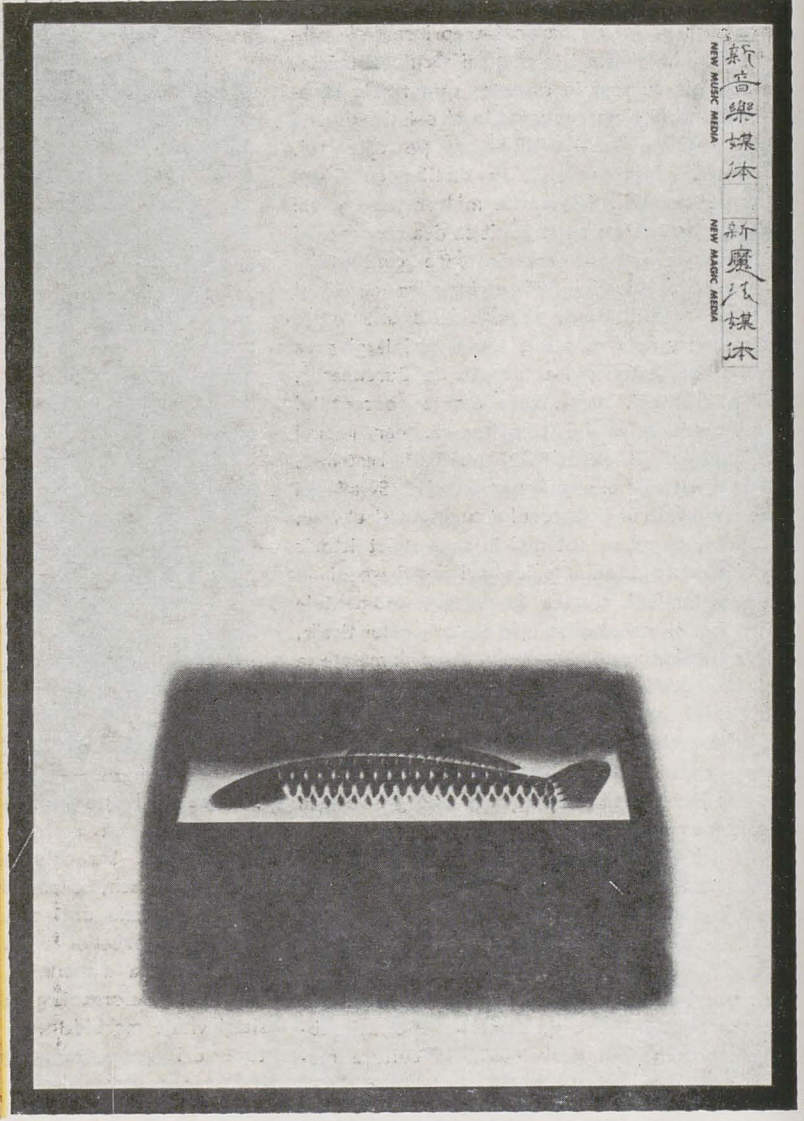
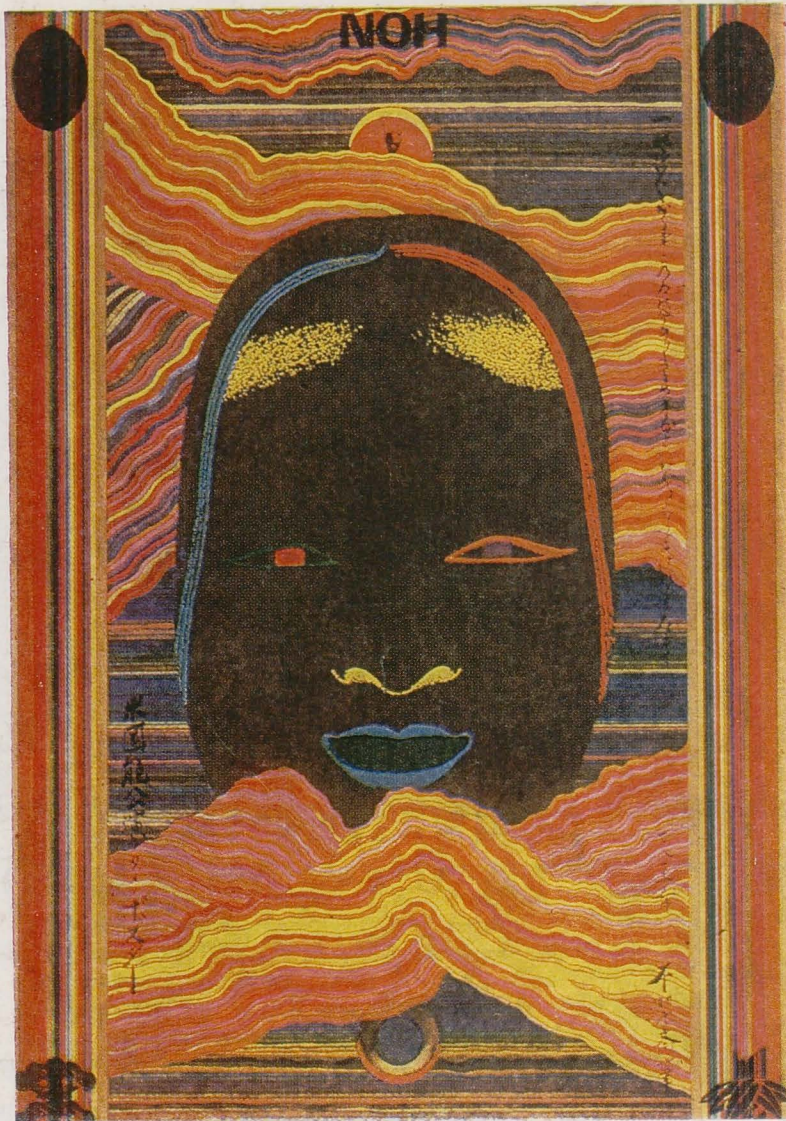


Eroarea se ivește însă atunci când nu se ține seamă de două realități istorice fundamentale ale evoluției barocului. Prima este că la data creației lui Bach, barocul, intrat în faza târzie, manifestă tendințele unei totale eliberări de normele unității construcției formale sau, cum spune Jakob Burckhardt, a «eliberării formelor de apartenența la orice fel de organism, mai târziu dobândind intensități vitale morbide». În arhitectură ca și în pictură ori sculptură «fortissimo»-ul permanent devine procedeu obișnuit. «Fanteziile febrile» fac lumea de forme a barocului «greu adaptabilă exprimării adevăratei organicității, a constructivului», spune în continuare Burckhardt, socotind, pe bună dreptate, că «limbajul barocului este un limbaj al raporturilor și nu al datelor». Că aceste trăsături nu pot avea vreo potrivire cu limbajul de forme muzicale, ale lui Bach, cu structurile lor compo-



ziționale perfect închise, organic echilibrate, chiar atunci când în interiorul lor se desfășoară succesiuni de trăire interioară dramatică, este un fapt evident. Concomitențe și paralele pot fi surprinse în unele exemplare — rare — de edificii ca biserica de la Einsiedeln (Elveția), a cărei măreție nu are caracterul teatral obișnuit barocului. Fără îndoială că și în opera lui Bach există elemente spectaculare — oratoriile și cele două «Patimi» — sau intercalarea de dansuri în cânturi sacrale; dar ele nu urmăresc programatic «efectul» așa cum se întâmplă cu plăfoanele sau fațadele iluzioniste ale barocului italian, german, austriac. A doua realitate istorică decisivă stă în faptul că arta lui Bach, în conținutul ei de gândire și experiență afectivă, este izvorită din concepția și practica de viață a protestantismului luteran, în timp ce barocul artelor vizuale își are originea în Contra-reforma și momentul catolicismului iezeit. Această deosebire implică funcționarea unor sisteme de valori care n-ar putea fi anihilate nici chiar prin similitudini de ordin ornamental decorativ. Cel mai elocvent exemplu îl oferă comparația între celebrele sculpturi ale lui Bernini, «Extazul Sfintei Tereza» și «Prea fericita Lodovica Albertoni», reprezentări ale unei trăiri religioase potențate pînă la confuzia cu eroticul, și o operă ca «Missa pentru orgă», deci aparținând aceleiași univers de valori, religioase, în care însă un nimb de sentimente contrar celui berninesc îl învăluie pe ascultător.

Mai puțin controversabilă este înscrierea stilistică în baroc a lui G. F. Händel. Picturalitatea și decorativismul muzicii lui, caracterul ei teatral, extrovertirea ei, nu lipsită de laturi mondene, triumfalismul ei, își găsesc corespondențe contemporane în frescele barocului, în scările și baldachinele lui, în efectele lui de lumină, închipuie ca niște efecte de artificii. Își găsesc corespondențe și în arta barocă a grădinilor, cu grottele, surprizele, orgile lor de apă. «Muzica apelor» de Händel poate fi, într-adevăr înțeleasă ca un divertisment în ambianța de destindere somptuoasă a grădinii baroce, spațiu de mister însă elegant, artificial, un mister de societate. Trăsături asemănătoare pot fi urmărite și în muzica religioasă a lui Händel. În acest sens, încercarea recentă a regizorului vest-german Achim Freyer de a scoate din oratoriul «Messias» — prezentat ca operă la «Deutsche Oper» din Berlinul occidental — sensuri filozofico-teologice sofisticate și elemente de baroc grotesc-tragic, a eșuat, în primul rînd din cauza arbitrariului haotic al asociațiilor dintre lumea sunetelor și cea a operelor scenografice vizuale. Rămîne însă deschis unor discuții de interes, capitolul iconografiei propriu-zise din perioada numită a barocului muzical: capitolul orgilor teatrelor de operă, paginilor de scriere muzicală, formelor instrumentelor muzicale etc. Aici pot fi urmărite o serie de aspecte mai puțin intrate în atenția comentatorilor actuali ai barocului; este vorba de latura lui monden-socială, din care fac parte și complexitățile ornamentale, inclusiv bizareriile.



g. kazar

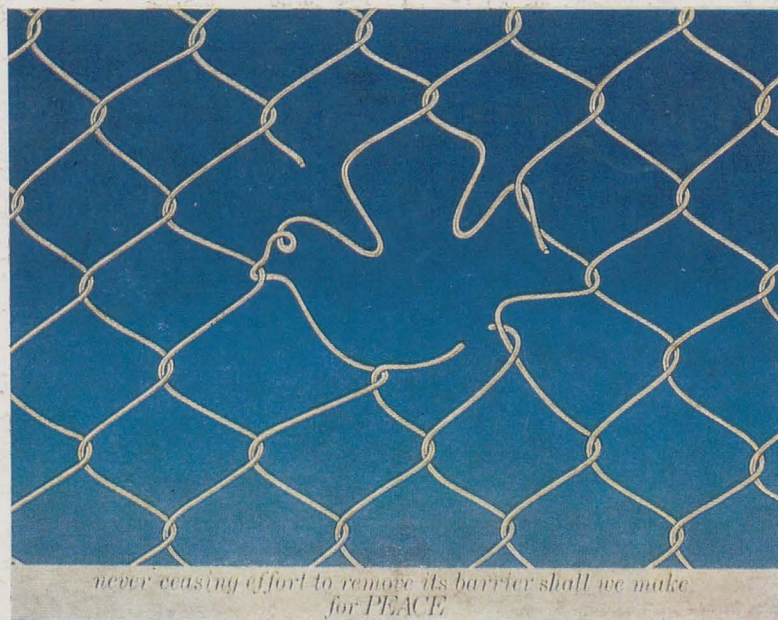
Afișul este un excelent exemplu pentru o structură în care «ceea ce pare a fi» este mai lesne de acceptat decât «ceea ce este», tocmai de aceea chiar și cele mai neverosimile imagini ori asociații de idei pot crea o lume verosimilă, cu peisaje edenice ori deșerturi cosmice, populată cu monștri sau femei frumoase, toate acestea motivînd de cele mai multe ori un banal produs de uz comun.

În Japonia, deși hîrtia are o veche tradiție, ca și tiparul de altfel, afișul apare relativ tîrziu, la începutul perioadei Edo (1603–1868), cînd shogunul Tokugawa Ieyasu reușește să pacifice imperiul Soarelui Răsare după o perioadă tulbură de războaie civile care au durat mai bine de două secole. În acest interval de timp caracterizat și printr-o înflorire a meșteșugurilor și comerțului, implicit a vieții culturale, se puteau întîlni în noul oraș Edo, literalmente pe toate drumurile, inscripții în diferite stiluri caligrafice, uneori însoțite de desene. Dar abia la începutul secolului al XVIII-lea afișele încep să capete o valoare artistică, în momentul cînd maeștrii din școala Torii publică primele ichimai-e-uri cu portrete de actori.

Afișele prezente în expoziția deschisă la sala Dalles sînt alcătuite dintr-o firească îmbinare de elemente tradiționale și structuri imagistice de sorginte occidentală adaptate la

afișul

japonez contemporan



gustul japonez. Dar nu arareori avem de a face și cu fenomenul invers, cînd, dimpotrivă imagini specific japoneze sînt transformate conform canoane-

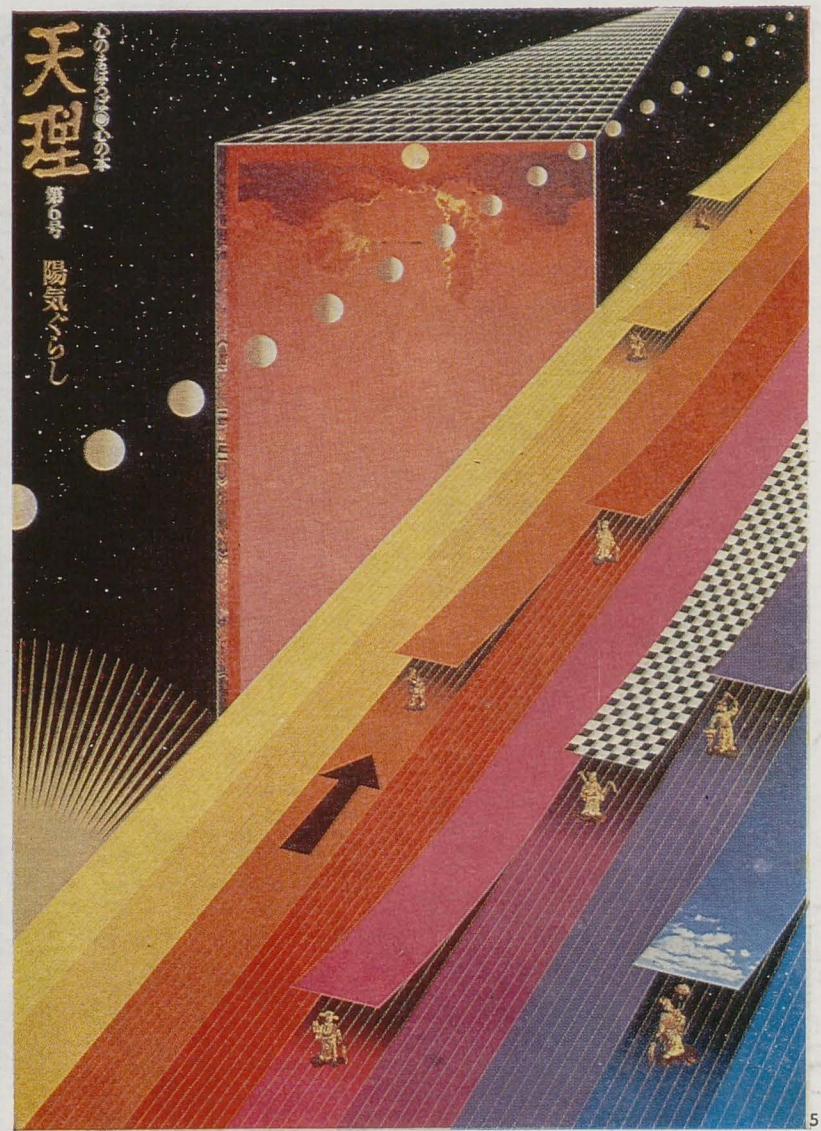
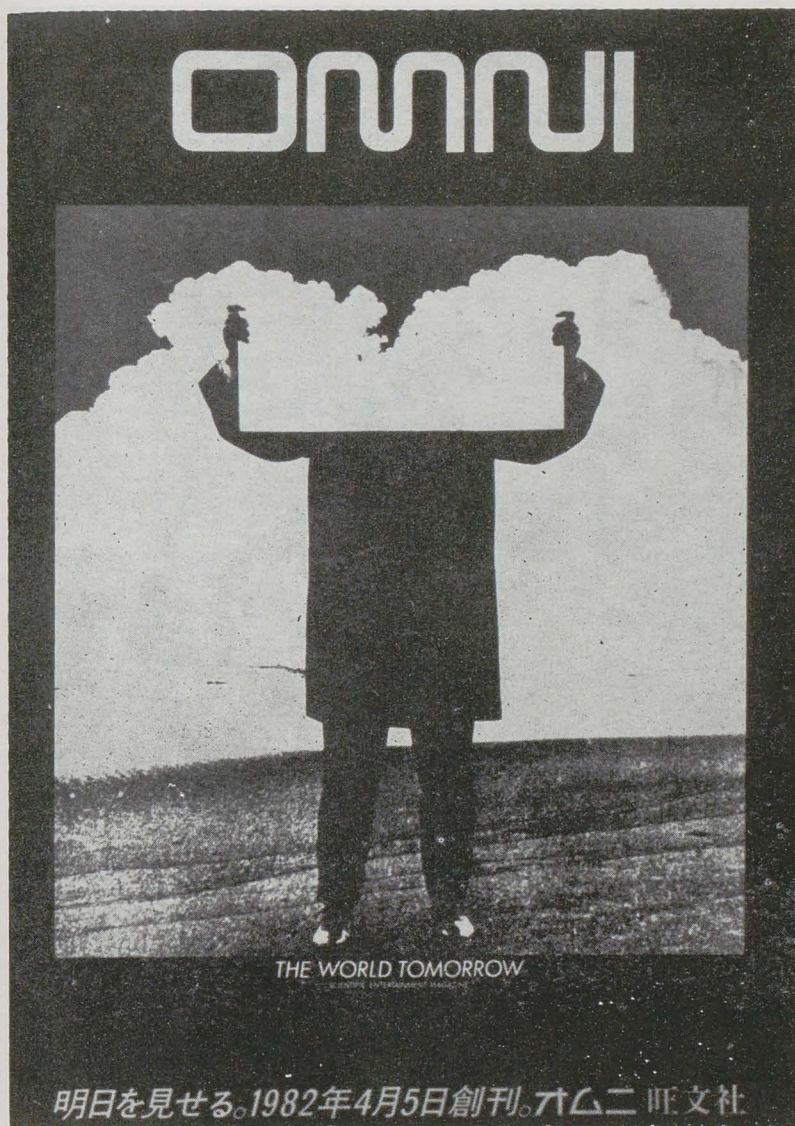
lor euro-americane, scopul acestei hibridizări fiind dorința japonezilor de a se impune pe piața mondială și în acest domeniu. În expoziție putem

întîlni astfel afișe destinate japonezilor și afișe concepute special pentru a atrage atenția străinilor de peste mări. Acestea diferă nu atît sub aspectul grafic cît mai ales prin metodele de a capta disponibilitățile psihice ale privitorului.

