

# arta

ANUL XXXII

NR. 6/1985



# arta

ANUL XXXII

NR. 6/1985

REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## REDACTIA

Bulevardul Republicii 30, telefon  
14.22.91, 70433 București

## ADMINISTRAȚIA

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

## COLECTIVUL REDACȚIONAL

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

## RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

## MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

## PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

## CORECTURĂ

Liana Poslușnic

## FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Doina Răduleț, Mihai Oroveanu,  
Atanase Cartoian, Csomafay Ferenc

## DIAPOZITIVE COLOR

Radu raun, Decebal Scriba, Ștefan  
Rădulescu, Dragoș Gheorghiu

Redacția mulțumește tuturor insti-  
tuțiilor și artiștilor pentru materialul  
fotografic pus la dispoziție spre pu-  
blicare.

## ABONAMENTE

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

## Costul unui abonament:

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

Pour l'étranger: ROMPRESFILATE-  
LIA — Le département export-import  
presses, Bucarest, Calea Griviței nr.  
64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376  
PR5FIR

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

40541

Lei 30

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

EDITORIAL	1	Douăzeci de ani victorioși	
CRONICĂ	2	Împliniri pe harta artistică a României	
	2	Expoziții dedicate celei de a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului și zilei independenței de stat a României	
	6	Știința și arta	
ATELIER	11	Constantin Blendea	
	15	Mihai Oroveanu	
	17	Ștefan Rădulescu	
	19	Nistor Coita	
	21	Unele probleme contemporane ale imaginii	
	23	Imago vates și imago rhetor, sau imaginea între invenție și tautografie	
	25	Relația cuvânt-imagine în arta extrem-orientală	
	27	Despre imagine în filmul românesc actual	
	29	Carnet de critic (x)	
	31	Mozaic american	
CRONICĂ CENACLUL TINERETULUI	34	Dan Bâncilă: crinii cresc în empireu	
	35	Filmul experimental, scriere și lectură	
	37	Jurnalul galeriilor	
CĂRȚI/IDEI	46	Mihai Ispir: Clasicismul în arta românească	
	47	Marina Preucu: Pastelul românesc	
	48	Meridiane	
COPERTA	I	Natură statică, ulei pe pînză	
	IV	Stadii de oglindire (seria « Semne »)	
EDITORIAL	1	Vingt années victorieuses	
	2	Réalisations sur le territoire artistique de la Roumanie	
	3	Expositions dédiées au 40-e anniversaire de la victoire sur le fascisme et à la célébration de la « Journée de l'indépendance de la Roumanie »	
CHRONIQUE	6	La science et l'art	
ATELIER	11	Constantin Blendea	
	15	Mihai Oroveanu	
	17	Ștefan Rădulescu	
	19	Nistor Coita	
	21	Quelques problèmes contemporains de l'image	
	23	Imago vates et imago rhetor, ou l'image entre l'invention et la tautographie	
	25	La relation parole-image dans l'art Extrême-oriental	
	27	De l'image dans le film roumain actuel	
	29	Le carnet du critique (X)	
	31	Mosaïque américaine	
CHRONIQUE LE GÉNACLE DES JEUNES ARTISTES	34	Dan Bâncilă: les lys poussent dans l'empyrée	
	35	Le film expérimental, écriture et lecture	
	37	Le journal des galeries	
LIVRES/IDÉES	46	Mihai Ispir: Le classicisme dans l'art roumain	
	47	Marina Preutu: Le pastel roumain Méridiens	
COUVERTURE	I	Nature morte (huile)	
	IV	Stades de réflexion (série « Signes »)	
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ ХРОНИКА	1	Двадцать победоносных лет	
	2	Достижения на художественной карте Румынии	
	2	Выставки посвященные 40-ой годовщине победы против фашизма и дню государственной независимости Румынии	
	6	Наука и искусство	
АТЕЛЬЕ	11	Константин Бленда	
	15	Михай Оровеану	
	17	Штефан Рăдулеску	
	19	Нистор Коита	
	21	Некоторые современные вопросы изображения	
	23	Имаго ватес и имаго ретор, или изображение между изобретением и тавтографией	
	25	Соотношение слово-изображение в искусстве дальнего востока	
	27	Об изображении в современной румынской кинокартине	
	29	Блокнот искусствоведа *	
	31	Американская мозаика	
ХРОНИКА КРУЖОК МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ	34	Дан Бăнцилă: лилии растут в эмпирее	
	35	Экспериментальная кинокартина, письменность и прочтение	
	37	Журнал галерей	
КНИЖКИ/ИДЕИ	46	Михай Испир: классицизм в румынском искусстве	
	47	Марина Преуту: Румынский пастель	
	48	Меридианы	
ОБЛОЖКА	I	Натюрморт (масло)	
	IV	Стадии отображения	

Viorel Mărginean  
Mircea Grozdea

Adela Marcu,  
Gheorghe Vida  
Daniel Prelici,  
Mihai Drișcu  
Răzvan Theodorescu  
Decebal Scriba  
Mihai Mitre  
Călin Dan  
Magda Cârneci  
Marius Tătaru  
G. Kazar  
Theodor Redlow  
Mihai Drișcu  
Mihai Ispir  
Horia Horșia

Călin Dan  
Adrian Guță,  
Negoiță Lăptoiu,  
Grigore V. Coban,  
Mihai Ispir,  
Theodor Redlow,  
Horia Horșia,  
Maria Magdalena Crișan,  
Gheorghe Cosma,  
Dragoș Gheorghiu  
Valentin Ciucă  
Negoiță Lăptoiu  
Cristina Brezeanu

Constantin Blendea  
Decebal Scriba

Viorel Mărginean  
Mircea Grozdea

Adela Marcu  
Gheorghe Vida  
Daniel Prelici  
Mihai Drișcu  
Răzvan Theodorescu  
Decebal Scriba  
Mihai Mitre  
Călin Dan  
Magda Cârneci  
Marius Tătaru  
G. Kazar  
Theodor Redlow  
Mihai Drișcu  
Mihai Ispir  
Horia Horșia