Ca exemplu pentru primul caz, în expoziție figurează un afiș, al cărui titlu în catalog apare sub forma destul de hilară: « Gan Hosoya/ în (...) 1974 /offset», traducerea corectă fiind «Ascunzătoarea»; imaginea reprezintă un tufiș în care cu abilitate este disimulată ideograma «in» la prima vedere nu foarte ușor de descifrat, care în limba japoneză înseamnă «a se ascunde».

Un alt afiș din aceeași categorie este și opera lui Sato Koichi: «Kinkaku enjo» («Incendiul Pavilionului de Aur»), unde artistul sugerează văpaia prin forma grafică și modul de tratare cromatică a celor patru kanji.

Nagatomo Keisuke, artist faimos în domeniul publicitar de teatru și film, prezintă un frumos afiș la o piesă realizată după «Chinsetsu Yumi harizuki» de Takizawa Bakin, în care efectul dinamic se datorează liniilor delimitative trasate într-o manieră foarte liberă, descînsă parcă din pictura în tuș a școlii nanga, întreaga compoziție fiind un exemplu de rafinament cromatic. Mai aproape de «stilul comercial» se află creația lui Nakamura Makoto. Sînt afișe de mare tiraj făcînd reclamă produselor casei cosmetice «Shiseido», în care imaginea



reprezentînd de obicei o fată frumoasă este însoțită de un text cu tendință ușor poetică. De exemplu, pentru a prezenta marca de parfum «Koto» (instrument de muzică tradițională japoneză), în partea superioară a fotografiei sînt dispuse trei ideograme («Alb», «Toamnă», «Gînd») ca participarea simultană a imaginii și semnelor să sugereze o atmosferă nostalgică.

Cînd se fac afișe «pentru export», adică spre a fi receptate de publicul nejaponez, tehnica de realizare este mult schimbată, imaginile devin ceva mai agresive deoarece expresivitatea nu mai este corelată pe plan semantic de ideograme, iar textul (de obicei în engleză) are rolul de a prezenta și nu a implica. În cazul cînd ideogramele totuși apar, au în bună măsură un rol mai mult decorativ (uneori generînd tautologii între scris și imagine) mă refer la afișul lui Asaba Katsumi pentru teatrul «Kyogen» — un interludiu comic între două piese «No».

Un loc de frunte în expoziție ocupă afișele cu finalitate politică, tema protecției ecologice sau a dezarmării nucleare fiind tratate de un mare număr de artiști. Și în acest caz putem decela cele două variante tipologice de compunere a afișelor. Dacă pentru temele de concurs elementul preponderent este de ordin simbolic (Aoba Masuteru), afișele destinate și privitorului nipon au un alt tip morfologic, în care percepția vizuală este

urmată de deciptarea ideografică, acest mod de «lectură paralelă» fiind ușor de observat la Katsui Mitšuo — («Vom putea noi supraviețui?») În timp ce textul în limba engleză apare scris neutru, în partea supe-

rioară a afișului, ideogramele japoneze se prezintă ca o componentă intrinsecă a imaginii. Astfel, prima jumătate a cuvîntului «Antinuclear» — ideograma «han» (a se opune, a fi împotriva), se distinge în mod

net datorită negrului intens cu care este tipărită, partea a doua a cuvîntului, ideograma «kaku» (nucleu) fiind în armonie cromatică cu fondul, fiecare din părțile componente ale kanjiului, colorată în mod diferit, integrîndu-se florii ce alcătuiește planul secund.

Sensibilitatea și rafinamentul artei japoneze au fost apreciate de colecționarii din țara noastră încă de la sfîrșitul secolului trecut cînd multe din stampele maestrilor din școala Ukiyo-e s-au aflat în atenția artiștilor și a iubitorilor de artă în general. În colecțiile și bibliotecile din România se află mai multe mii de stampe, din care o bună parte intră în categoria afișului. De altfel astăzi se poate remarca un reviriment al afișului ca obiect de artă, adesea ținut în casă pe pereți în locul tablourilor. Dacă la începuturile sale afișul s-a aflat în zona limitrofă a artei, el a devenit datorită creațiilor unor mari artiști ca Toulouse-Lautrec și Picasso în Europa, sau Sharaku, Hiroshige și Kunisada în Japonia, unul din genurile definitorii ale graficii.

Actuala expoziție, de o mare diversitate tematică și stilistică, oferă vizitatorului o imagine complexă, nu atît a Japoniei, cît mai ales a preocupărilor majore din perioada contemporană, în care impactul dintre obiectul de artă și obiectul de uz curent constituie o constantă definitorie a esteticii civilizației secolului în care trăim.

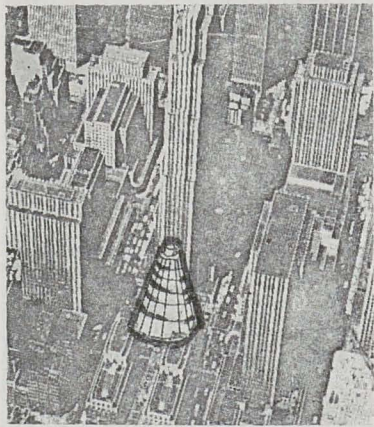
1. KIYOSHI AWAZU: teatru Noh, 1981, offset; 2. KOICHI SATO: Concert, 1974, ecran de mătase; 3. V. G. SATO: Păce, 1977, ecran de mătase



4. SAN HOSAYA: Omni, 1982, offset; 5. KAZUMASA NAGA: Teuri (revistă), 1982, offset; 6. MAKOTO NAKAMURA: Parfum «Koto», Shiseido, 1982, offset

tema: "tumulus"

dragoș gheorghiu

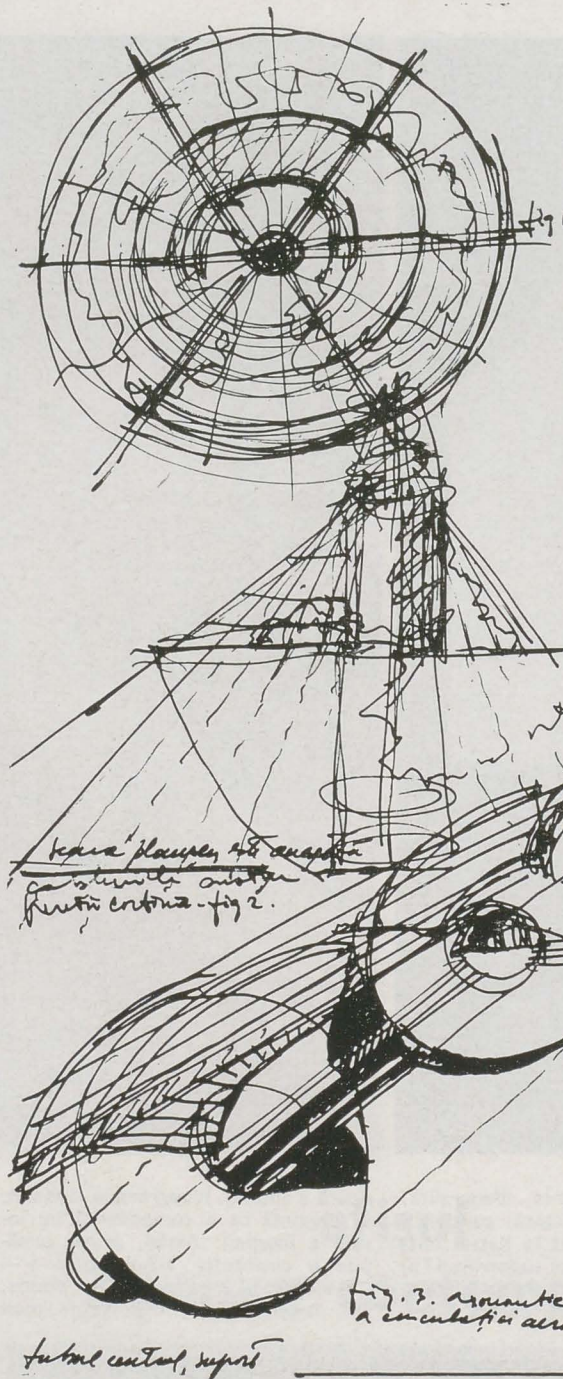


Este vorba de punerea unei teme plastice (o instalație sculpturală, de pildă, pentru piața unui oraș), în relație / dialog cu arhitectura și cadrul urban, practic, cu o seamă de structuri științifice, tehnice, comportamentale ș.a. ale civilizației urbane de astăzi. Această temă — în cazul nostru tumulus-ul, un turn conic transparent, etajat, cu multiple utilități, plasat într-un spațiu mare de intersecție a Orașului — va fi supusă la două tipuri de percepere: — una de pe pozițiile artistului plastic (eventual a autorului chiar), integrând semnificațiile tehnice-utilitare ale demersului — a doua pe de pozițiile (complementare) omului de știință integrând semnificațiile cultural-artistice.

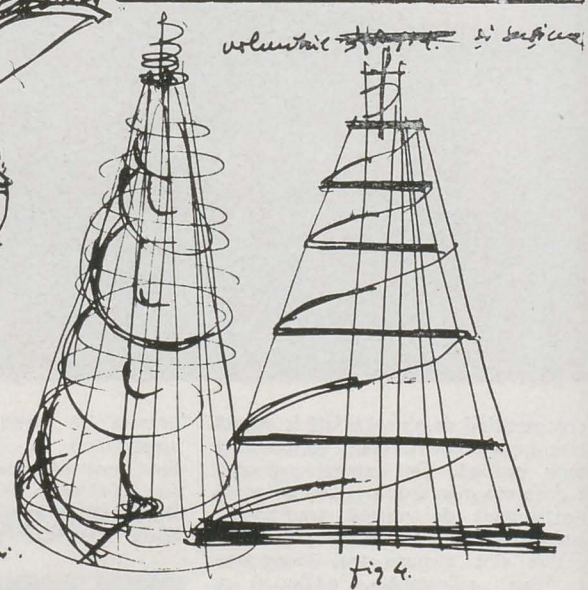
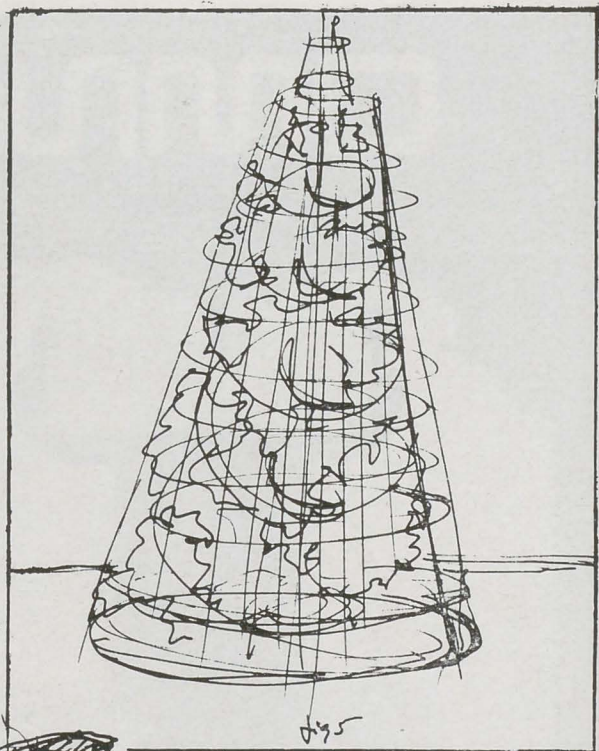
A. Imaginea (mentală) a temei. În copilărie am fost impresionat de legenda Grădinilor Suspendate ale Semiramidei. Îmi închipuiam în mijlocul deșertului un fel de munte — puzzle cu flori și animale — o Arcă statică.

Am fost preocupat mai târziu de imaginea muntelui artificial — al tumulusului (o amintire din Dobrogea), de metafizica formei pozitive construite pe întinsul câmpiei. Anul trecut, la un concurs de arhitectură, am găsit o temă care mi s-a părut interesantă: construirea unui «Turn de sticlă» de amplasat într-un spațiu urban de intersecție. Mi-am amintit imaginea din copilărie a muntelui-grădină suprapusă peste imaginea orașului, între blocurile imense ale unei metropole.

B. Raționament. Această structură (Turnul-Grădină-Munte) este o funcție lipsă a orașului. Este un organism, deci va trebui să aibe o viață proprie. Fiind un organism construit va fi o Natură Paralelă, o Natură construită. Ființele sînt organizate după principiul randamentului — minim de material cu maxim de eficiență — deci o formă eficientă. În urmă cu 10 ani am făcut numeroase studii despre formele de organizare a viului — unul dintre ele (o intervenție grafică pe un film radiografic) l-am prezentat la «Scrierea» ca parte a alfabetului natural. (Activitatea umană de fapt



Structura centrală, supra



«recrează» Natura, soluțiile noastre cele mai bune fiind cele ale soluției naturale existente sau posibile).

C. Concepție bionică. Imaginea copacului ni s-a părut cea mai potrivită cu orașul. Un copac uriaș, simbol al Naturii. Am început prin a «vedea» copacul, un brad sau un cedru uriaș; am revenit la imaginea muntelui, le-am suprapus și astfel am ajuns la imaginea Naturii Paralele. Mecanismul mental prezintă soluția structurală ca simbol, inconștient făcîndu-se apoi re-decodificarea.

D. Concepția de arhitectură. Coloana purtătoare — Trunchiul, înfășurat de scară, susține pereții cortină (un fel de piele) prin cabluri metalice. Ideea cablurilor a pornit de la studiul prezentat anterior. Nervurile (îngroșările materialului protector și protuberanțele) le-am înlocuit cu fire, iar cochilia cu o membrană.

O primă variantă avea structura fi-relor dispusă ca o împletitură — am renunțat la ea deoarece impunea o imagine existentă, industrială.

Există o unitate a construcției, ca sentiment al unei structuri vii — o sinergie. Elementele sînt interdependente, la nivel structural și la nivel funcțional (fiziologic); ca designer (și arhitect) am încercat întotdeauna să creez sinergia și nu o simplă alăturare a elementelor. Coloana centrală în afară de funcția de susținere are și funcția respiratorie; lifturile servesc drept piston pentru împropătare și evacuarea aerului.

O escaladare a cîtorva nivele înseamnă o excursie în mijlocul Naturii; pietre și vegetație, ploi artificiale, re-creează o lume uitată. Funcționarea microclimatului se poate urmări în desenul axonometric. Aerul cald (efectul de seră) trece prin tubulatura planșului în vidul central, în spațiul din spatele lifturilor, acționînd turbina eoliană din vârful construcției. Liftul acționează și ca pompă aspirator-respingătoare, aducînd aer proaspăt sau evacuîndu-l. Mișcarea lifturilor generează respirația turnului. Spirala suspendată are o înălțime din ce în ce mai mică spre vîrf. Forma tron-

conică opune o rezistență minimă la acțiunea mecanică a vîntului; este nu numai o proporție naturală, dar și o dozare a efortului vizitatorului. Am încercat să-mi închipui situația orașanului care încearcă «sentimentul Naturii vii», nu numai în fața biologicului, ci și în așezarea și comportarea formelor arhitecturale. În afara sentimentului biologic am vrut să existe și un sentiment cosmic, prin simbol. Turnul — o legătură între lumile suprapuse, se sprijină pe un soclu de granit roșu, cu scări înspre cele 4 puncte cardinale.

edmond nicolau

A. Voi încerca să mă situez pe poziția ciberneticianului care, de mai mult timp se gîndește la problemele activității mentale, psihice. Pentru mine a devenit clară ideea atît a unității vieții psihice, cît și, paradigmatic, a computerului ca model pertinent al prelucrării semnalelor purtătoare de sens (sau nu) de către om.

De fapt în linii mari avem în noi un model al lumii și un model al modului în care putem analiza realitatea și o putem comunica și altora. Sîntem purtătorii, în același timp a unor uriașe bănci de date și de algoritmi. Imaginile experiențelor trecute se structurează mereu în noi, pentru a permite ceea ce putem crede că la un moment dat este optimizarea sistemelor noastre de prelucrare a datelor din real, prelucrare ce optimizează, în cele din urmă, însăși existența noastră. Desigur, imaginile tumulusului, muntelui-grădină, ziguratului sînt forme primare, de arhitectură, legate de legitățile unor forme primare de existență. Termițierul seamănă ca formă cu Turnul lui Babel — așa cum l-a imaginat Breugel, pentru că el corespunde posibilităților mecanice de a organiza o locuință pe pămînt și din pămînt. Imaginea idealizată ar fi un trunchi de con.

Fiecare ființă vie este purtătoarea a numeroase imagini-timp — *Gestalt*, cu un termen psihologic mai vechi, *pattern*, cu un termen cibernetic mai nou. Experiențe clare au arătat că sistemul nervos nu este o structură fixă, ci una care în permanență se restructurează. Într-o lucrare efectuată cu Dr. C. Bălăceanu-Stolnici am prezentat un model plauzibil al sistemului nervos, și mai mult, am pledat pentru rolul de restructurare adaptivă al funcției onirice: visul nu este numai un joc, este și o modalitate a sistemului nostru nervos de a restructura algoritmi, poziții etc., întreaga experiență trecută. Imaginea muntelui, a grădinii suspendate ca și a grădinii în sine sînt imagini nodale. Să nu uităm ce miraj a reprezentat pentru popoarele antice de păstori ai deșertului, noțiunea de pardeș-grădină închisă. Imaginea oraș-munte +grădină (eventual suspendată) corespunde atît unei necesități cît și unor funcții arhetipale.

B. Noțiunea de oraș este o noțiune dinamică: orașul contemporan tinde să devină un organism care dintr-o aglomerare de ființe unicele — gospodăriile individuale — devine un organism comparabil cu un mamifer evoluat — evident minus unele funcții. Tendința de verticalizare se impune din multiple motive: în primul rînd economice, pentru a utiliza un indicator deosebit de sintetic, dar nu numai. Întreaga istorie ne arată această tendință de ridicare pe verticală a construcțiilor; regăsim această tendință în legende — Turnul Babel e un exemplu — dar și în întreaga istorie documentară a arhitecturii. Secolul nostru prin construcțiile cu fier-beton, sticlă și oțel au dat dimensiuni cu totul noi acestei tendințe din totdeauna a lui homo faber.

C. În aceste condiții cred că pentru oraș — locuință colectivă uriașă — nu cadrul ci muntele rămîne celula de bază. Orașul va fi poate o aglomerare sculpturală de munți cibernetizați.