Călin Dan  
Adrian Guță,  
Negoiță Lăptoiu,  
Grigore V. Coban,  
Mihai Ispir,  
Theodor Redlow,  
Horia Horșia,  
Maria Magdalena Crișan,  
Gheorghe Cosma,  
Dragoș Gheorghiu  
Valentin Ciucă  
Negoiță Lăptoiu  
Cristina Brezeanu

Constantin Blendea  
Decebal Scriba

Viorel Mărginean  
Mircea Grozdea

Adela Marcu,  
George Vida  
Daniel Prelici,  
Mihai Drișcu  
Răzvan Theodorescu  
Decebal Scriba  
Mihai Mitre  
Călin Dan  
Magda Kyrneci

Marius Tătaru  
G. Kazar  
Theodor Redlow  
Mihai Drișcu  
Mihai Ispir  
Horia Horșia  
Călin Dan

Adrian Guță,  
Negoiță Lăptoiu,  
Grigore V. Coban,  
Mihai Ispir,  
Theodor Redlow,  
Horia Horșia,  
Maria Magdalena Crișan,  
George Cosma,  
Dragoș Gheorghiu  
Valentin Ciucă  
Negoiță Lăptoiu  
Cristina Brezeanu

Constantin Blendea  
Decebal Scriba

# douăzeci de ani victorioși

Ultimele două decenii, de când destinele țării au fost încredințate tovarășului Nicolae Ceaușescu, au reprezentat și pentru arta plastică românească perioada celei mai puternice efervescente cunoscute în istoria culturii noastre. Niciodată ca pînă acum unitatea viziunii creatoare, a idealurilor sociale și politice, a idealurilor filosofice nu s-a rostit atît de divers și de complex: documentele de partid, cuvîntările secretarului general, întîlnirile cu activul din cultură și implicit cu artiștii plastici, au constituit un îndreptar ferm al creației, a fost relevat rolul nobil al artistului, participant la evenimentul politic și social al națiunii.

Clarificări importante s-au produs în cîmpul teoretic al artelor; deopotrivă artiști, critici și istorici de artă au înțeles foarte clar că nu se poate concepe o creație cu adevărat valoroasă în afara unei comunicări semnificative dintre creatori și publicul căruia îi e destinată. « Artiștii din România — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la cel dintîi Congres al culturii și educației socialiste — trebuie să înțeleagă că întreaga lor creație se adresează poporului, din viața și din idealurile căruia se inspiră ».

Tot ceea ce s-a creat mai valoros în acești douăzeci de ani răspunde înaltei obligații pe care adevărata artă din totdeauna și-a asumat-o. Iar la Congresul al XIII-lea al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia: « Eroismul muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, întreaga activitate tumultuoasă, de transformare a țării oferă minunate posibilități literaturii și artei, creației în toate genurile, dînd subiecte pentru opere nepieritoare, care să ridice cultura și arta românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, să însuflețească în muncă și viață tînăra generație, să înfățișeze perspectiva viitorului luminos al patriei noastre ».

Marile momente ale istoriei naționale, năzuințele de libertate, de dreptate socială, unitate și independență ale poporului român, eroismul muncii contemporane, idealurile patriotice, ale demnității și frumuseții morale au constituit tot atîtea teme generoase pentru artiștii plastici, pentru creația plastică de astăzi. Artiștii sînt pe deplin conștienți că au nobila obligație de a crea o operă care prin forța ideilor ei, prin forma de expresie să dea glas acestor realități și să rămînă de-a lungul vremurilor, ca o mărturie a profundelor procese la care ei sînt martori și participanți direcți.

Niciodată mai mult decît în acești douăzeci de ani, actualitatea unei arte care să transmită direct, convingător ideile revoluționare, patriotice, nu s-a vădit mai limpede. Artă monumentală și-a relevat pe deplin funcția civică; sculptura statuară, tehnicile diverse ale artei realizate pe mari suprafețe au înregistrat succese necunoscute în trecut. S-a depășit concepția rudimentară potrivit căreia artă monumentală era doar un adaos decorativ care se aplica în peisajul citadin contemporan. Un cîștig însemnat s-a obținut în această direcție și prin integrarea artelor decorative (unele de veche tradiție în cultura noastră, precum

ceramica, sticla, tapiseria) în arhitectura modernă a edificiilor noastre cu destinație social-culturală.

Sînt aproape zece ani de cînd din inițiativa secretarului general al partidului, festivalul național « Cîntarea României » a dat un nou impuls întregii activități artistice românești. Largul orizont de manifestare, afirmarea unor idei și forme stilistice novatoare, punerea și mai clară în lumină a legăturilor organice cu tradiția, cu existența oamenilor de astăzi, cu munca însuflețitoare, sînt consecințele concepției generoase și ale orientărilor așezate la temelii festivalului. Participarea artiștilor din toate generațiile la această amplă manifestare, laolaltă cu milioanele de oameni ai muncii, le oferă marea șansă de a cunoaște nemijlocit adevărurile vieții, de a-și înscrie arta lor în marea operă de înălțare socialistă a patriei.

Îndemnurile partidului nostru, ale secretarului general tovarășul Nicolae Ceaușescu adresate constant creatorilor, de a cunoaște direct viața, sensurile și direcțiile fundamentale ale evoluției sociale, sînt poate cîștigul cel mai de preț: transformarea creatorilor, în special a tînerei generații, în oameni capabili să descifreze mersul progresist al omenirii, să surprindă în opere de înaltă valoare artistică amploarea și complexitatea determinărilor condiției umane. Acestor adevăruri esențiale le-a dat un puternic fundament teoretic expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de la Mangalia și recent la cel de al XIII-lea Congres al partidului, punînd la îndemîna creatorilor de artă o analiză extrem de valoroasă. privind sensul contemporan al creației, necesitatea unei arte pătrunsă de un înalt spirit patriotic și revoluționar, de idealurile luminoase ale umanismului socialist.