D. Cred că pentru viitorul al cărui orizont îl descifrăm acum, tot betonul și oțelul vor rămîne elementele de bază. Deci marile locuințe vor fi probabil prismatice sau trunchiuri de con sau piramidă. Raportul sticlă/beton, deci suprafață transparentă la lumină și căldură/suprafață opacă, deci termoizolantă, este un parametru ce depinde de mulți factori sociali, economici, energetici, climatici, și nu în ultimul rînd estetici.

o normă posibilă: experiența «simetria»

mihai ispir

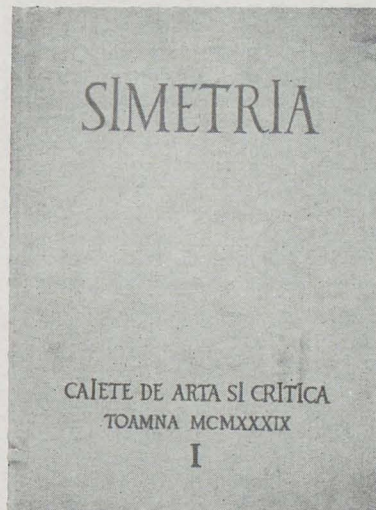
Dezbaterea în jurul tradiției apare, pentru cel ce se apropie de documentele vieții artistice interbelice, ca un adevărat leitmotiv, atingînd, așa cum s-a mai arătat, diferite ramuri artistice și îmbrăcînd adeseori forme polemice. În anii de după primul război mondial, năzuința spre un nou clasicism, curios împletit, nu odată, cu tendințe neomedievale, neobizantine, se afirmă în sculptură sau pictură, coincizînd cu o temperare mai generală, pe plan european, a efervescentei abstractizante anterioare. În arhitectură, controversalele opuneau pe adepții școlii lui Mincu apărătorilor funcționalismului, în timp ce moda unei ornamentici postcubiste începea să se facă simțită în peisajul urban, în grafica străzii. Încă în 1916, Ștefan Ciocărlan remarca «decadența» stilului neobrâncovenesc, devenit pe alocuri greoi și anacronic. În 1926, I. D. Enescu aprecia în schimb drept decadență și aberantă faimoasa Expoziție de artă decorativă de la Paris din anul precedent, socotind-o expresia unei «stări de nevroză». La 1930, Alexandru Busuioceanu critica neoromânescul pentru inadaptabilitatea sa la viața modernă, bizarerie și pitoresc ornamental excesiv. Cîțiva ani mai tîrziu, I. D. Traianescu lua atitudine împotriva clădirilor moderne «seci și rigide ca niște producțiuni industriale scoase în serie», iar George Oprescu se referea la «pletora de edificii puțin comode» în stil neotraditionalist.

Către finele deceniului IV, tulburarea vremurilor a înrîurit și aceste lungi dezbateri, grăbind între altele, cristalizarea unei tendințe de tipul «justei medii», o aspirație spre sinteza contrariilor, spre definirea unui model vizual echilibrat și individualizat totodată, recuperator de permanențe, fără a se dori în dezacord cu viața modernă. Acesta a fost la momentul genezei sale, programul revistei *Simetria*, formulat în 1939 de doi dintre cei mai reuși arhitecți români, G. M. Cantacuzino și Octav Doicescu. Apărînd din 1939 pînă în 1947, cu unele întreruperi, beneficiind de colaborarea unor personalități de prim rang, nu scutită de erori și excese, cu toată linia de mijloc revendicată, revista a marcat prin ceea ce a dat la iveală mai semnificativ, un aspect al conștiinței românești a vremii și îndeosebi a întruchipat strădania de a încheia un model estetic unitar, reflectat ulterior în arhitectură, sculptură sau pictură, potrivit naturii particulare a fiecărei arte. Din acest unghi mai ales vom încerca să discutăm, foarte pe scurt, în rîndurile ce urmează, problematica revistei, fără a ne propune aici a-i întocmi monografia. «Reintrăm în ordine» anunțau în «Declarația» din primul număr, inițiatorii *Simetriei*. Titlul revistei se referea la sensul vitruvian al noțiunii de simetrie ca dimensiune a frumosului obiectiv, dar nu avea în vedere eludarea aspectelor subiective ale este-

Respectul pentru material, accentul pe meșteșug, ca temelie profesională a creației, sînt, cu orice prilej aduse în discuție, subliniate. Acuzele îndreptate de Giorgio de Chirico împotriva avangăzii, considerate a fi încurajat deprecierea, nefastă prin urmările ei, a părții de meserie din artă, sînt relevante și accentuate cu promptitudine.

Tudor Vianu face la rîndu-i un larg expozeu despre rolul materialului în artă, insistînd asupra unei deosebiri remarcate de Focillon în *Viața formelor*, între materia, «brută» și cea «artistică», și criticînd abuzul de materiale industriale în arhitectura modernă (Caietul IV).

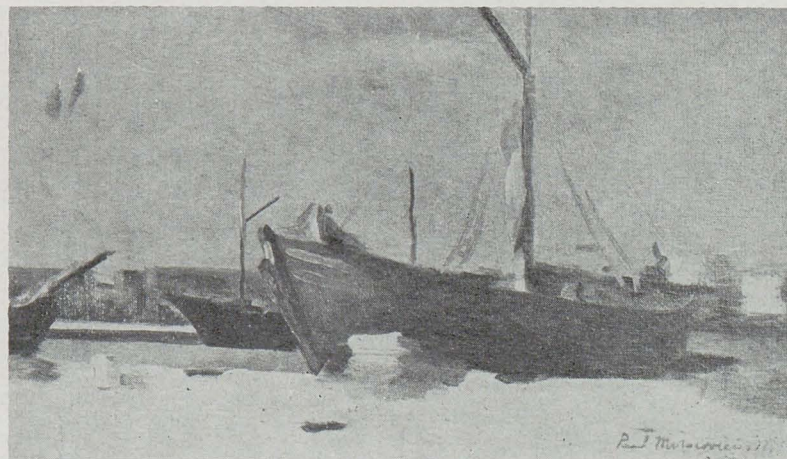
Pe de altă parte, analogia dintre formele lumii organice și formele artei apare statornic urmărită. Viul e mereu socotit pilduitor ca normă estetică. Utilul, chiar, în arhitectură, i se înfățișează lui G. M. Cantacuzino drept o expresie a viului: «legile utilului, scrie arhitectul, sînt un mod al vieții» (*Artă și tehnică*, în Caietul II); și mai departe: «Între util și simbol nu există hotare definite, căci simbolul s-a născut adesea din util și orice element util mai evoluat tinde spre simbol». Dintr-o asemenea perspectivă, funcționalismul scolastic al «mașinii de locuit» se dovedește o eroare, cel puțin în formulele sale canonizate, dar conceptul «artei pure» rămîne deopotrivă inoperant, incompatibil «cu viața». Concluzia: arta și tehnica trebuie să fie complementare, să se armonizeze una pe cealaltă. «Restabilirea» armoniei, echilibrului între artă și viață, între artă și om, între cunoștință și simțire, definește un alt leit-motiv al Caietelor, bazat pe încrederea în cultura umanistă. Aceasta e considerată o terapie necesară, temeiul «reconstrucției» stilistice după «zăpăceala» și «febra» unei jumătăți de veac. Un stil, firește, născut din consonanța profundă a omului cu vremea sa. Un stil care să nu fie valabil «la Ecuator și Polul Nord» ci să traducă, să lămurească «sufletul românesc» prezența sa între Orient și Occident. «În componența formației noastre plastice intră o suprapunere de vechi civilizații: timidul și sentimentalul schimb al păstorilor carpațini cu lumea mediteraneană prin intermediul Elinilor, disciplina și logica organizației romane, reînnoirea acestor două schimburi într-un nod mai adînc și mai continuu prin civilizația bizantină, la care se adaugă fantezia și sensibilitatea Orientului (...) și toate ace-



ticului, tema armoniei rațiunii și sentimentului în unitatea operei de artă revenind adeseori în paginile publicației.

Două citate din articolul lui George Constandaky, *Despre asimetrie* (Caietul IV) lămuresc aceste gramatice deschideri: «Motivul pentru care simetria place sufletului e că-i înlătură suferința, îl alină» (Montesquieu); și: «Simetria este ceea ce se vede dintr-o dată, întemeiat pe ceea ce nu-i justificat să faci altcum» (Pascal). Așadar o reabilitare a bunului simț ca posibil criteriu estetic, legat de normalitatea vieții însăși (în Caietul VII, G. M. Cantacuzino reabilitează și noțiunea de «formă convențională», validă esteticeste întrucît este semn ce nu a «renunțat a fi formă»). Goethe, întruchipare a bunului simț ridicat la rangul genialității, apare de altfel nu odată, comentat și tradus în revistă, de Tudor Vianu, G. M. Cantacuzino sau Constantin Noica. Într-un memorabil articol (Caietul VIII) despre *Înțelesul materialului la Goethe*, Constantin Noica rezumă «itinerariul» spiritual al marelui scriitor: «respectul pentru material înseamnă înțelegere largă a naturii, natura duce la cultură și amîndouă par a culmina prin om». Este și un rezumat al «itinerariului» artistic propus de Caietele *Simetriei*.

PAUL MIRACOVICI: Ambarcațiuni, ulei, 1933





Simetria, copertă interioară

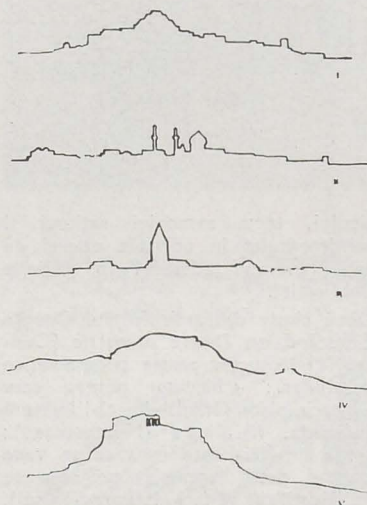
Profile (G. M. CANTACUZINO). Simetria nr. III 1940-1941

tea îmbogățite de imemoriala zestre a artelor populare reprezentând totodată o expresie sinceră și directă a unei spiritualități native, iată ce hotărăște pentru noi dreptul de a vorbi de o simetrie vitruviană» (Caietul I, Declarație).

În arhitectura lui G. M. Cantacuzino ca și în cea a lui Octav Doicescu din deceniile patru și cinci, legea vitruviană reprezenta totodată o realitate și o metaforă. Ambii arhitecți asimilaseră experiența funcționalistă, corbusiană în esență, și încercau să o depășească. Există, în proiectele lor, fără îndoială diferențiate după personalitatea fiecăruia, sensul revenirii la un clasicism de substanță identificat în tradiția autohtonă. E semnificativ, de pildă, că ei se apropie nu de ornamentica brâncovenească, în felul școlii lui Mincu, ci de conacul post-brâncovenesc, de casa de țară dezvoltată a secolului al XVIII-lea, de culă și chiar de conacul sau palatul din prima perioadă neoclasică. Bufetul restaurant de la Băneasa, de pildă, lucrare a lui Octav Doicescu, interpretează fizionomia locuinței boierești de țară din veacul al XVIII-lea, de tipul casei Glogovenilor din Glogova: aceeași volumetrie pură, același contrast, la corpul pridvorului, între parterul plin și etajul cu delicate arcade. Clubul nautic de pe malul lacului Herăstrău simplifică și mai mult

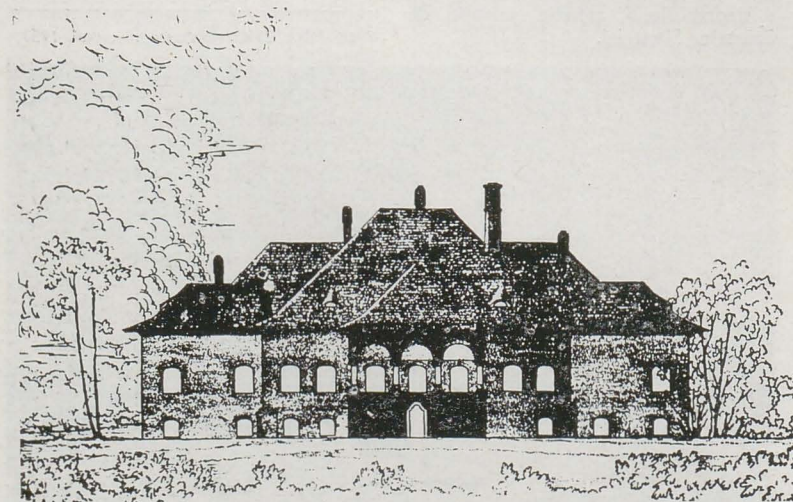
modelul, reducându-l la esența câtorva contraste plin-gol și apropiindu-l de unele proporții și efecte — cum ar fi dominantă orizontală — întâlnite la casele lui Wright. Aceste efecte și proporții nu sînt reluate ca atare, ci filtrate prin lecția locuinței boierești de veac XVIII, stilizată la maximum dar păstrată în spiritul ei, ușor de recunoscut de la prima vedere. Nimic nu pare aici forțat, nici ostentativ, aducerea a două geografii stilistice sub același diapazon formal se înfăptuiește cu naturalețea cea mai deplină. Cărămida aparentă, olandele sau arcul cu săgeată mică a unei intrări împlinesc discret universul reperelor tradiționale.

La o distanță similară față de orice exclusivism estetic se așează opera sculptorului Mac Constantinescu, ale cărei coordonate de bază s-au formulat, în bună măsură, în deceniile



amintite. Un simț dezvoltat al construcției se aliază, în reliefurile ori desenele lui Mac Constantinescu, neastîmpărului fanteziei și gestului, totul fiind coordonat de nevoia genuină a simplificării formei, a obținerii unității compoziției. Un soi de «arhaism» necontrafăcut, plămădit din armonii severe, tendință anti-barocă sau pură voință de concizie, de epurare a detaliului, de absorbire a sa în sinteza întregului, regizează într-ascuns modurile viziunii sculptorului, cadentele sale decorative, crochiurile chiar, oricît de dinamice.

Fațada principală a construcției din Drugănești (G. M. CANTACUZINO), Simetria, nr. VII, 1946



Preocupat de ceea ce s-ar fi putut deja numi design urban, Mac Constantinescu, integrat redacției *Simetriei* în 1945, publicase cu 10 ani în urmă, în actele simpozionului *Aspecte de artă în București*, comunicarea *Estetica străzii*, unde propunea o vastă reformă a artelor monumentale și decorative, concepînd ambianța străzii ca sistem vizual unitar, așteptînd să fie raționalizat printr-o proiectare disciplinată și inteligentă.

Colaborator și el al *Simetriei*, Paul Miracovici publica în Caietul VI. un interesant articol intitulat *Pentru o revoluție a cumînțeniei*. El începea în spiritul lui de Chirico cel din faza «reformistă» (pe care-l și cita în motto) identificînd cauzele «decăderii» picturii moderne, între altele în bagatelizarea tradiției meseriei solide, încurajată, după opinia sa, de impresionism. În esență, articolul este o pledoarie pentru reîntoarcerea la meșteșug, pentru renașterea disciplinelor uitate, pentru pictură «pur și simplu». Așa-zisa «scînteie» din opera de artă autentică nu e, după Miracovici, decît răsplata meșteșugului. În *Poezii și plastici* (Caietul VII) Miracovici își continuă argumentația, apăsînd însă mai mult pe plasticitate ca limbaj specific al formei spațiale, oarecum în sensul lui Fiedler și terminînd cu pilda artiștilor elini și a raționalismului artei europene în genere, incluzînd aici și catedralele gotice, «formele aceleiași nevoi de frumos, de ritm, ale aceleiași aspirații către ordine și simetrie care au caracterizat cultura și civilizația greacă». Avansînd aceste păreri, Miracovici venea desigur și cu experiența sa de pictor și grafician atras de limpezimea construcției plastice, de claritatea și lăcoșismul concepției armonice a imaginii.



...litera scrisă este obsesia covârșitoare a orașului (P. GRANT), Simetria nr. VII, 1946

Pe coordonate oarecum asemănătoare evolua în acei ani pictura lui Ștefan Constantinescu, spirit mai neliniștit, ce nu excludea întrutotul din «mediteranismul» său barocul și nici o anume notă dramatică, dar care publica în același Caiet VII un frontispiciu de inspirație antichizantă, în timp ce Petre Grant, acest adevărat Raymond Loewy al graficii publicitare românești, admirator al unor Casandre, Le Corbusier sau Ozenfant și fondator al Studioului S.T.R.A.D.A. (în 1926) * se plasa foarte aproape de

* Vezi interviul consemnat de Mihai Drișcu în *Arta*, nr. 2, 1984.

MAC CONSTANTINESCU: Danaida



Mac Constantinescu, cel din *Aspecte de artă...* prin articolul *Mici discipline grafice* (Caietul VI). Tot Petre Grant, în fine, atacă, în Caietul VIII, cu pertinentță și fără complexe, delicata problemă: *Influențe în artă*. Teza sa este simplă și de evident bun simț: oricît de «paradoxal ar apare, gestul cel mai personal, cel mai neinfluențat pe care-l putem comite, este acela se a ne alege influența». Ca atare, artistul român, «ca și artistul de pretutindeni, n-are ce face cu problema „Cine mă influențează?” Este un mic joc de societate pe care-l poate liniștit abandona comentatorilor și exegeților viitori».

Elaborat pe parcursul câtorva ani, dar pe temelii unor experiențe cu mult mai cuprinzătoare, modelul vizual făurit în ambianța Caietelor *Simetriei* și-a probat coerența prin reverberarea sa în câteva soluții plastice durabile. Să-i lăsăm, în încheiere, cuvîntul lui G. M. Cantacuzino: «Plecînd de la principii că există valori permanente în artă, noi căutăm aceste valori atît în prezent cît și în cel mai îndepărtat trecut... supunîndu-ne la legi liber consimțite, izvorîte dintr-un spirit critic riguros și lucid. Moda nu ne interesează cu acofonia ei de sloganuri abuzive. Editarea scrisorilor lui Pliniu cel tînăr poate să ne apară tot atît de importantă ca o nouă carte a lui Lucian Blaga. Noi considerăm publicațiile lui Le Corbusier mai lovite de caducitate decît comentariile lui Alberti despre Arhitectură...» (Caietul VII).

horea paștina

theodor redlow

Un pictor ale cărui expoziții personale nu numai că nu au trecut neobservate, dar au suscitât din partea criticii o atenție respectuoasă și uneori nedumerită. Respectul se datorează hărniciei sale neslăbite și înrădăcinării anti-orgolioase în tradiția Marii Picturi, iar nedumerirea — aceleași cuminenii de învățacel, dincolo de care se lasau însă bănuite strășnicia atitudinii de profesionist neînduplecat și, încă mai alarmant pentru grăbiții catalogărilor lesnicioase, un murmur și o înfiorare ce păreau să submineze însăși lecția de sinteză constructivă, preluată de la maestrul său, Ciucurencu, și trecută prin filtrul mai vechei și perenei moșteniri cezaniene, precum și prin climatul sobru meditativ al picturii lui Andreescu. Drumul de pictor al lui Horea Paștina a fost, timp de mai bine de 15 ani, cu totul și cu totul nespectaculos: fără tatonări experimentaliste, fără surprize, fără descoperiri tulburătoare. Când parcurgi un drum, important e să mergi . . . Iată însă că, învățând și tot învățând Pictura, el ajunge, în timpul din urmă, să rupă chingile rigorii formale, ale geometrismului elementar, pentru a trece, dincolo de sensurile pur plastice și cromatice ale construcției tabloului, în zona doar bănuită pînă atunci, deși atît de apropiată, a *frescului*. Saltul e totuși spectaculos, chiar dacă s-a petrecut fără martori, în liniștea atelierului și mai cu seamă în fața motivului (căci Paștina pictează după natură): *privirea se înduplecă, liticul tinde să devină fluid, apa e mai de preț decît paharul ce o conține*.

«Cum se face (mirarea era a scriitorului Mircea Nedelciu) că deși regulile sînt respectate nesmintit și rigoarea domnește pe fiecare centimetru pătrat de pînză, lumea despre care ne vorbește pictorul ne apare totuși în viul ei? Această ploaie de lumină

ce împrumută culori de la obiectele peste care cade are darul de a îndepărta imaginea, de a o trece într-un alt timp, de a o suspenda pentru o contemplare mai pioasă».