La împlinirea a două decenii de cînd în fruntea partidului și a țării se află tovarășul Nicolae Ceaușescu, putem aprecia că avem o artă de valoare, o artă ce își exprimă permanent puternica personalitate în cuprinsul artei universale de astăzi. Fapt confirmat de numeroasele distincții decernate de foruri ale unor instituții internaționale de prestigiu. Niciodată recunoașterea valorilor românești nu a fost confirmată ca în prezent, printr-o impresie atît de largă și puternică, atît în țară, cît și peste granițele țării.

Implicați în istorie, participanți la opera de creare a unei societăți cu adevărat noi, artiștii plastici de azi se consideră continuatorii unei tradiții multimilenare și deopotrivă părtași la vasta operă de construcție socialistă. Demnitatea creației lor a fost consolidată neconținut în cele două decenii care-au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

Iată de ce în aceste momente, împreună cu întregul popor, îndreptăm gîndul nostru, cu profundă recunoștință către secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, aducîndu-i un omagiu fierbinte și exprimînd hotărîrea noastră, a artiștilor plastici, de a contribui din plin la înfăptuirea politicii partidului și statului nostru, a istoricelor hotărîri adoptate de Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român.

VIOREL MĂRGINEAN

# Împliniri pe harta artistică a româniei

## mircea grozdea

Dezvoltarea armonioasă a tuturor regiunilor țării, astfel ca între acestea să nu existe mari deosebiri în nivelul de trai, ca și în evoluția lor culturală și artistică, reprezintă un obiectiv major în politica României socialiste. Era deci firesc ca și în domeniul artelor plastice să se afirme de-a lungul a patru decenii aceeași tendință de introducere a bunului gust cotidian în toate județele patriei, pentru ca în fiecare să se constituie și să înflorească o mișcare artistică proprie, încadrată în obște națională — Uniunea Artiștilor Plastici. Istoria acestei împliniri — una din cele mai importante în cultura epocii — s-a petrecut pe nesimțite, fără prea mult zgomot, ca o normală acumulare în creația artelor frumoase, ce avea să-și descarce prea plinul abia în anii '80. Desfășurarea ei merită o consemnare, nu atât ca un bilanț, cât mai ales ca o luare de cunoștință a unor realități ce-și exercită benefic influența în formarea și cizelarea omului zilelor noastre.

La începutul anului 1951, când își începe activitatea Uniunea Artiștilor Plastici, aceasta număra aproximativ 800 de artiști profesioniști, din care mai bine de trei sferturi locuind în București, iar ceilalți grupați în cinci filiale de tradiție (orașele universitare Iași, Cluj, Timișoara, Tg. Mureș, precum și vechiul centru din Baia Mare, cu școala de pictură datînd de la finele secolului XIX) — la care se alăturau șase cenacluri viguroase, dar care abia dobîndiseră mijloacele necesare creației: Brașov, Arad, Oradea, Craiova, Sibiu și Floiești. Au trebuit să treacă zece ani pentru ca la aceste centre să se adauge alte câteva cenacluri, cu puțini artiști și cu manifestări modeste. (În 1955 Petroșani devin orașul artistic al Văii Jiului, urmat de Piatra Neamț, Constanța și Deva). Dar institutele de artă plastică din capitală și din Cluj, ca și cele șapte institute pedagogice, la acea dată în plină activitate de formare a unor numeroase cadre de profesioniști, au continuat să furnizeze an de an în viața urbană a țării, forțele tinere necesare înprospătării și înnoirii climatului artistic. La începutul anilor '70 se constituie noi nuclee de plasticieni în alte câteva cenacluri — Bacău, Brăila, Buzău, Pitești, Miercurea Ciuc, Lugoj și Sf. Gheorghe, concomitent cu ridicarea cenaclurilor mai vechi la rangul de filiale, cu o autoritate culturală și o autonomie administrativă mai pronunțată, în măsura în care numărul artiștilor și manifestările lor dovedeau o atare capacitate. Deceniul '70-'80 vede născîndu-se, uneori surprinzător de repede și de îmbucurător, forțe de creație tinere, capabile să se grupeze în unități locale, patronate de județele gazdă. Rînd pe rînd, orașele Tulcea, Satu Mare, Tîrgoviște, Alba Iulia, Slatina, Vaslui, Drobeta-Turnu Severin și Reșița, pot afirma că posedă o viață plastică proprie, listă ce se mărește din 1980 cu județele Vilcea și Bistrița-Năsăud, toate acestea beneficiind astăzi de statut de cenuclu al Uniunii Artiștilor Plastici. Rămîn în prezent numai câteva reședințe județene lipsite de atare unități: Giurgiu, Slobozia,