Sau, constatări ale lui Cornel Radu Constantinescu: «pictură însetată de a primi lumina», «încăpățînată voință de obiectivare», «fuge de capcanele dulcегăriei și ale sentimentalismului». În fine, lauda emoționată înscrisă de Ioan Alexandru într-o prefață de catalog: «Acest spațiu interior în care apar făpturile, creaturile pe pinzele transilvanului Paștina este unul auster, lucrat în amănunt, ca în mozaic bizantin de piatră verzui transparentă, prin ulei devenită mai densă, întrupînd vederii ceva din taina sălășluirii în stare de veghe. Este izgonit de aici orice sunet al larmei, orice nuanță a moleșelii, orice simțire nestrunită de rigoarea îngrijorării față de întreg, cum ar spune Heidegger». Într-adevăr, Paștina este un tradiționalist; îi sînt dragi valorile și locurile satului, preceptele moralei din bătrîni, învățămintele perpetuate prin secole ale artei de a picta. «*Țin la tradiție — îmi spunea el — pentru că iubesc viața; tradiția înseamnă, deopotrivă, statornicie și mișcare*». Dacă n-ar fi fost atent la firea sa cea mai adîncă și ar fi încercat să preia de la Ciucurencu nu numai regulile construcției tabloului și ale abrevierii imaginii, dar și concentrările și intensitățile cromatice) cu acea muzică a complementarelor, a consonanțelor și a disonanțelor pe care puțini dintre elevii maestrului au mai știut s-o reia), dacă n-ar fi preferat o exprimare nezugomotoasă și nestrălucitoare, Paștina n-ar fi avut azi originalitatea exemplar de modestă a pictorului pentru care drumul prin artă este mai important decît eventualele opere presărate pe parcurs. Or, el s-a găsit pe sine, ca pictor, bizuindu-se pe o

Născut la Alba Iulia, la 13 septembrie 1946

Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București, clasa prof. Al. Ciucurencu (1973)

Din anul 1974 participă la expoziții municipale, republicane, festive și comemorative, organizate de stat.

Expoziții personale: 1977 — Sibiu; 1978, 1981, 1983 — București.

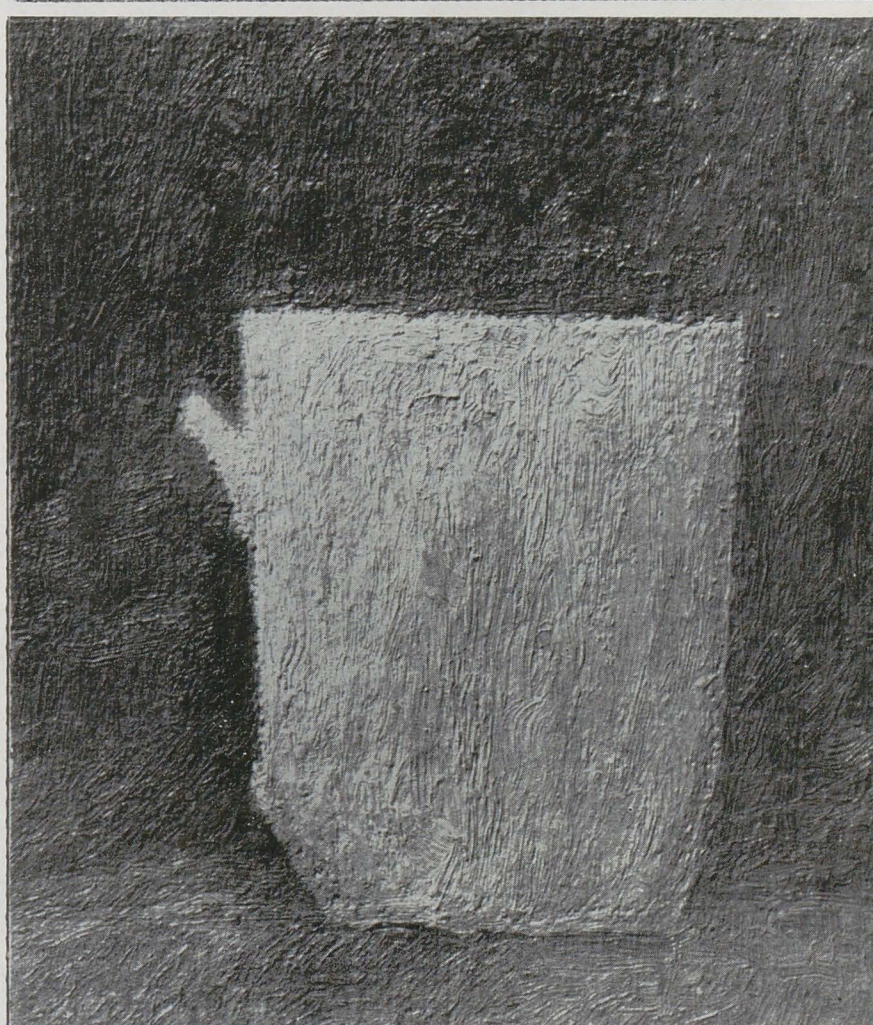
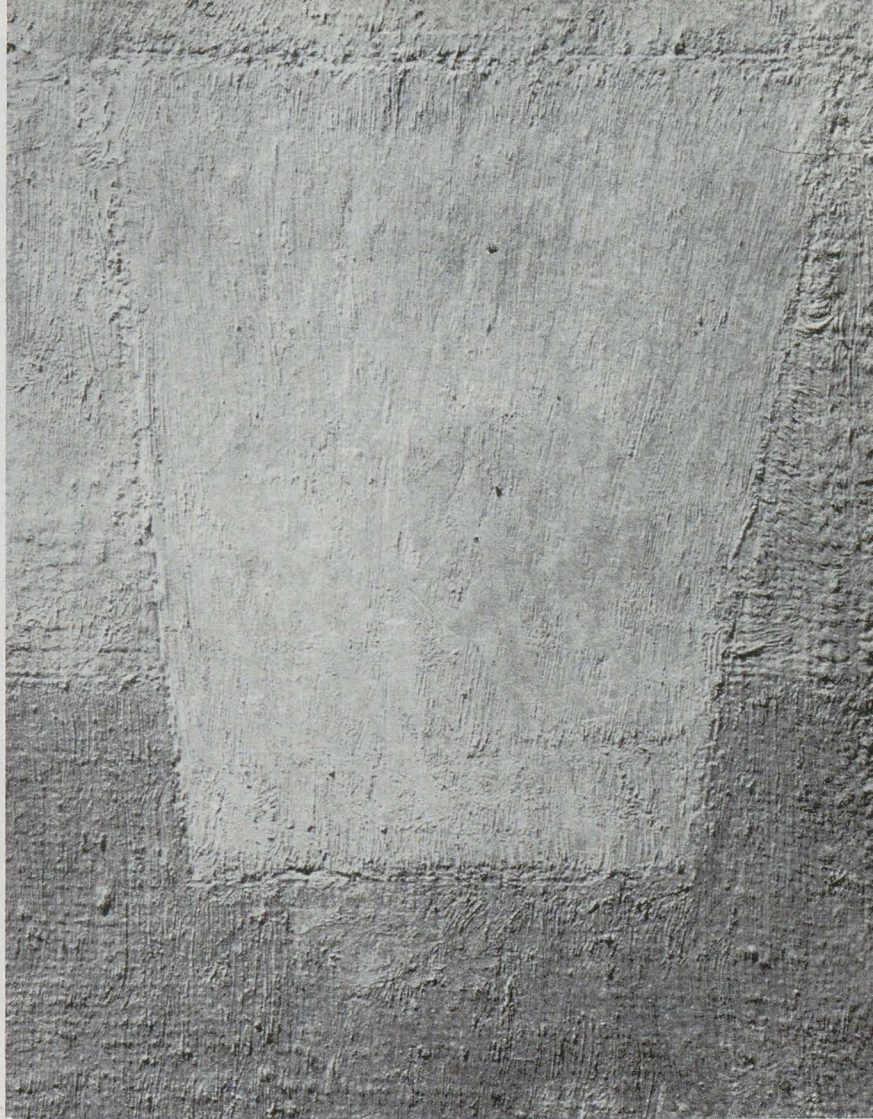
Expoziții de grup: 1975 — expoziția «Natura statică» (Atelier 35); 1976 — expoziția «Peisajul» (Atelier 35); 1985 — expoziția «Peisaj — Tescani 1984», toate trei expozițiile în București.

Participări la expoziții românești în străinătate: 1977 — Sofia (expoziția colectivă — pictură și desen — dedicată Independenței de stat a României, 1877); 1979 — Budapesta (expoziția de grup «Tineri artiști români»); 1982 — Atena; 1984 — Ierusalim; 1984 — Kosice (Bienala internațională de pictură)

În 1981 participă la Tabăra internațională de pictură Bulgaria.

Premiat la Festivalul Național «Cîntarea României» — 1983.

VIZUALITATE/CULTURĂ



1, 2. Vase, ulei, 1983



spațialității vagi, subordonate integrității picturale a planului-suport. Motivele picturale au suferit mai târziu o operație reductivă, de esențializare, fie prin absorbția figurilor, devenite evanescente, în mediul valorat abia perceptibil, fie prin izolarea de fond a unor figuri privite de aproape, care deveneau fascinante în virtutea simplității lor hieratice. A urmat, în vara anului 1984, eliberarea picturalității din rigorile elementarismului forme și ale structuralității tușelor. Fără a se lăsa cu totul în voia plăcerii de a picta, Paștina a găsit un nou domeniu de aprofundare a studiului său, într-o aproximare mereu perfectibilă a aceluși freamăt, a acelei pulsații de viață ce răzbat din rînduiala statornică a lucrurilor și a locurilor. Astfel s-au petrecut în pictura sa îmbogățirea paletelor cu tente mai depărtate unele de altele, între zonele calde și cele reci ale scalei cromatice, absorbția liniarului în materia picturală și, ca o prefacere intimă a însuși modului de a picta, divizarea și multiplicarea într-un fel de roi al tușelor ce devin tot mai agile, mai ușoare. Naturalitatea este acceptată fără rezerve, ca un fluid, iar receptaculul însuși devine permeabil. Este însă posibil ca noi rigori și reduții să fie impuse, în anii ce vor veni, acestor eliberate dar bine cumpănite picturalități.



Picturalitatea integratoare — « înduplecată » și « împlînzită », în care Paștina pare să-și fi găsit, cel puțin în actuala etapă, terenul de liberă manifestare — adaugă cunoscutei sale bune cuviințe noi disponibilități pentru bucurie.

El a pictat întotdeauna mult și lent, bizuindu-se la început pe o liniaritate tectonică și pe constructivitatea tușelor hașurate, întreșesute pentru a delimita sau îngemăna planurile și pentru a da tabloului o unitate de atmosferă tonală. Aceste tușe disciplinate « tencuiau » pînza cu o materie picturală densă, dar nu opacă, ale cărei modulări de griuri colorate deosebeau ecranele și pasajele unei

îndelungată punere la încercare a structurilor liniare și tonale, adunate într-o sinteză reductivă, ceea ce i-a permis, în cele din urmă (în etapele de lucru la peisaj din vara și toamna anului 1984 — Tescani, Teremia Mare, Valea Cricovului, București), să dezlege picturalitatea din strînsoarea disciplinei post-cézanniene și să o mlădieze, pentru a o face aptă să conțină ceva din energiile viului mocnit. Să arate cum vin lucrurile și ființele unele către altele, cum se întîmpină și cum se întîlnesc ele printre umbre și lumini colorate, într-un climat din ce în ce mai însoțit, îngăduindu-se unele pe altele și comunicînd pentru a putea coexista în același spațiu.



1. Grădină, ulei, 1984;
2. Tescani, ulei, 1984;
3. Teremia, ulei, 1984

Redacția „Arta” a primit recent semnalul publicației „Mobila — obiect și spațiu” (dedicată relației dintre arhitectură și design în procesul elaborării mobilierului), numărul 2/1985 realizat de Dragoș Gheorghiu, colaborator al revistei noastre.

Cum noua publicație ne pare a marca o prezență pozitivă într-un domeniu apropiat preocupărilor noastre, ne facem o datorie colegială din a semnala această apariție.

A.

Din punctul de vedere al celui care caută cu scrupulozitate elemente sugestive pentru o realitate obiectivă, proza lui Mateiu Caragiale este unul dintre cele mai dificile texte, pentru că observarea atentă, de cronicar, este ascunsă și învăluită într-un joc subtil, de evocarea subiectiv poetică, ce mistifică și îndepărtează realitatea. Elementele concrete, analizabile, cum sînt cele care se referă la arhitectură, trebuie desprinse din vălmășagul de visări și coșmaruri, transparente și opacități, ce alcătuiesc opera lui M. Caragiale.

Romanul lui Mateiu Caragiale (« Craii de Curtea Veche ») se constituie ca o « trîmbă de vedenii », dar vedenii care au o bază reală, ascunsă cu intenție. Aceste vedenii nu sînt o livrare suprarealistă a inconștientului autorului, abandonat lumii sale interioare, ci o învăliuire, încetșoare a realității privită de artist cu o vădită înclinație, cultivată îndelung, a unui om care, trăind într-o lume de improvizatie și facilitate, își impune șeși, printr-un vădit sentiment de inadecvare la o astfel de viață, cît și printr-o vădită voință de contradicție cu contemporaneitatea, o atmosferă de morgă și rigiditate aristocratică, de care sufletul său are o nevoie adîncă. « Căci atît el, cît și Barbey d'Aurevilly (sau Proust mai tîrziu) erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil al existenței mai mult decît nobilimea însăși »¹.

Există un mister ce se împrăștie peste tot în opera lui Mateiu Caragiale, misterul poetizării realității care este alimentat din afară de multe elemente comune. Este un mister al « vagului și nedeterminatului, nu al adevărului ascuns și criptic »². Se cultivă în această operă confuzia voită, zgîrierea realității, încifrarea ei, echivocul intenționat, « aburirea minții ».

« Craii de Curtea Veche » sînt o visare și o viziune crudă în același timp. Fundamental liric, el conține, totuși, multe elemente realiste. Dacă am desprinde aceste elemente din contextul general al operei și le-am gîndi în sine, putem dobîndi impresia, înșelătoare, a unei « cronici » realiste, a unei « restituiri istorice ». Elementele realiste constituie un termen de contrast și un fundal pe care și din care se ridică « aburoasa visare ».

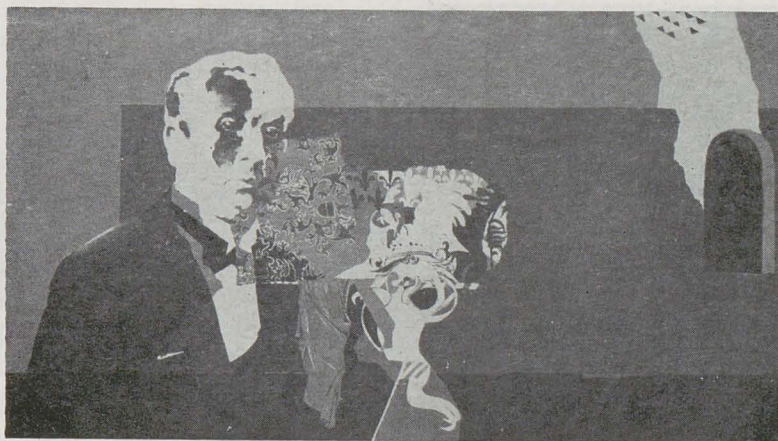
Bucureștiul este prilej pentru mai multe hagialcîri, momente de visare sau coșmar. Cele trei pelerinaje — în regiuni îndepărtate, în « scumpul trecut apus pentru totdeauna », sau în însăși inima Bucureștiului, privit ca o nouă încarnare a Sodomei — reprezintă trei forme de petrecere, de fugă din realitate în irealitate.

Două astfel de călătorii își găsesc ca loc de desfășurare Bucureștiul: călătoria făcută cu sfințenie în timpuri demult apuse și « petrecerea » timpului prezent într-un oraș prețuit în măsura în care amintește de trecut. Consecință a filosofiei paseiste a autorului, preferința pentru trecut este definitorie pentru Mateiu Caragiale. Această preferință determină un mod de a vedea lucrurile tipic lui, dragostea pentru trecut fiind o « funcție sufletească compensatorie »³. Faptul că scriitorul nu este atras și nu descrie nici una din clădirile « moderne »

În bucureștiul lui mateiu caragiale

doina marian

1. JEAN AL. STERIADI: Mateiu Caragiale, schiță; 2. FRANÇOIS PAMFIL: Mateiu Caragiale, acrylic



construite în vremea sa este semnificativ. Aerul contemporan și spiritul modern nu-l interesează. Secolul trecut (al XIX-lea) se bucură din plin de atenția sa. Într-o operă neterminată, « La (Livedea cu nuci) Viișoara », Mateiu Caragiale evocă un București patriarhal, de început de secol XIX, mahalaua Viișoarei (desființată la începutul secolului XX) fermecînd prin vegetația abundentă, grădinile sale întinse, atît de caracteristice Bucureștiului epocii, prin maidanele pustii, împrăștiind liniște și singurătate.

Casa boierească descrisă de Mateiu Caragiale, părăsită, cu porțile « mucede » și broștele « ruginite », ce se încadrează perfect labirintului de ulițe înguste și « fundături întortocheate » ale mahalalei unde uitarea și tăcerea « își scuturau aripile »⁴, vine să sporească atmosfera de mister, vagul de nedescifrat al unei lumi apuse

Scurtul itinerar bucureștean de la mijlocul secolului trecut străbătut în amintire de Pantazi ne duce cu gîndul la Ion Ghica. Dar, în timp ce Ion Ghica ne oferă o descriere minuțioasă a capitalei urmărind cu atenție critică etapele dezvoltării ei, Mateiu Caragiale, prin Pantazi, deslușește, din cutele amintirii, doar o imagine a ei limpezită. « Există o prezență subterană a capitalei »⁵ în opera lui M. Caragiale și unul din aspectele în care aceasta răzbate în « Craii de Curtea Veche » este evocarea vechiului București a lui Pantazi, în care deslușim nostalgia pentru orașul pierdut al copilăriei eroului: « Între Sfîntul Constantin și Sfîntul Elefterie, de la Giafer la Pricopoia, acolo unde azi stăpînește paragina, se ținea grădina de grădină, numai pomi roditori, liliac, bolte de viță. Mușetelul și nalba năpădeau curțile, pretutindeni leandri, rodii, lămițe, la ferestre se îngheșuiau ghivecele de garoafe, de mușcate, de cereluși, de indrușaim, de șibori. Iar dincolo, peste gîrlă, închizînd zarea, se împînzea, scaldat de verdeață, dealul Cotrocenilor »⁶. Viziunii infernale a Bucureștiului, descoperit și contemplat cu oroare în cel de-al treilea hagialc, îi răspunde, în registrul elegiac al lui Pantazi,

⁴ Mateiu I. Caragiale, *Opere*, București, 1937, p. 244—245.

⁵ Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, 1977, p. 216.

⁶ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, București, 1965, p. 142.

¹ Alexandru George, *Semne și repere*, București, 1971, p. 25.

² Alexandru George, *op. cit.*, p. 37.

³ *Ibidem*, p. 41.



ȘTEFAN LUCHIAN: *Compoziție*

«... de trei luni reluam cu Pantazi traiul de anul trecut, mesele prelungite după miezul nopții, hoinărelile pînă dimineața prin mahalale necunoscute, cu ulițe pustii. Frunzișurile sună acum a toamnă și erau adînci ca niciodată parcă, și grele, cînd s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii începește...»

imaginea aceluiași oraș, ca o poartă de verdeață către grădina raiului. Tot de «vedenia» trecutului ține și imaginea Cișmigiului, loc de «plimbare» a melancoliei mateine: «locul însă unde tristețea lui (a lui Pantazi) afla în mine un răsunset atît de adînc încît îl făcea să-mi pară un alt eu-însumi era Cișmegiu, Cișmegiu de atunci, singuratic și lăsat în sălbăticie»⁷. Cișmigiul «de atunci» însemna, totuși, un Cișmigiu în care oaza de verdeață din centrul capitalei creată în jurul lacului cunoscut pînă în secolul al XVIII-lea sub numele de «lacul lui Dura Neguțătorul», fusese sistematizată încă de la mijlocul veacului trecut, din porunca domnitorului Barbu Știrbey (1849—1856) de peisagistul german Mayer⁸. Totuși, farmecul Cișmigiului este dat, pentru Mateiu Caragiale, de abundența dezordonată a vegetației, de copacii înalți ce făceau amurgurile mai triste, în

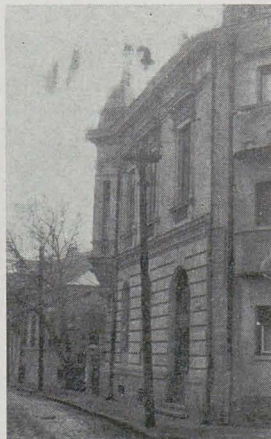
sfîrșit, de orice colț de natură ce putea stîrni melancolia scriitorului, amintind, printr-un Pantazi «fermecător și trist», de nopțile petrecute cu sir Aubrey de Vere.⁹ Curtea Veche, amintire rămasă în mijlocul orașului modern, e prețuită tocmai pentru că poartă pecetea altor veacuri. Din punct de vedere artistic, ruinele nu dovedesc nimic important, sentimentul exacerbat dă valoare unică acestor vestigii: «Nimic de seamă pe cît părea. Ca întreg tîrgul, Curtea fusese arsă și rezidită de numeroase ori și trebuie să fi acoperit o arie întinsă, rămășițe de temelii boltite găsindu-se în întreaga mahalaua, de pildă sub birtul unde ne aflam»¹⁰. O adunătură de clădiri fără stil, ca și populația atît de diferită ce o locuia, numele și amintirea Curții Vechi sînt salvate de biserica de lîngă ea, ctitoria lui Mircea Ciobanul.

⁷ Ibidem, p. 94.

⁸ Grigore Ionescu, *București, ghid istoric și artistic*, București, 1938, p. 117.

⁹ «Remember»

¹⁰ Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, București, 1965, p. 84.



«E ciudat totuși, ... deși ca artă le găsesc mai prejos chiar decît amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul farmec. În fața celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt mișcat, mișcat adînc.»

«... nu știu cum îi zicea străzii unde stăteau Arnotenii... nu mi s-a întîmplat nici să intru, nici să ies decît prin fundul fără uluci al curții care răspundea pe cheul drept al Dîmboviței, ceva mai sus de Mihai-Vodă».

Faptul că reședința domnească este construită într-un stil nesemnificativ, în timp ce în Europa occidentală a acelor timpuri se clădea în stilul Renașterii, nu poate fi decât de condamnat pentru cei trei prețuitori ai măreției apusene. Până și bogata, sumptuoasa artă brâncovenească, cu tot ce a lăsat la Hurezi, Mogoșoia sau Potlogi, este redusă de Pașadia, care judecă cu o « neînduplecată asprime tot ce este românesc »¹¹, ca o « marda opăcită și pocălțită »¹² în timpul tumultuoasei înfloriri a barocului în Apus. Autorul nu poate decât să aperse

De altfel Pașadia, care ura Bucureștiul, se statornicise tocmai aici, în bătrânele case ale Zincăi Mamonoaia. Se poate, astfel, lesne stabili o relație între Pașadia și Mateiu Caragiale, acesta din urmă, la rîndul său, iubind și urînd Bucureștiul în același timp, dar « hălăduind » o viață întreagă în acest oraș.

Osînda și salvarea de la osînda aceluiași realități se succed neconștient în Craii de Curtea Veche; căci cei trei crai își caută în timpul zilei un refugiu în interioare prețioase ce reconstituie atmosfera altor veacuri,

« La câțiva pași de Podul Mogoșoaii, într-o uliță singuratică, în umbra unei bătrîne grădini fără flori, se ridică, neprimitoare și posomorîtă, o casă veche ».



J. AL. STERIADE: Case vechi, uli



acel trecut al « vedeniei căruia pana mea datora o minunată tîmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osîrdie aproape cucernică »¹³.

Și totuși, asprimea lui Pașadia se înmoaie în fața unui fenomen artistic atît de aparte, grăitor prin amestecul original făurit aici, la porțile Orientului, marcînd un loc ce nu-i poate rămîne indiferent: « E ciudat totuși. . . deși ca artă le găsesem mai prejos chiar decît amintirea lor istorică, vestigiilor acestora, umile, nu le pot contesta deosebitul farmec. În fața celor mai neînsemnate, închîpuierea mea prinde aripi, mă simt mișcat, mișcat adînc »¹⁴.

pentru a se refugia, de asemenea, în timpul nopții, în localuri de mahala. Mai degrabă decît o dualitate, este vorba de un caracter dicotomic pe care îl atribuim și care ne explică comportamentul celor trei personaje; căci ele se potrivesc perfect, în esență, în ciuda aparentelor dedublări și înclinațiilor contradictorii, cu realitatea pe care o constituie Bucureștiul, orașul care îmbină aici, la porțile Orientului, realități divergente, fascinante, împacă lumi și mentalități diferite, depășind situația de simplu decor pentru o intrigă romanescă, și fiind un loc de pierzanie sau de găsimă a echilibrului interior, ajungînd, în concluzie, să aibă importanța unui personaj de roman.

În prezentarea locuințelor lui Pantazi (care stătea pe « liniștita stradă a



¹¹ Ibidem, p. 85.
¹² Ibidem, p. 85.
¹³ Ibidem, p. 85.
¹⁴ Ibidem, p. 86.



MATEIU I. CARAGIALE: Desen în tuș, hirtie semi-velină, dim. 6, 3 x 3,5 cm (MRL, donația prof. Vasile Drăguț)

Modei») sau Pașadia, se observă numeroase sugestii livrești. Abanosul, mahonul, luxoasele candelabre ale lui Pantazi amintesc cele mai rafinate interioare evocate în literatura veacului trecut, de la Balzac pînă la frații Goncourt. Locuința lui Pașadia, cu intrarea străjuită de sfinși baroci, vine să accentueze și mai pregnant atitudinea ce condamnă spiritul balcanic, atît de neconcordanț aspirățiilor personajului. Interiorul său, ce vrea să reconstituie pe cel al cancelarului Kaunitz din Gartenpalast este « de cel mai prețios rococo vienez, îmbrăcat tot, pereți și mobilă, în mătase șofranie, cu poleieli de argint întruchipînd flori de nufăr »¹⁵. Ca și Pantazi, omul care trăia în acest decor aristocratic, la care « cărturarul și cugetătorul » erau altoiți pe un « ciocoi borît », pendula între austeritate și pitoresc, între o lume sumbră, rigidă, și alta pestriță, creîndu-și o atmosferă închisă, potrivită aspirațiilor sale, dar avînd, în același timp, nevoie de cea mai degradantă realitate.

Al treilea hagialic, călătoriile « crailor » prin București, prezintă un oraș transfigurat, cu puteri magice, care modifică identitatea oamenilor. Plasînd personajele, prin mijlocirea elementelor realiste în care arhitectura joacă un rol important, într-un peisaj și o epocă determinate, scriitorul intenționează să ne convingă de autenticitatea întâmplărilor, de veridicitatea unor « crîmpeie de taină ». Același procedeu îl folosește și Barbey d'Aurevilly în povestirile sale. În « Sub pecetea tainei » cadrul realist pe care ni-l oferă străzi bucureștene cum sînt

Sfinții Apostoli, Apolodor, Clemenței, Moșilor, Calea Victoriei, strada Română, Armenească, Plantelor, Popa Rusu, constituie un efect de contrast, evidențiînd pregnant irealitatea personajelor. Este o concepție pe care o vom întîlni mai tîrziu și la Mircea Eliade, spațiul bucureșten devenind pentru amîndoi un oraș care încînfăză mistere, cu indivizi care poartă cu ei enigme. Și această răsturnare, sacralizare a lumii caragialești pe care o semnalase Eugen Simion¹⁶ în legătură cu Mircea Eliade, este prezentă deja la Mateiu, care întoarce pe dos lumea lui Mitică.

Autorul se simte nefericit în « această cetate blestemată a Bucureștilor », și totuși este atras de ea. Îl atrage tocmai amestecul de case vechi, multe părăginite, care îi amintesc de alt timp, realități care îi provoacă rememorarea. Astfel, într-o scrisoare către Boicescu mărturisește că nu-i place Berlinul tocmai pentru modernitatea lui: « Orașul e frumos și curat, mai ales în cartierele noi, unde toate casele sînt ca niște prăjituri și sclipesc de curățenie toate geamurile și clanțele de pe la uși. La Berlin însă nu sînt ca la Viena, palatele nobililor, vechi și cu ganguri pentru trăsurî. Aici aproape toate casele sînt noi și într-un stil fără haz »¹⁷.

Tot fără haz trebuie să-i fi părut și clădirile construite în vremea sa în București. Căci cei trei « crai » străbat, ademeniți de Gore Pirgu, îndeosebi străzile ce amintesc de secolul trecut, pe cele din Dealul Spirii și din jurul Curții Vechi. Gore Pirgu, ce « simțea o atragere bolnavă numai pentru ce e bolnav și putred »¹⁸, îi tîrăște pe cei trei « crai » prin obscure birturi, cum este cel din Covaci, numit, așa cum ne spune Mircea Constantinescu¹⁹ restaurantul lordache, și a cărui muzică de lăutari îi trezește lui Pantazi atîtea aduceri aminte. Ulterior, localul a căpătat numele de Oituz.

Dar peregrinările celor trei prieteni prin Bucureștiul contemporan lor, însoțiți întotdeauna de Pîrgu, se leagă îndeosebi de casa Arnotenilor, aflată « pe cheiul drept al Dîmboviței, ceva mai sus de Mihai Vodă »²⁰, și care era deschisă « vraiste oricînd și oricui »²¹.

Cei trei « crai » îl însoțesc pe Pîrgu, aici, la Arnoteni, ca și pretutindeni în București, în fuga lor spre irealitate, și totuși, aceasta îi leagă ca nimic altceva de « sufletul blestemat al cetății »: Gore Pîrgu stabilește o originală legătură cu arhitectura bucureștenă. Căci el este pretextul, veriga de legătură între aburoasa visare dornică de mituri a celorlalte perso-

naje și aducerea lor la realitate, o realitate bucureștenă în care arhitectura se oferă contemplării, relației subiective a personajului cu arhitectura. Dacă informațiile științifice sînt foarte puține — și nici nu trebuie să ne așteptăm la așa ceva — atitudinea afectivă care le însoțește este semnificativă și importantă pentru întreaga noastră cultură. În momentul în care Pantazi îi apare autorului ca un gentleman cu barbeți, cu un aer occidental, ei nu mai au nimic să-și spună, Curtea Veche devine un loc neînsemnat, farmecul lumii bucureștene a pie-

rit. Orașul de la porțile Răsăritului, unde totul se înfățișează mai puțin grav, este populat de Mateiu Caragiale cu o arhitectură localizată foarte vag, fără o identitate precisă, ca și personajele sale, scriitorul vrînd parcă să ne arate, și prin aceasta, că frumusețea istoriei stă în partea ei de taină. Imaginea acestui oraș, evocat în « Craii de Curtea Veche », oferînd autorului acea « école buissonnière », vag enigmatică, urîtă și totuși fermecătoare, de nepărăsit, face ca opera lui Mateiu Caragiale să fie de neconceput în afara meridianului bucureșten.

« . . . locul însă unde tristețea lui afla în mine un răsunset atît de adînc încît îi făcea să-mi pară un alt eu-însumi era Cișmegiul, Cișmegiul de atunci, singuratic și lăsat în sălbăticie ».

« Ca întreg tîrgul, Curtea fusese arsă și rezidită de numeroase ori și trebuie să fi acoperit o arie întinsă, rămășițe de temelii boltite găsindu-se în întreagă mahalaua, de pildă sub birtul unde ne aflam ».

« Pîrgu o luase dar spre Sărindar. Ceța se făcea tot mai deasă, umezeala mai pătrunzătoare. Intrarăm în localul cel mai aproplat, ia Durieu ».



¹⁶ Eugen Simion, Prefață la « În curte la Dionis » de Mircea Eliade, București, 1981.

¹⁷ Alexandru George, Mateiu I. Caragiale, București, 1981, p. 26.

¹⁸ Mateiu Caragiale, op. cit., p. 77.

¹⁹ Mircea Constantinescu, « Cum îndemult Bucureștii petreceau », București, 1977, p. 99.

²⁰ Mateiu Caragiale, op. cit., p. 185.

²¹ Ibidem, p. 199.

¹⁵ Mateiu Caragiale, op. cit., p. 129—130.

premiu pentru afișul românesc

daniel prelici

Cel mai mare festival-concurs cinematografic din Statele Unite, cu caracter « competitiv și nelucrător » (Festivalul internațional al Filmului de la Chicago, 9—23 noiembrie 1984) și-a propus, așa cum declară organizatorii, să prezinte în premieră mondială realizările celor mai diferite culturi și cele mai noi idei cinematografice din întreaga lume: « Festivalul exemplifică o mare varietate de culturi, stiluri și puncte de vedere, de la filmul profesionist la cel studentesc, de la documentar la animație, de la poveștile de dragoste la filmele de groază, de la reclamele TV la efectele tehnice speciale... ». Marele premiu, « The Gold Hugo », a fost decernat Klárei Tamás Blaier, pentru afișul la « Imposibila iubire », în timp ce Ion Stendl a primit Plăcheta de Aur, pentru « Ringul », iar Florin Ionescu, Plăcheta de Argint, pentru « Concurs ». Trei afișe de film remarcate (desigur, o supoziție a mea, căci motivațiile jurizării nu sînt deocamdată cunoscute de cei premiați) pentru eficacitatea funcționalității lor culturale, pentru imediatetea și pregnanța comunicării vizuale, pentru forța de șoc a propagării unui mesaj omenește important. Afișul lui Ion Stendl se situează în zona bine cunoscută a minuțiozității sale subțenționate expresionist, adăugînd impactului vizual o forță de șoc afectiv; eventualele conotații sînt acelea de violență, spaimă, cutezanță, primejdie etc. Alta este expresia din comentariul grafic al lui Florin Ionescu: se recurge la poanta vizuală, deschizătoare de ambiguități semantice, fără a încălca însă imaginea cu o tactilitate iluzorie.

Marele premiu este o statueta reprezentînd o zeiță despre care legenda spune că ar fi fost protectorul și promotorul descoperirilor. Hugo este, pentru organizatorii Festivalului de la Chicago, cel care-i descoperă pe cineaștii valoroși, oferirea statuetei echivalînd cu o « recunoaștere a prestigiului și a succesului ». Statueta lui Hugo este în același timp « un simbol al dezvoltării filmului ca formă de artă majoră a secolului XX. » Cităm din scrisoarea prin care Michael J. Kutza Jr., director-fondator al Festivalului Internațional al Filmului de la Chicago, anunță atribuirea marelui premiu: « Anul acesta participările au fost mai numeroase decît în toate celelalte ediții, iar calitatea lor generală a fost ridicată. Cu toate acestea, juriul a fost foarte exigent și a recomandat premiile cu multă rețineră..



Procentul celor distinși, din numărul total al participanților, rămîne mic în toate secțiunile Festivalului și, de aceea, puteți fi pe bună dreptate mîndri de premiul dumneavoastră... ».

Eficacitate, penetranță, dar și fertilă ambiguitate a expresiei plastice. În funcționalitatea lor social-



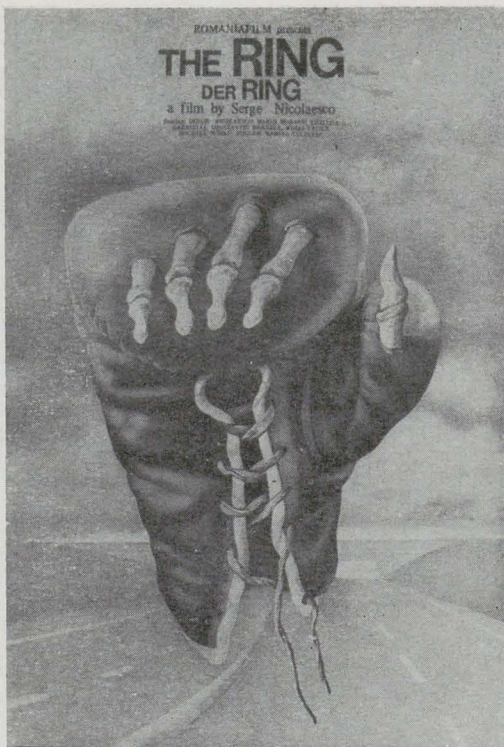
klára tamás blaier

Afișul nu e ales în expoziții și în mari confruntări internaționale (cum sînt cele de la Varșovia, Lahti, Toyama, Brno, Chicago) decît după ce s-a impus în ambianța socială care l-a generat, această primă, existențială expunere dîndu-i statutul de operă de artă și dreptul la existență. Forma lui definitivă este cea tipărită nu cea schițată, și, de aceea, « originalele-hibride » care mai apar prin expoziții sînt, în solitudinea lor tristă, lipsită de sens și de cauză, neîmplinite în funcții sociale. Deși are o existență efemeră, ca o altă condiție a sa, afișul trebuie să-și întemeieze o « vîrstă » prin valoare, depășindu-și atribuțiile de simplu prezentator sau reprezentant. Întîlnindu-se cu alte arte și slujindu-le, afișul cultural se poate autodefini și autonomiza.

Argumentele afișului, în special ale celui de film, nu trebuie să se găsească în textul operei căreia « îi face reclamă », ci în

subînțelesul ei, rezonant într-un anume fel în creatorul afișului. Așa apare acest produs artistic nou: « unicat » în mii de exemplare.