Alexandria, Călărași, chiar dacă în mai toate funcționează cîte o galerie de artă cu profil profesionist, înființate de Uniune de curînd, galerii ce premerg organizarea nucleelor de artiști, favorizîndu-le condițiile de valorificare a creației lor. Odată pe sfîrșite acoperirea suprafeței naționale cu o rețea de puncte de sprijin în dezvoltarea bunului gust și a propensiunii pentru cultivarea artelor frumoase, ea se desăvîrșește în timp, în două direcții principale: — cantitativ, corespunzînd unei mai juste și mai proporționate repartiții de artiști, astăzi excesiv concentrați încă în București — și calitativ, în egalizarea nivelului estetic al producției plastice, prin ridicarea creației în regiunile rămase în urmă și aducerea ei la valoarea înregistrată în expozițiile republicane. Subzistă încă la mulți prejudecata că în provincie lucrează mai mult artiști de a doua categorie și deci arta realizată în județe este implicit inferioară celei afișată în capitală. Eroarea este cu atît mai gravă, cu cît expoziții colective ale unor județe, deschise în București în ultimii ani de către unele filiale ale Uniunii (Cluj-Napoca, Iași, Oradea, Sibiu, și cea mai recentă, Timișoara — în 1985) au demonstrat nu numai o maximă exigență în promovarea valorilor, dar și o serie de aspecte noi, personale, de cert interes cultural, născute și ajunse la maturitate în cele mai depărtate colțuri ale țării. Fenomenul nu trebuie să mire pe nimeni, el fiind rezultatul unor acumulări de experiențe și căutări de peste trei decenii, ajunse la stadiul de ecloziune, — fiindcă talentele se nasc pretutindeni, iar rodul lor depinde nu de distanța de centru, ci de condițiile de dezvoltare ce le întîlnesc. Logic este deci să asistăm la operarea unei împletiri armonioase în evoluția creației plastice românești, o desăvîrșire a unității de gîndire în diversitatea de viziuni și stiluri ce se afirmă în arena creației naționale. Răspunsul pozitiv comportă mai multe aspecte, din care se pot reține trei, esențiale în rezolvarea problemei ridicate:

— fiecare nucleu de artiști trebuie să dispună de un minimum de cadre tinere și bine pregătite profesional, de ateliere proprii, de o sală permanentă de expoziții, ca și de o galerie de artă pentru desfășurarea lucrărilor către public, precum și de un loc de întîlnire (sediul cenuclului) unde să-și poată dezbate problemele.

— fiecare centru urban trebuie să-și alcătuiască o viață artistică independentă, strîns legată de cerințele și necesitățile locale (expoziții, manifestări culturale în instituții și întreprinderi, discuții, conferințe, relații de reciprocitate cu capitala și cu alte filiale ale Uniunii — schimburi de lucrări, participări la viața muzeelor, etc.)

— angajarea creației plastice locale în mișcarea culturală a statului, mișcare ale cărei obiective principale rămîn: sporirea patrimoniului artistic național cu opere valoroase, ridicarea nivelului estetic cotidian prin inserția producției de artă în căminele oamenilor muncii și — cel mai important — contribuția la educarea și culturalizarea omului nou.

Aceste țeluri vor putea fi atinse numai atunci cînd nivelul de înțelegere al publicului românesc va fi în măsură să digere producția artiștilor plastici contemporani — astăzi superioară nivelului mediu — astfel ca fuziunea artist-public să devină o realitate, o sinteză complexă în care să se înscrie atît cerințele spirituale ale epocii, cît și satisfacțiile — încă rare — ale omului de pe stradă, avid de frumos, dar stresat continuu de dinamica involburată a veacului XX. Către un astfel de ideal se configurează încet și sigur harta artistică românească, împlinirea ei nefiind departe.

## adela marcu

Dacă primele forme literare autohtone germinau pe solul fertil al confruntărilor cu adversități diverse — interne și exterioare — dacă prima noastră artă aulică este un muralism lecturabil în cheia simbolului politic (pictura bucovineană de veac XVI în interpretarea lui Sorin Ulea), secolele XIX și XX — ale României moderne și contemporane — au păstrat aceeași încordată atenție reciprocă: artele au urmărit cu un ochi analitic și exaltat totodată efortul istoriei de a conferi demnitate națiunii: istoria și-a trimis cu generozitate avalanșa evenimentelor în întîmpinarea expectativei creatoare. «Artă și istorie» s-ar putea intitula expoziția din sălile Dalles, cu o sintagmă ce a pecetluit obsesiv etape succesive ale culturii românești în devenirea sa modernă — și nu numai.

Nu întîmplător, simezele sînt dominate de lecția grigoresciană; schițele și uleiurile fixînd aspecte ale campaniei de la 1877 își extrag autoritatea dintr-o dublă concordantă. Pe de o parte, între talentul (geniul) artistului și momentul artistic european, pe care el îl percepe și asimilează în cele mai libere forme ale sale (comparați «Atacul de la Smîrdan», tehnica sa, cu «Execuția lui Maximilian», de contemporanul Manet; «Atacul...» cu dimensiunile sale, descurajante pentru un academist, rămîne o mare probă de virtuosism și modernitate). Pe de alta, între elanul novator al artistului și elanul său civic, datorită căruia el înțelege la adevărată dimensiune rolul campaniei din 1877 în constituirea unei României moderne inclusiv din punct de vedere cultural.

De la acest punct de referință superlativ trebuie lecturată istoria picturii istorice românești. Organizatorii expoziției fac un gest curajos de repunere în discuție a categoriei, urmărind reflectarea marilor lupte ale națiunii (de fapt evoluția picturii bataliste) în cîteva etape tipice, chiar dacă nu întru totul comode. Lucrările semnate de Paul Atanasiu, ori

## expoziții dedicate

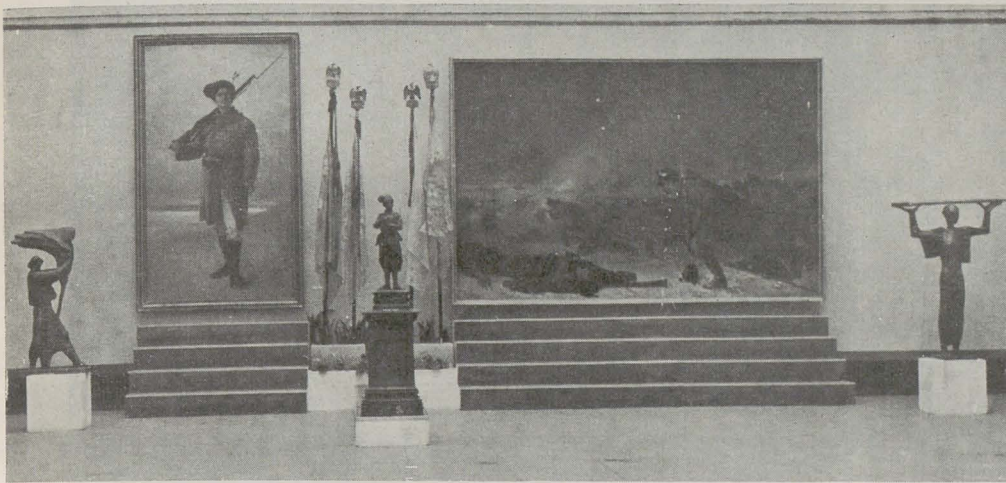
### gheorghe vida

Cu un orizont tematic complex, multiplu semnificativ în omagierea evenimentelor, fericit îngemănat la 9 mai, expoziția, de o amploare deosebită (ultima trecere în revistă de acest gen datînd din 1961), deschisă la Muzeul de artă al R.S.R., demonstrează cu claritate, aproape didactic, însă la o înaltă cotă valorică, cu accente estetice bine distribuite, vocația militantă a graficii românești.

O primă secțiune distinctă — omagiu războiului de independență — se constituie din ciclurile grafice datorate unor artiști ca Ileana Micodin, Tiberiu Nicorescu, Aurel Țulacu, Adrian Dumitrache și alții, suite de imagini ce dovedesc studiul atent al documentelor vizuale din epocă, sublimate în secvențe aproape filmice, de o sensibilă acuitate a evocării.

Operîndu-se cu grupaje tematice, evenimentiale sau tipologice, menite să sublinieze centrele de interes ale cuprinzătoarei selecții, se încearcă o ilustrare cu mijloace iconografice a drumului parcurs de ideea de libertate și progres în civilizația românească modernă.

Modul în care artiștii — adevărate seismografe ale epocii pe care au trăit-o — depun mărturie despre fenomenele sociale și politice determinante, este extrem de sugestiv nu numai pentru un anumit tip de observație, ce implică și o atitudine fără echivoc, dar și pentru spiritul combativ uneori de o virulență extremă, ce a caracterizat pe o seamă de artiști «de stînga» (ca să întrebuițăm o noțiune



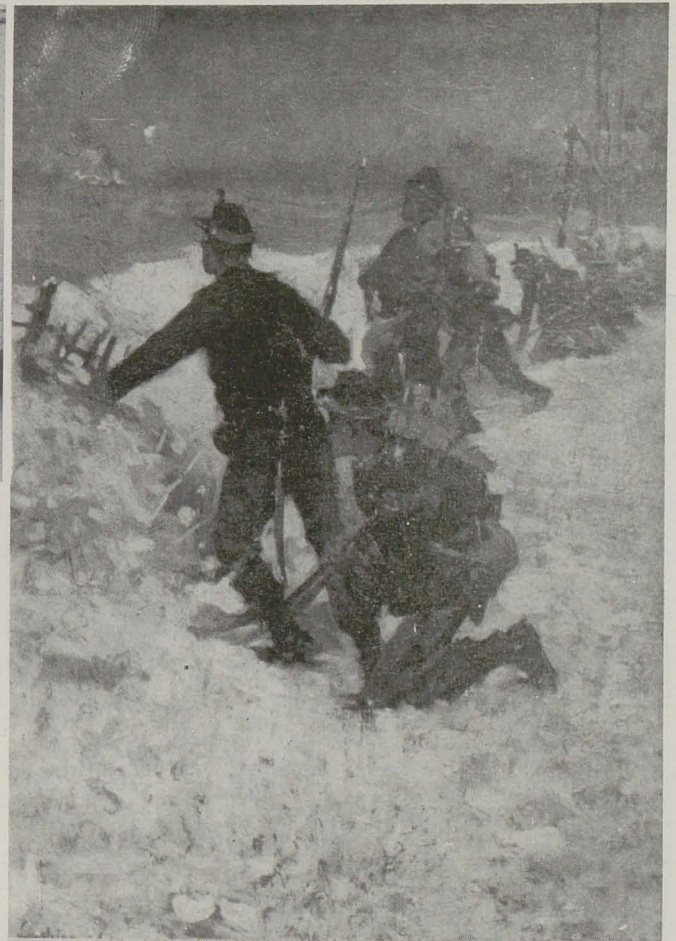
de pictorii Ion Pacea, Eugen Popa, Gheorghe Șaru dovedesc un efort onest de încadrare în normele unei anume estetici (?) impuse aprioric și mai puțin participarea empatică la un subiect perceput — lucru straniu pentru cineva care nu participă efectiv la evenimentele — în mod narativ.

Aspect din expoziție

Dacă la Grigorescu, cel care însoțea trupele la locul operațiilor, tema domina subiectul, ridicându-l la nivelul marilor fioruri abstracte, aici lucrurile se petrec invers; documentarismul aposteriori anulează orice elan participativ.

Pentru că artistul nu trebuie să fie reporterul unor fapte, ci reporterul propriilor sale sentimente în fața ideilor pe care acele fapte le provoacă prin forța lor. Artistul devine patriot nu renunțând la sine pentru formule stilistice exterioare, ci reușind să se constituie pe sine ca entitate recunoscută. Nu există pictură istorică, ci picturi istorice determinate de modul cum un același eveniment se reflectă în subiectivitatea fiecărui artist.