Afișul ideal, spre care tind, este acela care te readuce în fața lui după ce ai vizionat filmul, pentru a confrunta gîndul înțeles, al operei receptate, cu cel sugerat despre ea, al afișistului. Ca să te cheme, afișul trebuie să fie pregnant, autoritar, vehement chiar și, desigur, limpede. Claritatea mesajului nu înseamnă însă lipsa unei zone de taină — descifrabilă și ea la o « lectură » atentă, chiar dacă fugară. Oricum, nu un mesaj abscons, criptic și nici unul livresc, ci un mesaj înfipt în argumente plastice puternice, consonante cu opera propusă sau, de ce nu, polemizînd cu ea. Afișul cultural e un fel de mesager al artelor și trebuie să se ridice la nivelul operelor la care se referă, pentru a fi judecat împreună cu ele. În același timp, el este o oglindă a ambiantei sociale în care se manifestă și, iarăși, trebuie să fie la înălțimea acestei realități.



culturală, cu adresă și referință precisă, afișele de film ale Klărei Tamás Blaiar aliază o anumită violență (care nu e doar de natură plastică, vizuală) cu o seducție învăluitoare, legată, probabil, de însăși plăcerea de a desena forme ale spațiului virtual, de a le modela în continuități rotunde, cu o «elocvență» aproape iluzionistă. Grafismul șerpuitor și modelul vălurit sînt însă contrariate în mod distructiv, cu «gesturi» grafice de tăietură, împlîntare, fisurare etc. și astfel se naște expresia plastică a dramatismului inerent operei cinematografice de referință. Este ca o membrană a abisalului și, deopotrivă, a eului înfiorat-revoltat de violență, iar în acest joc, al explicitului și al inefabilului, afișul poate mărturisi atît un fond emoțional, cît și o atitudine morală. Concentratul metaforic autonom, care este afișul, nu divulgă nimic concret din conținutul filmului, ci doar îi înlesnește, mediat, comunicarea. Pe de o parte, ușurința de a desena este supusă unui proces laborios de lecturi, viziuneri și fotografieri, pînă cînd ideea plastică se precizează simplu, iar forma își manifestă deplina vitalitate; pe de altă parte, intuiția globală, fulgurantă a conflictualității filmului este supusă unei investigații subtextuale, aptă să deceleze straturi ale sensului și să propună o lectură, de asemenea în trepte, a operei grafice. Dincolo de nuda eficiență publicitară sau propagandistică, afișul (și nu numai cel cultural) poate căpăta demnitatea operei de artă, în măsura în care întrepătrunderea de pragmatic, semantic, estetic are și franjuri poetice.

dicționar

oana sălișteanu

Noul futurism. Printre mișcările plastice importante ale anului 1983–1984, a căror tendință spre o cît mai sigură clarificare poetică și o cît mai omogenă unitate artistică ne dau dreptul să le considerăm drept *curente*, nu lipsit de interes este și cea ce critica a numit Noul Futurism (*Nuovo Futurismo*).

Acest curent italian, care proclamă cu vehemență idealurile super-tehniciste și consumiste ale unei culturi de masă, se situează, așa cum remarcă Loredana Parmesani*, pe poziții diferite față de alte mișcări artistice contemporane ale Europei, cum a fi Transavangarda și așa-zisa Pictură Cultă, dar își recunoaște o oarecare legătură cu *Nuovi Nuovi* și «Emfatiștii». Înșiși numele curentului ne invită însă la o încercare de stabilire a filiației sale ideatice mai degrabă în diacronie, decît în sincronie. Și într-adevăr, între futurismul anilor 1910–1916 și mișcarea ce a luat naștere după mai bine de șapte decenii s-ar putea găsi punți comune. Prima dintre ele ar fi coincidența geografică, întrucît ambele sînt curente eminamente sau chiar exclusiv italiene care, în ciuda perioadei relativ scurte de manifestare, marchează două momente importante de inițiativă și afirmare națională a Italiei pe tărîm artistic. În al doilea rînd, fie că au debutat conform unei teoretizări programatice prealabile (*Manifestul Futurismului* lui Filippo Tommaso Marinetti, publicat în *Le Figaro* din 20 februarie 1909), fie că au preferat calea mai directă a exemplificării concrete («Noul Futurism nu are o bază teoretică, ci doar un program precis de acțiune și realizare concretă» mărturisește un reprezentant de-al său, Marco Lodola), cele două curente s-au definit ca mișcări de avangardă, de polemică deschisă cu orice formă de convenționalism academic. În atî-

tudinea estetică a grupului de artiști contemporani, atît de îndepărtată de idealurile umanismului, se regăsește în mare măsură pathosul contestatar al lui Marinetti care striga în *Manifestul* său: «Luați tîrnăcoapele și ciocanele! Surpați temelile orașelor venerabile!» ale căror academii, biblioteci, muzee nu sînt altceva decît: «cimitirul eforturilor pierdute, calvarurilor viselor crucificate, registrele elanurilor frînte».

Pentru cele două grupări distincte ale «noilor futuriști», *Plumcake* și *Elikotteri*, fascinația vieții acestui sfîrșit de mileniu, bazată și în același timp permanent subminată de «tehnologiile postmoderne» este mult mai pregnantă decît atracția pe care pictorii primelor două decenii ale sec. XX o simțeau în mod firesc față de cea dintîi revoluție industrială cu primele sale mașinării, locomotive, automobile și avioane.

Operele artiștilor italieni contemporani vădesc o întregă poetică a cotidianului, care înseamnă obiecte colorate, reclame, spectacol efemer, televizor, computere, modă, muzică, design, star-uri, videogames, benzi desenate ce se amestecă de-a valma într-o permanentă agresiune împotriva nevoii de armonie. «Arta și produsul de consum sînt același lucru» declară răspicat «noi futuriști», propunîndu-ne o lume în care «frumosul este substituit de plăcut, sublimul de efectul flash, noaptea romantică de filmul polițist» (Loredana Parmesani).

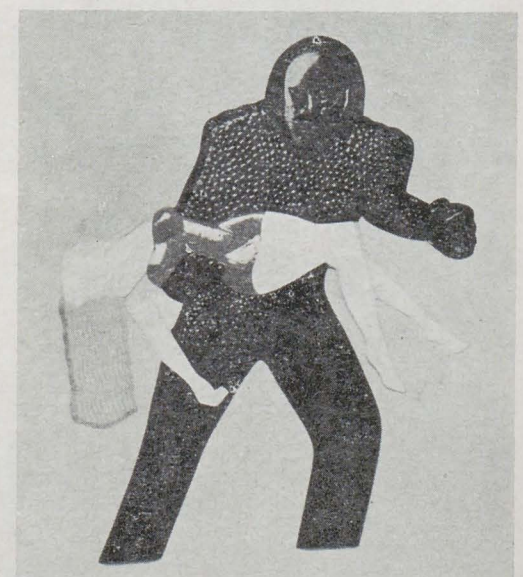
«Realismul nostru este un realism al senzațiilor rapide» mărturisesc Gianni Cella, Romolo Pallotta și Claudio Regni, coautorii lucrărilor semnate *Plumcake*. Ca și pentru aceștia, pentru reprezentanții grupului *Elikotteri* (care însă creează individual și autonom): Gianantonio Abate, Clara Bonfiglio, Marco Lodola, Innocente, Luciano Palmieri, finalitatea strădaniei lor «nu este opera de artă», ci «obiectul», iar finalitatea artei lor «nu este atît de a intra în muzeu, cît a intra în istorie». «Mă consider un fel de artizan», afirmă Gianantonio Abate. «Artiștii produc tablouri și sculpturi, artiștii doar obiecte... Sînt în mod cinic conștient

de *non-artisticitatea* lor, iar materialele folosite pentru producerea lor, care derivă din cea mai înaintată tehnologie, o confirmă...»

Arta «noilor futuriști», artă a imediatului banal, lipsit de înălțime sau conotație simbolică, o artă a obiectelor ca «sumă a gîndurilor pierdute, non-concretizate, și a acelor gînduri pe care societatea cultă nu le împărtășește» (Luciano Palmieri) va determina, așa cum este și firesc, o fundamentală bulversare a finalităților și structurii funcționale ale criticii: demitizarea suverană și nu nevoia de discernămint, abilitățile publicitare și nu vechile criterii ale judecării de valoare.

Rămîne de văzut în ce măsură un curent ca acesta va fi înregistrat de istoria artei contemporane ca un simplu și efemer experiment, sau ca o autentică expresie a spiritualității contemporane «deschizătoarea unor noi modalități de investigație a realului».

PLUMCAKE: *Mostra verde*, 1983



* Loredana Parmesani: *Nuovo Futurismo*, în *Flash Art*, martie-aprilie 1984.

varietatea experimentului plastic

mihai ispir

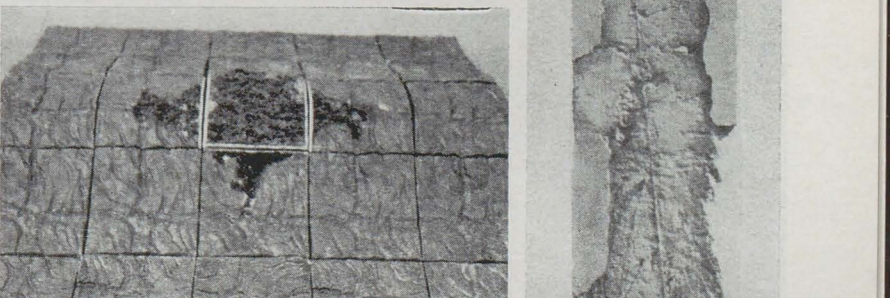
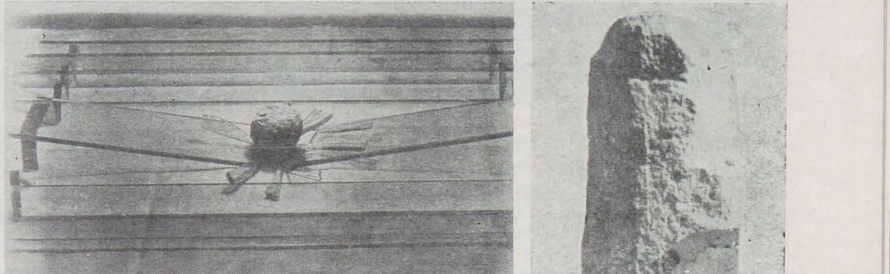
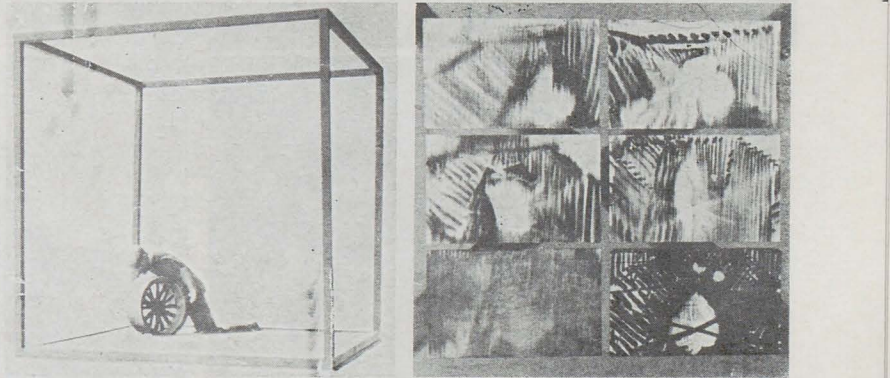
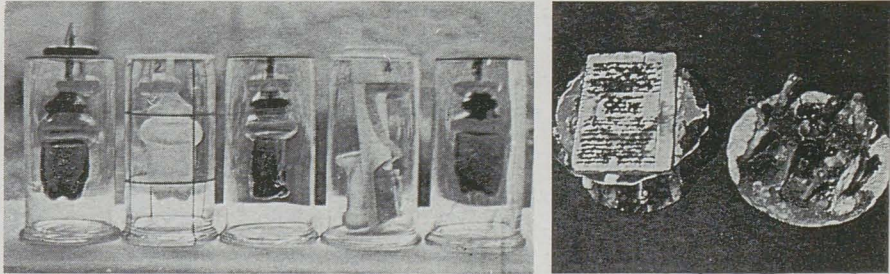
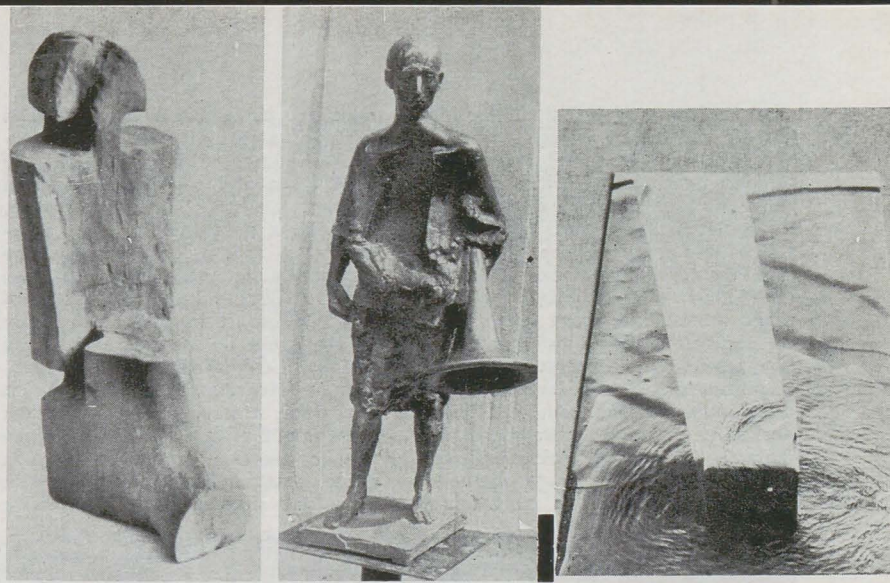
Peste 100 de artiști și cca 200 de lucrări, reprezentând 10 filiale, iată bilanțul cifric al celei de a doua *Bienale a tineretului de la Cluj-Napoca*. Cum se vede, numărul invitațiilor a fost simțitor mărit față de prima ediție, dar mai mult, expoziția însăși a fost organizată într-unul din centrele invitate, *Alba Iulia*. Expoziție colectivă *Atelier 35*, *Bienala* a pus în lumină într-un mod mai limpede ca altădată, rolul acestor organisme ale Uniunii în ce privește trecerea de la disciplina benefic impusă în Institut, la autodisciplina care condiționează în mod intim creația. De aceea, mai adecvat decât a vorbi despre eventuale orientări dominante în lucrările expuse, mi se pare să semnalăm acele cazuri în care căutarea individualității artistice înaintea pe făgașuri autentice.

Ion Mureșan (Oradea) a confirmat frumoasele promisiuni ale expoziției sale din București. A face azi pictură abstractă cere curaj, curajul ieșirii din «modă», curajul confruntării cu marile modele. La Mureșan, există acest curaj, dar și acoperirea sa artistică, dată de o gravitate arhaizantă ce transpare chiar din armoniile senine ale picturii sale, accentuată fiind și de tratarea informală a materiei. Inedit, însă fără ostentație s-a prezentat pictorul *Gheorghe Urdea* (Alba Iulia), cu studii de lumină și umbră urmărite pe structurile dulgherești ale unui șantier, imagini ce sugerează, datorită cadrului neobișnuit, fie analogii cu realismul fotografic, fie transpuneri în două dimensiuni de sculpturi minimale. *Diana Țuculescu* (Alba Iulia) caută ordonarea și chiar serializarea motivului abstract-gestual, închizându-l în ochiuri de rețele geometrice, o îmbinare contrastantă menită să provoace stări și corespondențe muzicale. În orizontul informal își plasează deocamdată căutările și *Cristina Prisăcaru* (Baia Mare) aducând însă, ca tonalitate a expresiei, o atmosferă afectivă romantică. *Mihai Chiuru* (Baia Mare) rămâne în continuare atașat unui figurativism întemeiat pe tema dialogului antropomorfabstract, înfățișând dinamice interpretări ale «teoriilor» rituale de personaje din pictura veche. O surpriză: *Adina Mocanu* (Bistrița), cu un portret imaginar, delicat, dar nu lipsit de franchețe cromatică.

Varietatea experimentului plastic s-a descifrat și din lucrările de sculptură. Forma de stîlp a ceramistului *Ion Sumedrea* (Cluj-Napoca) a readus în discuție voința de regăsire a unei simplități elementare cu subtext simbolic. Imbrăcarea, pe care o ghicim treptată, a nucleului de gresie cu subțiri învelișuri făcute, îmbinate «imperfect», generează o metaforă a construcției, a edificării lente, prin spirit. Sensibil modelator, *Alexandru Păsat* (Cluj-Napoca) se preocupă de temeinicie de armonizarea suprafețelor diferite ca mod și grad de finisaj pe o scară largă, de la «desăvîrsirea» obiectului reproduc până

la aleatoriul materialului încă neprelucrat, de la planul geometric la detaliul anatomic polisat cu atenție, în vederea captării sau reverberării luminii. Atras de actualizarea unor legende ale antichității clasice, într-un mod lipsit de inhibiții și prejudecăți, *Nicolae Procopan* (Cluj-Napoca) își demitizează într-un fel eroii, miniaturizându-i, dar nu în sens depreciativ, ci dimpotrivă subliniind latura general-omenească, tragismul existențial al pildei lor. *Gheorghe Zărnescu* (Baia Mare) a făcut auzit timbrul cu totul particular al stilizărilor sale unde frustetea și ingenuitatea se împletesc fără afectare, iar sentimentul autohton se oglindește firesc, nu are nevoie de sprijinul citatului din arta populară. Un simț neîndoielnic al gradațiilor expresioniste am deslușit în relieful *Deliei Șerban* (Arad) în timp ce *Dumitru Gărea* (Baia Mare) pare atașat semanticii volumelor și formelor primare, iar *Marius Atanase* (Baia Mare), de simbioza dintre portretul-efigie istorizant și «primitivismul» decorativ. Estetica obiectului, gen mai aparte în expozițiile de la noi, a fost ilustrată la Alba Iulia și de lucrările unor designeri. *Găină Gerendi Aniko* (Oradea) recurge la tema «scaunului», desprinsă din neodadaism, dar îi împrumută o eleganță și un rafinament plastic foarte personale odată cu asocierea imaginii fotografice (și grafice) care «migră» de pe simeză, învește piesa de mobilier și o transfigurează a doua oară. *Laurențiu Ruță Fulger* (Cluj-Napoca) practică și el montajul fotografic, combinându-l câteodată cu obiectul în compoziții bazate pe împăcarea contrariilor (apă-corp geometric) și pe trecerea de la bi- la tridimensional. Jocul granițelor dintre genurile proximale s-a putut descifra și în grafică. *Nicolae Onușan* (Oradea) evocă laco-nismul metafizic și monumentalitatea stampeii japoneze fără timidități istoriste, ci dimpotrivă cu intuiția sensului exact al reevaluării strict contemporane și cu o ironie cultivată, distilată în structura intimă a imaginii. *Ujvarossy Ladislau* (Oradea) se înscrie în orbita «mitologiilor-subiective» propunând lectura secvențială a unei suite foto-grafice remarcabile prin aplomb și vervă juvenilă. *Cornel Abrudan* (Oradea) ca și *Onisim Colta* (Arad) evoluează în zona realismului cu tentă «hiper», primul înterogînd îndeosebi mijloacele desenului, celălalt mizînd mai apăsător pe «trompe l'œil» și pe ordonarea conceptuală în jurul «poantei» grafice. Desenul tașist semnat de *Egei Arca* (Alba Iulia) a făcut sensibil în concizia sa, un lirism discret, învăluitor, iar cele realizate de *Radu Solovăstru* (Alba

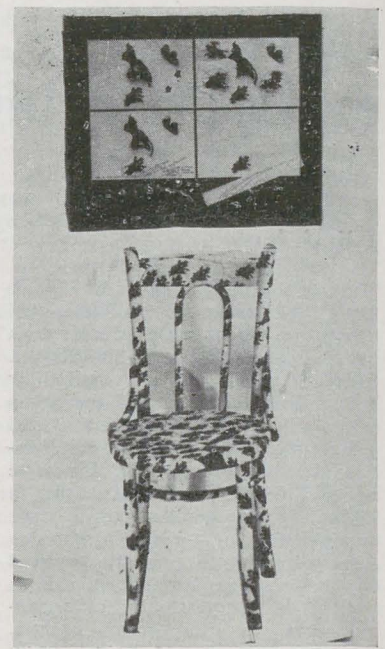
1. GHEORGHE ZĂRNESCU: Săteasca; 2. ALEXANDRU PĂSAT: Personaj; 3. LAURENȚIU RUTĂ FULGER: Din experiența curgerii; 4. ADRIANA POPESCU: Detaliu dintr-un muzeu imaginar; 5. TEODOR BIHARI: Vatră; 6. NICOLAE PROCOPAN: Sisif; 7. MONICA VASINCA: Contrast; 8. BONE RUDOLF: Ape și sămînță de cer; 9. ILIE RUSU: Esantioane; 10. ERNEST BUDEȘ Deal; 11. ION SUMEDREA: Formă de stîlp



ulia *Iosif Stroia* (Arad) și *Nicolae Man* (Zalău), s-au axat, firește, nu fără diferențe notabile de intenție și temperament, pe valorificarea energiei sau delicateții exteriorizării în «dicteul» scriiturii grafice, în coordonate unei conceptualiste. *Monica Vasinca* (Cluj-Napoca) a ilustrat la rîndu-i disponibilitățile gestului grafic într-un interesant studiu serial de contraste, percutant și subtil în plan tehnic (de efect alăturarea hîrtiei și pînzei ca suprafețe suport). *Nagy Géza* (Cluj-Napoca), în schimb, a desfășurat un minuțios fragmentarium fantastic, reamintind mai vechiul adagiu potrivit căruia forța viziunilor stă în precizia lor. La cu totul alt

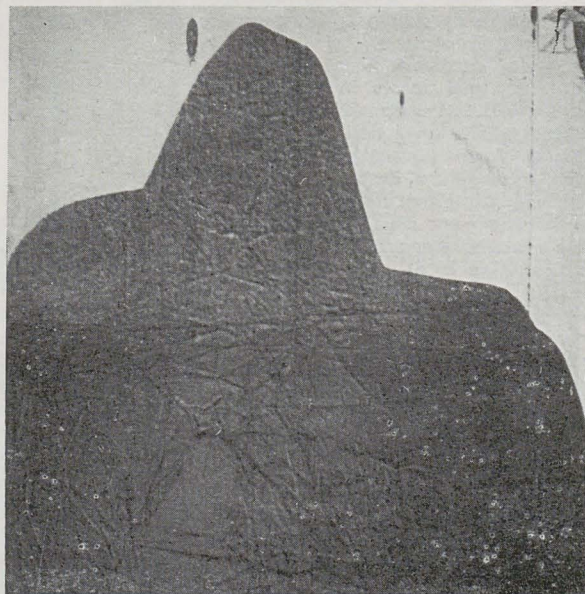
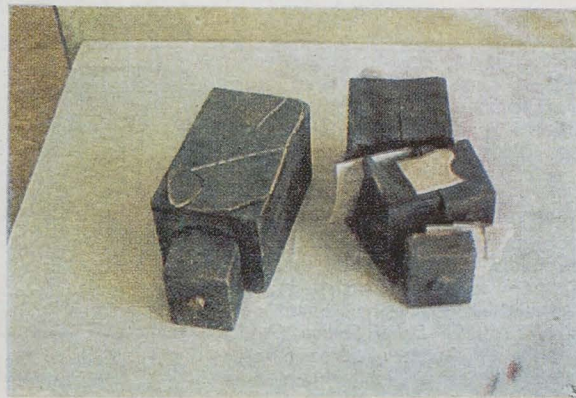
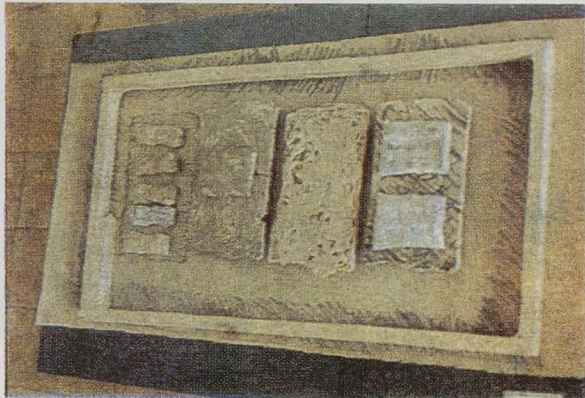
diapazon colajele lui *Vasile Tolan* (Bistrița) atrag datorită pătrunzătorului sentiment al materiei colorate infiltrat modelului «informal», temeii relicvei. Construcția atentă, solidă, împlinită a personajului uman, ingeniozitatea ideii, o temeinică stăpînire a meșteșugului impun în grafica *Ilenei Ploscaru* (Bacău). *Ioan Gnant* (Arad) și *Călin Beloescu* (Timișoara) se apropie de înțelegere de motivul arhitecturii țărănești, cel dintîi în spiritul realismului fotografic, pătruns de o difuză atmosferă stranie, al doilea într-un mare triptic exaltînd detaliul și urmărind o gradatie cromatică în gama oranj-albastru. Profesionalism serios au arătat și grafurile timișorenilor

Viorel Cosor, *Constantin Catargiu*, *Arcađie Iantó* și *Nora Novac*. Ajuși aici cu relatarea noastră, trebuie să acceptăm încă o dată irelevanța, probată adesea, a folosirii criteriului ordinei «academice» într-o cronică de expoziție colectivă însumînd genuri artistice diverse. Pentru că, la Alba Iulia, impresia cea mai puternică, dincolo de prezențele individuale, au lăsat-o, ca ansamblu de lucrări, ceramica și sticla, și în primul rînd școala clujeană, de mai mulți ani cunoscută prin perseverenta explorare, cu rezultate de extrem interes, a unei sinteze informal-conceptuale, dincolo de specioasa distincție între arte «majore» și «minore». *Titu*



Toncian pornește de la aleatoriul aparent al «eșantioanelor» de material intervenind în configurația ansamblului, mai discret sau mai incisiv, ca asupra unei picturi abstracte. Ideea studiului a fost accentuată de hașurile așternute pe coală de hîrtie-suport, și de marele desen în cărbune căruia îi erau alăturate «uneltele» artistului. *Monica Toch* acuză latura conceptuală a obiectului ceramic, introducînd citate culturale desprinse uneori, cu blînd umor, din ambianta folclorului orășenesc. Asocierea paradoxală a noțiunii seriale și formeii «întîmplătoare» devine sesizantă la *Ilie Rusu* sau la *Adriana Popescu*, în primul caz cu modificări calculate accidentale, în al doilea, invocînd grupajul exponatelor dintr-un muzeu imaginar. Sub semnul școlii clujene s-au aflat și alte lucrări, de pildă cele ale unor tineri artiști din Alba Iulia. *Teodor Bihari* a demonstrat o regizare foarte atentă a echilibrului dintre «mesaj» și întruchiparea sa, reușind să evoce atmosfera caldă și tainică din jurul vetrei. Încîntătoare sînt de forme obiectuale prezentate de *Egei Ștefan* a recompus un fel de arheologie a cotidianului, ușor criptică, impregnată de amintiri și prețiozități. *Dan Roman* și *Mioara Florea* imaginează coagulări organiciste, insistînd pe jocul dintre natural și artificial, iar *Ernest Budeș* transpune în ceramică peisajul, ca microrelief marcat de amprenta simbolicului. Interesantă «acțiunea» lui *Bone Rudolf* (Oradea) vizual rezumată la epura unui gest revelator. Să mai consemnăm și lucrările semnate de timișoreanul *Vasile Lihor Laza* (o mică scenografie tandră a nostalgiilor amintirii), *Ion Oprescu* (Timișoara), *Mircea Dăneasa* (Suceava) și *Felix Mirea* (Cluj-Napoca).

Densitatea prezențelor de calitate, seriozitatea implicării în munca artistică, a participanților, au făcut din Bienala clujeană un remarcabil succes. Itinerarea, anunțată, a expoziției, ni se pare cu atît mai binevenită. Se cuvine subliniat zelul organizatorilor, membrii Atelierului 35 din Cluj-Napoca, sprijiniți și îndrumați de Ana Lupas, și desigur nu în ultimul rînd, eforturile ospitaliere ale gazdelor — Filiala Alba Iulia, condusă de Avram Menzel.



1. TITU TONCIAN: Reconstituire 2. MONICA TOCH: Caseta cu amintiri; 3. MIHAI CHIUARU: Capriciu; 4. NICOLAE ONUCSAN: Impermeabil; EGEI ȘTEFAN: Formate A4 6. ION MUREȘAN: Natură statică; 7. GĂINA GERENDI ANIKO: Scaun



theodor redlow

Evenimentul politic al lunii martie, alegerile de deputați în Marea Adunare Națională și în consiliile populare, a fost salutat și omagiat de artiștii plastici din capitală, «într-un gând cu țara» (cum s-a numit cuprinzătoarea expoziție organizată la sălile Dalles), și prin expoziții mai mici, dar nu mai puțin relevante. Mă refer atât la selecția de grafică de la Galeriele de Artă ale Municipiului, intitulată «Tribuna militantismului artistic» și care ilustra, într-o diversitate de abordări, eficiența comunicativă a esteticului în corelație cu valori ale eticului, ideologicului, politicului, cât și la expoziția de afișe electorale de la Galeriele Horizont: la 17 martie votați candidații F.D.U.S., unde am putut înregistra câteva reușite: valorificarea într-un sens festiv a fotografiei (cu simplitate grațioasă la Radu Șteflea, cu spectaculozitate compozițională la Valeriu Gîdic), eleganța unui comentariu grafic pe tema flăcărilor desfurate tubular (Alexandru Andrei), imediatuțea semnificării și forța percutantă a semnelor elementare (Nicolae Corneliu), rafinamentul raportărilor de mare-mic, precizat-vag, îndemnând la cercetarea și de aproape a afișului (Zamfir Napoleon). A fost însă și un prilej de a revizui considerațiile asupra a ceea ce se numea cîndva «funcția agitatorică a artei» și de a nota că pregnanța expresiei vizuale este uneori asociată cu (dacă nu chiar contrarcarată de) un simplism rudimentar al mijloacelor graphic designului — simplism care, deprofesionalizat prin graba și neglijența execuției, ajunge să coboare pînă la urșițenie.

La începutul lunii, același «Orizont» găzduia o tradițională expoziție de Flori, în semn de omagiere delicată a tovarășelor noastre de viață; o expoziție care, dîncolo de prilejul sărbătoresc al alcătuirii ei, era relevantă pentru permanențele unei picturalități a bucuriei vizuale. Mi-am reamintit, astfel, de linearitatea vădită a lui Brăduț Covaliu, de inocența aurorală a picturii lui Viorel Mărginean, de gestul pictural aparent spontan, de fapt îndelung pregătit și așteptat, al lui Vasile Grigore și (în orice expoziție colectivă, în orice salon aș intra, caut întotdeauna cu privirea lucrarea acestei pictorițe care nu se grăbește să apară și cu o expoziție personală) — de obiectivitatea nuda, fără proiecții interpretative, dar puternic vitală, din pictura Ștefaniei Dobreff-Grimalschi.

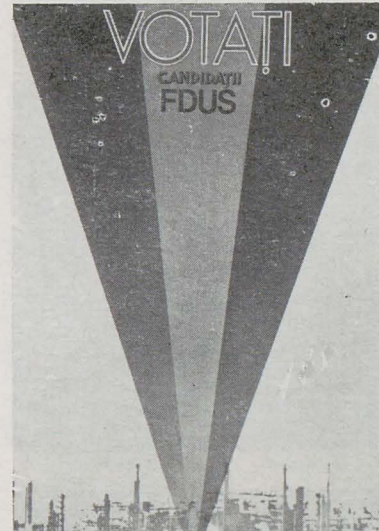
Paranteza de mai sus a fost deschisă pentru a pregăti un scurt cuvînt de prefațare a expozițiilor personale cuprinse în acest jurnal de martie: mult prea adesea heteronomia artei își pierde semnificația poetică prin insuficiența asimilării în expresie plastică a sentimentelor de tot felul. Adus dinspre muzică sau dinspre literatură, lirismul poate da cordialitate acestei expresii, dar o poate și sărăci în ordinea vizualității intrinsec semnificante. Dar, pentru că tot am scris despre flori, pe cînd o expoziție de fluturi?

Gabriel Ștephănescu — Arephy (Eforie)

Expoziția a comemorat un maestru mai puțin cunoscut al picturii din perioada interbelică,



Andrei Alexandru



Corneliu Nicolae

Radu Șteflea

o personalitate a artei românești care se cere actualizată. S-au împlinit zece ani de la încetarea din viață a lui Gabriel Ștephănescu, născut în 1893 în satul Căpățineni-Aref de pe valea Argeșului, fiu al unui muzician de renume (George Ștephănescu, întemeietorul Operei Române) și care, după ce a studiat la București cu N. Vermont și cu G. D. Mirea, la Geneva cu F. Holder și la Paris cu André Lhote, avea să fie prezent cu remarcate expoziții personale, deschise în capitalele română și franceză din 1920 și pînă în 1974. Propunînd «repararea unei nedreptăți pe care istoricii de artă i-au făcut-o unuia dintre pictorii ce s-ar fi convenit să le atragă luarea aminte», Dan Grigorescu elogiază, în catalog, echilibrul unei expresii picturale care se întemeiază deopotrivă pe exuberanța coloristică și pe reflexivitatea gravă a compunerii, fără a cădea în vreuna din capcanele vremii (cum ar fi pitorescul etnografic sau modernitatea în sine). Tot în catalog, Răzvan Theodorescu scrie despre limpezimea formei și intelectualitatea cromaticii, cultivate de un pictor care era, se pare, «un ironic dublat de un liric». Reconsiderarea critică și istorică devine și mai credibilă cînd citești însemnările colegiale ale unui alt mare discret, Catul Bogdan: «Niciodată grăbit, el considera travaliul lăuntric al pictorului ca absolut necesar organizării exterioare a culorilor și liniilor, pe baza selectării mijloacelor celor mai legate de expresia lor esențială. Niciodată grăbit, totdeauna reflectînd, el aștepta momentul potrivit sintezării și simplificării formei, care, uneori, sosea în avalanșe și torente. El ajungea la sinteza plastică într-un moment-limită, de trăire intensă a picturii, în care lăsa deoparte tot ce putea să devină inutil unui concept de o rară simplitate». Să însemne aceasta o vinovată autonomie a artei? Nu, este doar pictură de bună calitate, în care nu se amestecă criteriile și astfel nici nu se fac gafe de gust. Regăsim, în por-

trețele pictate de Arephy prin deceniul al treilea, rigoarea analitică și constructivă a unui Ressu sau Ștefan Dimitrescu; în numeroasele naturi statice cu instrumente muzicale și în compozițiile cu arlechini și clovni, constatăm o imblînzire, o muzicalizare a cubismului sintetic; în toată opera pictorului, o exemplară cultivare a ritmului, care înseamnă constanță a formulei de organizare a spațiului, de la dispunerea maselor de culoare pînă la distribuirea accentelor și la modul de aplicare a tușei.

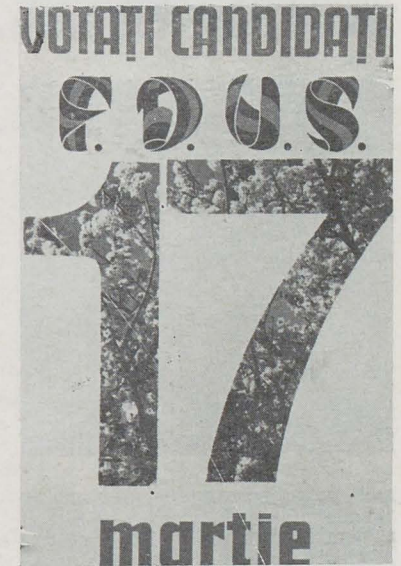
Aurelia Stoie Mărginean (Eforie)

La 16 ani de la prima expoziție personală, activă la Brașov, după ce s-a format la școala

pînă la singe/cu o prezență.» De ce oare și-a disciplinat pictorița expresia vehementă, violentă aproape, pe care și-o îngăduia cu ani în urmă, de ce recurge acum la politețea raporturilor tonale fine, cînd i-ar fi stat mult mai bine să cultive în continuare modelarea marcată și scriitura netă? (pentru reproducere, v. Arta nr. 12/1984).