ȘTEFAN LUCHIAN: Soldați atacând



## cele de a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului și zilei independenței de stat a României



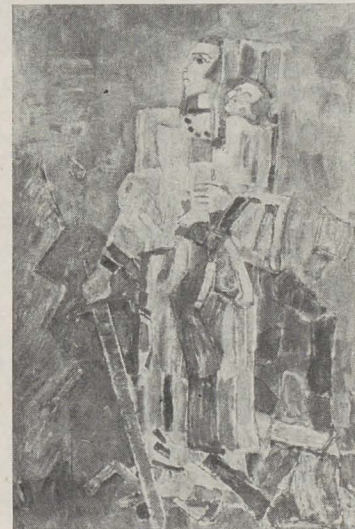
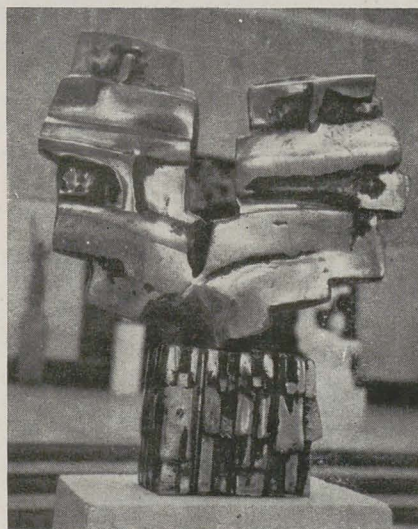
generică, ce acoperă insuficient o realitate cu ramificații foarte complicate). Astfel multe lucrări — cum era și firesc — aduc în prim plan, cu predilecție, figura muncitorului, prilej de configurare a unor tipare expresive, cu o pronunțată tentă simbolică, cu recurențe, reiterări succesive, în arta românească din deceniile 4 și 5 ale secolului XX. Amintim într-o enumerare rapidă pentru această linie evolutivă, care are capete de serie în Tonitza și Iser, pe Jiquidii (se impune dela sine analizei o interesantă paralelă cu Georg Grosz), Anestin, Leon Alex, Dobrian, Ceglokoff, Mărculescu, Nicolae Cristea, Gy. Szabo Bela — și într-o oarecare măsură pe Aurel Ciupe. Se detașează mai apoi îndeosebi prin lucrările bine cunoscute ale lui Jiquidii (*Internaționala*), Dobrian (*Glasul nostru, glasul istoriei*), un anume portret colectiv al maselor în acțiune, în luptă avînd în frunte comunistii, împotriva fascizării țării. Demascarea nazismului, care amenința pacea lumii, este întreprinsă cu mijloacele caricaturii politice practicate cu strălucire de un B'Arg, Ross, Gion sau Anestin. Pagini revelatoare, de substanță, în ansamblul expoziției, sînt cele detașate din presa de stînga, progresistă (de pildă *Cuvîntul liber*), care prin însăși tipografierea titlurilor și percutața reproducerilor, au funcționat cu o elementară forță agitatorică, în denunțarea pericolului înaintării cămășilor brune (cităm printre colaboratorii revistei

1. AUREL CIUPE: Trei șomeri
2. GION: Pregătiri de război

1. BRĂDUȚ COVALIU: Munții Tatra
2. MARIA MIHALACHE BLENDEA: În livadă
3. WILHELM DEMETER: Eliberare
4. TRAIAN BRĂDEAN: Victorie

p. 5

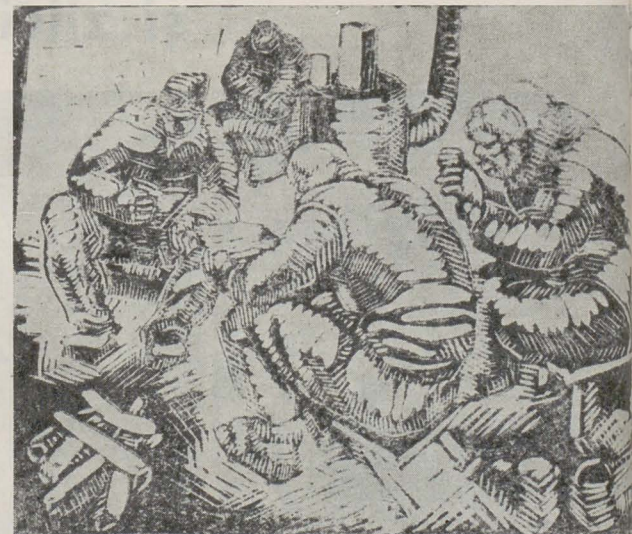
1. SPIRU CHINTILĂ: Pentru ființa neamului
2. GINA HAGIU: Livezi în Dobrogea
3. OCTAV GRIGORESCU: Alegoria războiului și a păcii bune
4. EUGEN POPA: Electrificare



## expoziții dedicate celei de a 40-a aniversări a victoriei asupra

prezenți în expoziție, pe Vasile Kazar, Vasile Dobrian, Nina Arbore, Iosif Ross, Ion Anestin, Aurel Jiquidi și alții).

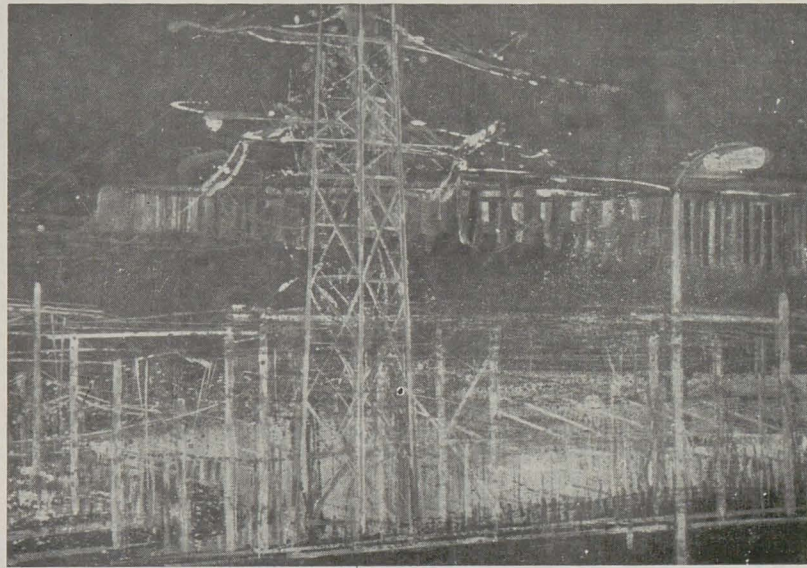
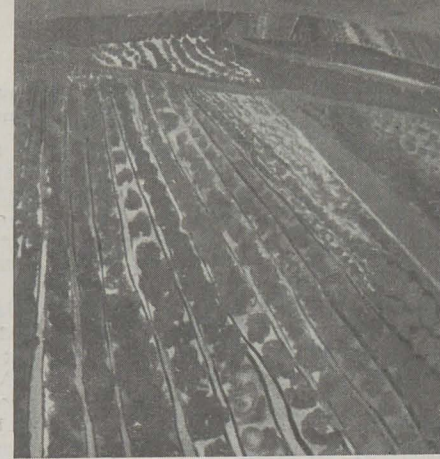
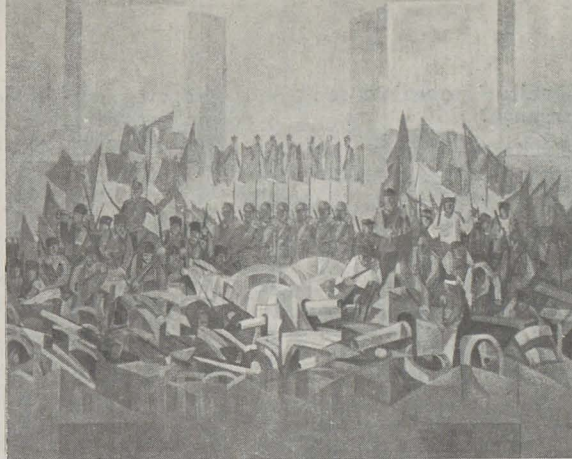
Evenimente cu larg ecou internațional, preludii ale celui de al doilea război mondial, ca războiul din Spania și consecințele lui, sînt marcate de Ion Anestin și de unul din participanții direcți la evenimentele, Cheza Vida, prezent cu patru linogravuri realizate în Franța, în diverse lagăre, după retragerea din Spania. Lagărele naziste ca și sabotarea mașinii de război fasciste, sînt motive frecvente în creația unor graficieni din toate generațiile. Astfel întîlnim coerent valorificată de expunere, o continuitate de preocupări, parțial și de viziune, a unor artiști cu o remarcabilă activitate militantă, dinaintea de 23 August, necesar amplificată ceva mai tîrziu, cu integrarea meditației asupra jertfelor aduse de poporul nostru în înfrîngerea nazismului și restabilirea unității teritoriale a țării, ca și prin relieful elanului constructiv, în refacerea, reînnoirea pe baze noi, socialiste, a societății. Ne putem referi în acest sens, la Jiquidi, Dobrian, Kazar, Erdős și alții, lor adăugîndu-li-se și unii artiști din generația de mijloc ca Marcel Chirnoagă, Geta Brătescu și Constantin Baci. Un desen inedit de Medrea (*Victorie*), riguros în dinamica compozițională, oțelarii schițați cu profundă înțelegere de Baba, probează atașamentul ferm al acestor mari artiști, încă de la începuturi, la valorile noi care se făureau. Insurecția armată dela 23 August, ca și contribuția de sînge a României în războiul antifascist, partici-



parea alături de armatele sovietice la eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei și a unei părți din Austria, este patetic potențată de lucrările lui Mircea Dumitrescu, Constantin Pohrib, Katalin Varga. Episoade de luptă sau de repaos, imagini alegorice sau indicînd rapelul la document, aceste gravuri și desene nu se mărginesc să consemneze ci să și însemneze ceva în imaginația generațiilor viitoare. Structurate echilibrat, readucînd în memorie o serie de imagini cunoscute, dar și multe cvasi-inedite, expoziția de grafică organizată la Muzeul de Artă (din păcate, foarte puțin timp accesibilă publicului), readuce în discuție problema întocmirii unei viitoare mari antologii a graficii militante românești.

lată de ce despre aceleași evenimente un Constantin Piliuță, un Octav Grigorescu, un Virgil Almășanu, un Doru Rotaru ne oferă imagini efigiale, emanând din structura specifică întregii lor creații artistice.

Expoziția devine astfel o lecție de patriotism artistic, începând prin a fi o lecție de istoria artei, poate prima de acest fel încercată la noi. Artă contemporană românească are deja maturitatea privirilor retrospective. De la dorobanțul lui Oscar Spaethe, așezat în poză marțială și descris în toate amănunțele ținutei sale războinice, și pînă la victoria modelată de Iulia Oniță ca personaj feminin oferind o spadă golită de sensurile ei agresive, arta și istoria României au parcurs deopotrivă un drum complex, punctat de evenimente memorabile.



## fascismului și zilei independenței de stat a României



1. NICOLAE CRISTEA: Văduve; 2. AUREL MĂRCULESCU: Doi oameni; 3. GHEZA VIDA: În jurul sobei — în lagăr; 4. B'ARG: Încotro, Germania?; 5. LEON ALEX.: Bucătăria săracilor; 6. AUREL IJQUIDI: Războiul; 7. VASILE KAZAR: Partizani maramureșeni; 8. VASILE DOBRIAN: Glasul nostru, glasul istoriei

# știința și arta

## Două culturi: opoziție sau convergență?

În speranța de a regăsi, pe cât se poate, ceva din competențele și din aptitudinile omului integral, se încearcă o regândire a raporturilor dintre cultura umanistă și cea științistă, pentru a afla dacă este vorba de o dihotomie reală sau numai didactică și, mai ales, dacă peste prăpastia ce s-a căscat între ele se mai pot arunca punți — și ce fel de punți. «Amîndouă culturile — remarca Paul Caravia — au traversat experiența inedită a cunoașterii moderne, care aruncă punți de legătură insolite, fără a elimina însă distincțiile epistemologice». Cît despre știință și artă, «dihotomia nu poate fi amendată în mod real decît reabordînd artei statutul ei intelectual și cultural», căci «prea multă desacralizare a artei a dus la pragmatizarea artei, și nu întotdeauna în sensul cel mai bun». Dacă diferitele domenii ale culturii sînt în adînc solidare și dacă orice produs material uman este în același timp un produs spiritual, un univers dominat strivitor de tehnologie fiind la fel de insuportabil ca și o lume dezlînată a reveriilor fără rigoare, Octavian Barbosa era îndreptățit să se bucure de persistența, în fond, a marii congruențe: «Viziunile newtoniană, einsteiniană, michelangeloescă, davinciană asupra lumii pot fi privite deopotrivă ca opere de artă. În pantheonul umanității, obsesia și întruchipările zborului leonardesc și ale celui brânțușian stau alături. Cine se va încumeta să drămuie ce este al științei și ce este al artei aici, unde raționalitatea, fantezia și sensibilitatea concură în realizarea unor unice polifonii semantice? Cît de sterilă și prezumțios limitativă ar fi orice revendicare orgolioasă a unei discipline!»