Bogdan Scărlătescu (Simeza)

A fost cea de-a treia expoziție personală a unui pictor receptiv, în momentele sale bune, la lecția Catargi-Ciucurencu, dar ispitit, mai ales cînd lucrează portrete, să alunece pe panta înduoșărilor față de frumusețea, gingășia, tristețea sau candoarea din privirile

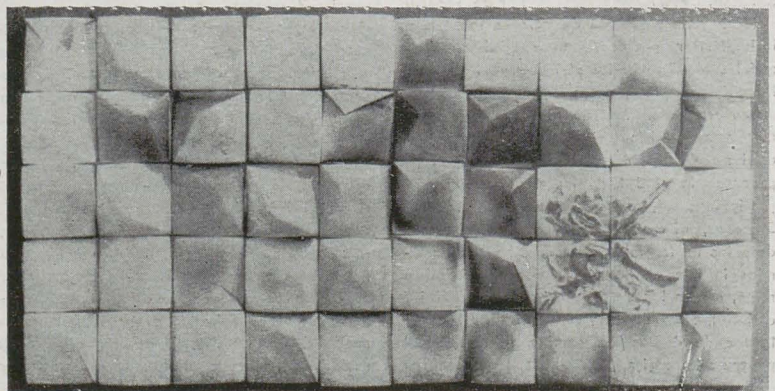
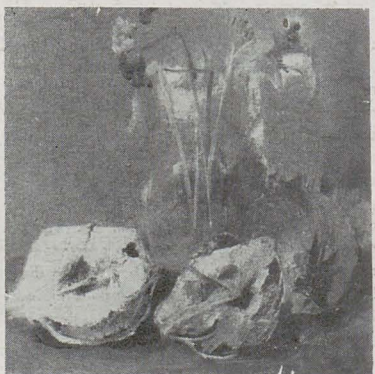
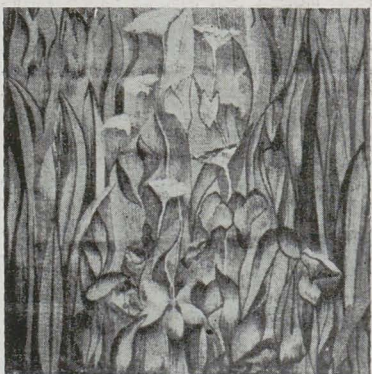
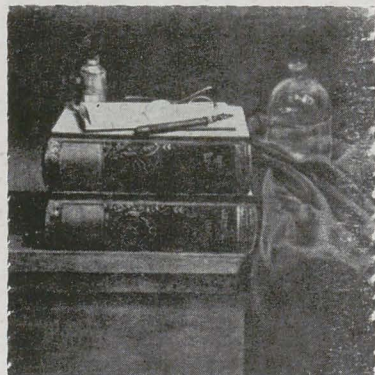


clușeană (desen disciplinat, prevalență a scării tonale față de modularile cromatice, propensiune expresionistă), pictorița a adus la București o selecție de lucrări recente, din care cele mai multe s-ar putea înscrie, la o privire grăbită, în categoria pitorescului turistic: «Viziune despre Schei», «Așezarea de dîncolo de ziduri», «Întreg Brașovul» ș.a.m.d. Aceste vedute, cum le-a numit Horia Horșia, utilizează procedeul asemănătoare celor topo- și cartografice, dar nu sînt desenate-pictate după fotograme, ci în întregime reconstituite cu ajutorul unei formidabile memorii vizuale, alcătuită astfel, în ansamblu, o «grilă autobiografică». Locurile pe unde a umblat în copilărie is-au întipărit cu o acuitate cum ar mai fi putut avea doar vîntorii din preistorie; plîmbările de mai tîrziu și chiar drumul cotidian de acasă și pînă la atelier au devenit pentru ea prilejuri de cercetare și, mai mult decît atît, de trăire a spațiilor, într-o asemenea măsură încît spațiul pictural însuși apare ca o aglomerare de alveole privity pluriocular, ca și cum eul s-ar proiecta — lacom mai puțin de priveliște și mai mult de experiență recuperată — în fiecare dintre ele, simultan. Descrierea conținuturilor unui spațiu obiectiv este tulburată de nararea mentală a întâmplărilor petrecute în spațiul trăit și astfel tabloul te invită să-l cretueiri și să te întrebi, precum artista: de ce este lumina, de ce este umbra? Confundînd rețeaua strădală a orașului cu sistemul circulatoriu al unui mare trup, Aurelia Stoie Mărginean își parcurge în gînd locurile; ascultă, adulmecă și pipăie totul, oarecum în felul lui Nichita Stănescu, din a cărui elegie a șaptea și-a desprins un fragment, pentru a-l avea permanent în fața ochilor, în atelier: «Întînd o mină, care-n loc de degete/are cinci miini, / care-n loc de degete/au cinci miini, care / în loc de degete/au cinci miini... / Totul pentru a îmbrățișa, / amănușit, totul / pentru a pipăi nenăscutele priveliști / și a le zgîria /

celor pe care și i-a ales ca model. Voi scrie deci numai despre pictura sa cea autonom picturală: erau în expoziție vreo două naturi statice de o simplitate îndelung elaborată cu tente calde atenuate, dar bine nutrite, modulate mai mult prin împăstări omogene decît prin diferențieri calitative; era, de asemenea, un peisaj cu mult verde pe verde, astfel încheag încît faimoasa culoare a mulțumirii autosuficientă («ca o vacă ce paște liniștită la umbră», scria parcă părintele abstracționismului) să devină tainic luminiscentă, ca materie picturală în care s-a încorporat nu imaginea unui loc, ci starea de comuniune cu acel loc. Componist riguros în naturile statice și de o spontaneitate bine pregătită în peisaje, Bogdan Scărlătescu ar trebui să picteze mai mult, dezvoltînd unul sau altul din programele de atelier pe care le-a lăsat să le întrevadă expoziția, altfel, destul de heteroclită.

Cristiana Călinescu Fodor (Galatea)

Și această expoziție mi s-a părut a fi neunitară, cu oscilări între vitalismul cromatic ciucurencian (surprinzător la o elevă a lui Baba) și unele romanțioase înflăcărări de natură extrapicturală (care și-ar fi putut găsi însă o expresie mai convingătoare dacă artista ar fi dat friu liber simțirii lirice, uitînd în acele lucrări de convențiile centrării compoziționale sau ale raporturilor de cald-rece). Prefațator al catalogului, Gheorghe Vida, remarcă, între discreta melancolie a unei lumini blînde și calme și exacerbarea unei dominante lirice de un dramatism accentuat, șansa unei edificări picturale solide a cîmpului imaginii: «Studiul reflexelor, al raporturilor complexe dintre obiecte și atmosferă este atent condus și regizat, cu tensiuni gradate, am spune chiar disciplinate, în scopul obținerii aceluia echilibrului suveran al tuturor elementelor ce califică un crîmpei de vizualitate, ales și



transfigurată de artistă, ca realitate picturală.» Am remarcat și eu trei naturi statice în gamă de verde și ocră, din care proiecția lirică pare să fi cedat în fața nevoii de studiu. Căutând raportul just, nu neapărat încântător, și consistența fermă a pasteii, nu neapărat savuroasă sau prețioasă, Cristiana Călinescu Fodor are șansa de a-și fi găsit în aceste lucrări un capăt de drum care ar putea-o duce către stadiul în care studiul devine operă. Sint obiecte care au personalitate și vin către privitor, cu toate tainele intacte, de dincolo de imagine. Un alt cap de serie îl constituie temperetele expresioniste-abstracte pe care, nu știu de ce, artista a preferat să nu le pună pe semeză.

Andrei Romocean (Orizont)

De data aceasta, puterea expresiei emoționale este slujită de abilitatea pictorului; el are facondă, spontaneitate și grație a tușei, numai că greșete adesea la capitoul compoziției; greșete, îndrăznesc să spun, din *prea mult talent* — poate și de dragul numeroșilor săi cumpărători. De aceea alt *dramatismul* cit și *virtuozitatea* mi se par cumva lipsite de pondere, volatile și, mai ales, grăbit rezolvate pictural. Ce-i drept, Andrei Romocean este un inspirat, care știe cum să prindă în *formulări lapidare* durerea sau extazul unei fizionomii (remarcabile, în această privință, autoportretele), știe să reliefeze iluzoriu din planul tabloului protuberanțele dispuse helicoidal ale ghiocului sau, abia atingând pînza, carnația luminoasă a gucii. Peisajele sale sint furtunoase, sfișiate de pasiuni și aspirații contrare, iar naturile statice semnaleză felurite calități materiale prin mijloace pur picturale și nu plastic-iluzioniste. El se grăbește însă, terminind lucrarea fără a observa că a fost neatent pe alocuri și că a lăsat porțiuni pe tablou nere-zolvate pictural.

Constantin Nircă (Căminul Artei, parter)

Am mai avut ocazia să scriu despre acest cunoscut ceramist (a șasea expoziție personală la București, pentru a nu le mai pomeni pe cele din străinătate) și nu m-aș fi așteptat să găseș în prefața la catalogul noii sale expoziții (Victoria Anghelescu) considerații filosofice despre microcosm, macrocosm și mitologia personală. Plăcile sale de porțelan, ca și figurinele nostim ornamentate trădează, așa cum se spune în aceeași prefață, o *fortă senzorială remarcabilă*, dar cred că miturile și arhetipurile (fie ele și personal asumate, retrăite) nu se împacă prea bine cu *excesul de împodobire* și nici cu *jovialitatea* truculentă a motivelor culese de ici-de colo și transpuse în materialul ceramic: cai și păsări, spice și stele, adami și eve, flori și simburii, îngerași și mandoline ce se înscriu în « pagină » cam la voia întâmplării. Este un « alandala » vesel, viguros, stenic, care își satisface pofta de viață, cu atât mai mult cu cât meșterul știe să valorifice felurite procedee ale artei sale: impresiuni și reliefări, zgîrieturi, trasee grafice și modelaj realist pe placa de barbotină întărită, la care se adaugă splendide smalțuri, de la roșul cel mai vital pînă la aurul cel mai nobil. Și încă o nedumerire: în loc ca bogăția de culori și de calități tactile să fie pusă în valoare și, în același timp, ocrotită printr-o expunere adecvată, prețioasele basoreliefuri de porțelan sint aplicate pe un fond de pînză vopsită în tempera, mărginit la rîndul său de o baghetă rudimentară. Măcar culoarea fondului să fi fost mai bine aleasă !

Cristian Sergiu Ianza (Artind)

Tinerii, mai ales dacă sint modești și harnici, merită încă de la debut cuvinte de laudă. Student în ultimul an la Institutul « N. Grigorescu », Ianza își împarte viața între atelierul bucureștean de ceramică și fabrica de la Alba

Iulia, reușind să arate publicului o impresionantă, prin număr, colecție de obiecte funcționale sau pur estetice, reliefuri modulare și chiar compoziții cu ambiție de expresie sculpturală. El știe, de pe acum, cam totul despre meserie și nu-i mai rămîne decît să-și formeze o cultură vizuală (și generală) care să-l ajute în alegerea uneia sau alteia dintre căile stilistice posibile. Expoziția cucerea prin verva ornamentării, de un organicism înrudit cu Arta 1900, și prin strădania de a conferi utilitatului eleganță și chiar pregnanță plastică, Inegale calitativ, prea multele lucrări așezate pe podiumurile galeriei de pe Șelari denotau uneori *inconsecvențe și chiar incongruențe de stil*. Nerăbdarea este însă tipică acestei vîrste, așa că... să nu ne îngrijorăm.

Romelo Pervolovici (Orizont, Atelier 35)

A fost singura expoziție din martie care invita, pe drept cuvînt, la filosofare, astfel încît nu m-am mirat să citesc o prefață de catalog scrisă, pentru tînărul sculptor (n. 1956, participant la taberele de la Măgura și Piatra-Neamț) de Ion Frunzetti. Citez: « forma plastică este o organizare defensivă împotriva neantului, pe care-l poate sili să colaboreze la funcționalizarea ei, înglobîndu-l, oomesticîndu-l, definîndu-l și reducîndu-l la rolul de element structiv ». Într-adevăr, recipientul sau receptaculul are preț prin golul dinăuntru, după cum — scrie Lao Tzi — golul dintre spițe este cel care pune roata în mișcare. Lucrările în lemn și în bronz ale acestui blind și cărturărește cultivat tînăr moldovean — « Găvan » « Sorb », « Căuc », « Epifanie » ș.a. — ar mai putea să aibă însă și un alt tîlc: *golul* ca loc al ocrotirii matriciale, ca întîlnire între Eros și Tanathos. Este locul unde se zămisește tot ce poate fi mai important pe lume și unde se adună sensurile cardinale. Așa cum scoica știe să cînte despre oceanul îndepărtat, golul lui Pervolovici se oferă să primească, asemeni unui vas (cu funcție, însă, nepractică) o nemărginită a tuturor înțelesurilor posibile. Să-mi fie iertat dacă, la sfîrșitul acestui jurnal, îmi mărturisesc preferința pentru expozițiile cu *program*. La celelalte, care ne arată, periodic, cum a mai progresat artistul, se impune operarea unei selecții riguroase, încă din atelier, pentru articularea lucrărilor într-un ansamblu coerent.

Din Timișoara ni se semnaleză deschiderea în luna martie a.c. a expoziției personale de tapiserie a *Oliviei Moga*. Dintr-o cronică mai veche despre artistă a criticului Paul Petrescu (publicată în « Arta » în 1982) cităm: « Evoluînd în spiritul clasic al tapiseriilor realizate într-o primă epocă la războiul de țesut orizontal, Olivia Moga aduce în lucrările sale un anume sentiment al picturalului căruia i se subordonează și tehnica folosită. Înzestrată cu darul culorilor, pe care le percepe cu deosebite în zone trecerilor subtile, artista conferă lucrărilor sale ceva din calitățile unor tablouri pictate. Lirismul se constituie ca o componentă stăruitoare a acestor fragmente de univers colorat ».

1. ROMELO PERVOLOVICI; 2. CONSTANTIN NIRCĂ; 3. GABRIEL STEPHĂNESCU-AREPHY; 4. PĂVEL VEREȘ; 5. CRISTIANA CĂLINESCU FODOR; 6. BOGDAN SCĂRLĂTESCU; 7. OLIVIA MOGA; 8. ANDREI ROMOCEAN; 9. CRISTIAN SERGIU IANZA

Redacția «Arta» își propune ca începând cu acest număr să publice periodic aniversările nașterii (50, 60, 70 de ani ș.a.m.d.) artiștilor români membrii ai obștei plastice. În acest număr publicăm aniversările primelor cinci luni ale anului 1985

Buz Vasile — pictor
născut la Storojineț, 14 ianuarie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București

Căprariu Voichița — pictor
născută la Heria — Luduș, 6 ianuarie 1935

Institutul de arte plastice «Ion Andreescu», Cluj-Napoca

Grigore Vasile — pictor
născut la București, 27 ianuarie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», clasa prof. R. Schweitzer Cumpănă și Ion Marșic

Haller Iosif — scenograf, sculptor
născut la Satu Mare, 24 ianuarie 1935
Institutul de arte plastice «Ion Andreescu», Cluj-Napoca

Gheție Hilohi Alexandrina — pictor
născută la Beclean Cluj, 25 aprilie 1935
Institutul de arte plastice «Ion Andreescu», Cluj-Napoca, clasa prof. Aurel Ciupe

Kalab Francisc — grafician
născut la Timișoara, 5 ianuarie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Mihail Laurențiu — sculptor
născut la București, 19 ianuarie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București, clasa prof. Cornel Medrea, C. Baraschi

Pop Vasile — pictor
născut la Pădureni, Cluj-Napoca, 15 ianuarie 1935
Institutul de arte plastice «Ion Andreescu», Cluj-Napoca

Petrașcu Gheorghe — pictor
născut la Brăila, 18 februarie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București, clasa prof. Corneliu Baba

Rusu Teodor — pictor
născut la Moreni, Prahova, 20 februarie 1935

Marinescu George — grafician
născut la Constanța, 18 martie 1935
Institutul pedagogic, Facultatea de arte plastice, București

Săftoiu Nicolae — grafician
născut la Cozieni Brănești, 28 martie 1935

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Șetran Doru Vladimir — pictor
născut la Dăncăuți — 23 martie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Balint Carol — sculptor
născut la Leordeni, Tg. Mureș, 29 aprilie 1935

Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» Cluj-Napoca

Copilaș Romeliu — pictor
născut la Borticești Neamț, 27 aprilie 1935

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București, clasa prof. P. Miracovici, St. Popescu

Maftei Gheorghe — pictor
născut la Hudești Botoșani, 13 aprilie 1935

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Roman Vasile — scenograf
născut la Horodniceni Suceava, 1 aprilie 1935

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Călinescu Arghira Alexandru — sculptor
născut la București, 23 mai 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Gheorghe Constantin — pictor
născut la București, 6 mai 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Popdan Ioan — pictor
născut la Ardud Satu Mare, 27 mai 1935

Tiutin Gheorghe — artist decorator
născut la Talpoș, Crișana, 6 mai 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București, clasa prof. Mac Constantinescu

Iacob Vioria — pictor
născută la Săvănești, Buzău, 22 mai 1935

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Tiron Napoleon — sculptor
născut la Oasele-Galați, 26 februarie 1935

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București, clasa prof. B. Caragea

Pătulea Drăguț Gabriela — pictor
născută la Tulcea, 28 martie 1935
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București, clasa prof. Catul Bogdan și Al. Ciucurencu

Hassan Solomon Yvonne — pictor
născută la București, 12 ianuarie 1925
Facultatea de litere și filosofie din București, Academia de arte frumoase din București

Pallos Jutta — pictor
născută la Reghin, 12 ianuarie 1925
Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» Cluj-Napoca

Tofan Gheorghe — grafician
născut la Cahul, 2 februarie 1925

Marica Vioria — critic de artă
născută la Arad, 25 aprilie 1925
Facultatea de litere, Cluj, licențiată în literatura franceză și istoria artei, specializare în istoria artei (cu prof. N. Vătășianu) și muzeologie

Nereuță Vitalie — pictor
născut la Cetatea Albă, 12 aprilie 1925

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București

Stănescu Vioria — artă decorativă
născută la Horojineț, 26 aprilie 1925
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București

Voinescu Romeo — pictor
născut la Brăila, 28 aprilie 1925
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Ilica Veturia — sculptor
născută la Comlăuși, Arad, 2 mai 1925
Institutul de arte plastice din Lenin-grad

Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București, clasa prof. C. Medrea

Oravițan Florica — pictor
născută la București, 19 mai 1925
Școala populară de artă

Voicu Dumitru — artist decorator
născut la Moreni, 9 mai 1925
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Vedeș Vasile — sculptor
născut la Cernăuți — 5 ianuarie 1915
Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București

Groapă Viiorica — pictor
născută la București, 15 februarie 1915
Academia de arte frumoase, Iași

Iftodi Eugenia — pictor
născută la Chișinău, 26 februarie 1915
Academia de arte frumoase, București

Petrașcu Riegler Mariana — pictor, grafician
născută la București, 28 februarie 1915

Academia de arte frumoase, București, clasa prof. J. Al. Steriadi, l'Ecole Nationale des Beaux Arts, Paris, diploma la București

Grigorescu Ioana — grafician
născută la București, 4 martie 1915
Facultatea de arhitectură

Ionescu Teodor — critic de artă
născut la Constanța, 8 aprilie 1915

Oțetea Georgeta — critic, istoric de artă
născută la București, 19 mai 1915
licențiată în drept; doctor în științe politico-economice

Andrasy Zoltan — pictor grafician
născut la Sibiu, 30 aprilie 1910
Școala de arte frumoase, București

Ilea Constantin (Dinu) — pictor
născut la Lita Română, Turda, 13 martie 1910
Academia de arte frumoase, Cluj-Napoca

Dușa Poenaru Jana — pictor grafician
născută la Ploiești, 27 ianuarie 1905
Școala de arte frumoase, București, Facultatea de litere și filosofie

Buzea Irina — pictor
născută la Bacău 20, februarie 1905
Școala de arte frumoase, București

Brană Nicolae — pictor
născut la Mohu — Sibiu, 17 aprilie 1905
Academia de arte frumoase, Cluj-Napoca

Barlo Iacobovici Elena — scenograf
născută la Jitomer, 10 mai 1905
Școala de arte frumoase, Chișinău

Cantemir Clara — grafician
născută la Hirău Iași, 22 ianuarie 1905
Școala de arte plastice, Iași, Elevă a lui O. Băncilă, Șt. Dimitrescu

Avachian Hrandt — pictor
născut la Alep, Siria, 29 martie 1900
Școala de arte frumoase, București, clasa prof. J. Al. Steriadi, Al. Szatmary

Băjenaru Dan — pictor
născut la Pitești, 11 mai 1900
Școala de arte frumoase, București

Ciupe Aurel — pictor
născut la Lugoj, 16 mai 1900
Academia de arte frumoase Iași, Academia de belle arte Roma

Radu Silvia Rhea — pictor
născută la Ocna Mureșului, 17 mai 1900
Școala de arte frumoase, București

cronica u.a.p.

În februarie ne-a vizitat țara dl. Sven Oesterberg, Președintele Asociației de Prietenie România — Suedia. Acesta s-a arătat interesat de felul cum decurg schimbările culturale directe, la nivel de expoziții, între cele două țări.

Sculptorul belgian, de origină română, J. Ianchevici, ne-a vizitat țara în decursul lunii martie, cu ocazia deschiderii unei expoziții personale la București.

A avut o întrevedere cu artistul poporului Ion Irimescu, Președinte al Uniunii Artiștilor Plastici, precum și cu pictorii Viorel Mărginean și Ion Gheorghiu și sculptorul Horea Flămându.

Plin de vervă, la cei peste 70 de ani ai săi, sculptorul Ianchevici s-a bucurat că poate oferi Muzeului de Artă o donație cuprinzând creații mai recente.

Ioana Berendea