Uimirea și emoția nu sînt străine coerenței logice cu care știința își alcătuiește sistemele: «Într-un secol în care cunoașterea a luat dimensiuni de-a dreptul copleșitoare, odată cu conștiința că spațiul necunoscut e înfricoșător de imens, științele, care au făcut posibilă această ieșire în spațiul incomensurabil, au căpătat o viziune mai adînc omenească decît oricînd» — sublinia Dan Grigorescu, adăugînd că științele nu mai concep astăzi «un univers cu granițe desenate odată pentru totdeauna». La rîndul său, artistul care înnoiește perspectiva de interpretare a umanului și a cosmicului nu numai că nu

propovăduiește «alungarea științelor din cetatea artelor», dar el chiar are nevoie de «o înțelegere adecvată a elementelor aparținînd unor științe diverse, de la anatomie și geometrie pînă la chimie, optică și psihologie». «Implicarea artistului de astăzi în existența socială înseamnă, în mod firesc, luarea în considerație a problemelor de ecologie, de cibernetică pentru unii, a arheologiei pentru alții, a tehnicii în înțelesul cel mai curat al cuvîntului pentru designeri». Artistul culturii vizuale slăvește și el ideea, precum poetul, căruia Blaga cerea să i se dea voie «să o cînte ca pe o femeie iubită». Într-adevăr, dacă vechiul prestigiu al artiștilor plastici era consolidat de studiile lor în domeniul anatomiei și în cel al perspectivei (geometrie proiectivă), cunoștințele de psihologie a percepției și de articulare semiotică a vizualului tind să capete, proiectate pe fond filosofic, o importanță din ce în ce mai mare, fără ca acestea să însemne că arta s-ar ocupa de transpunerea și de încorporarea unor idei gata formulate, undeva, în rafturile conștiinței teoretice.

Se pare însă că oamenii de știință sînt mai receptivi față de valorile artei decît artiștii, față de valorile științei. A vorbi despre o distincție categorică între știință și artă, a te alarma de adîncirea prăpastiei dintre cele două culturi este un mod simplist și comod de a aborda a problemei. În realitate — releva Solomon Marcus — există două procese concomitente: «pe de o parte, asistăm la o atomizare a cunoașterii, la o fărîmițare, la crearea unor domenii din ce în ce mai înguste, dar concomitent cu acest proces există unul exact opus, care poate fi exemplificat prin apariția a nenumărate teritorii interdisciplinare». Este bine cunoscut faptul că, de multe ori, criteriul principal de alegere a problemelor și de evaluare a teoriilor, în matematică, este un criteriu estetic. Privind lucrurile în celălalt sens, este la fel de bine știut că, în zilele noastre, «calculatorul nu este o amenințare la adresa artei, ci o provocare; acceptînd-o, arta își face într-adevăr viața mai grea, dar chiar prin aceasta mai interesantă și mai imprezvizibilă». «Nu cred că se gîndește cineva la o artă pentru o altă lume decît aceea pe care o trăim noi pe această planetă» — mai spunea profesorul, considerînd că mecanizarea, automatizarea și standardizarea, promovate de noua revoluție tehnologică, nu numai că nu sînt

incompatibile cu starea de spirit pe care o presupune arta, dar chiar îl obligă pe artist să țină seama de ele, ca de o consecință firească a dezvoltării nevoilor sociale, «care cresc în progresie geometrică și sînt satisfăcute deocamdată numai în progresie aritmetică». Desigur, pe de altă parte, arta își menține și chiar accentuează, în unele din orientările ei, funcțiile compensatorii: «artistul păstrat viu în ființa umană» (indiferent de profesia exercitată) radiază în societate «un plus de căldură, atît de necesar unei civilizații cu amprenta ei tehnologică și față de automatismele căreia arta are un rol compensator» — susține Ștefan Sevastre, initiatorul și animatorul expoziției «Știința și arta».

## Arta — componentă fundamentală a omului integral

Citez din nou din spusurile lui Solomon Marcus: «În momentul în care simt nevoia să mă ridic de la masa de lucru și să mă duc într-un parc, să văd natura, să mă inunde vizual, înseamnă că emisfera mea cerebrală stîngă a obosit și are nevoie de o compensație a emisferei cerebrale drepte. Dacă știința este în primul rînd controlată de emisfera cerebrală stîngă, iar arta în primul rînd de emisfera cerebrală dreaptă, este evident că avem nevoie de un echilibru între ele și că, în nici un caz, nu se poate pune problema unei excluderi a uneia de către cealaltă».

Se constată însă — și participanții la simpozion au fost cu toții îngrijorați de acest fenomen — o anumită subapreciere, la scară socială, a activităților artistice: «Paradoxal — spunea Vasile Drăguț, deschizînd dezbaterile — într-un secol în care, ca niciodată, s-a vorbit despre vizibil, despre vizualitate, sînt totuși foarte mulți aceia pentru care valoarea artistică se confundă cu dexteritatea, cu derizoriul, cu auxiliarul». Este paradoxal, pentru că atît nevoia de armonie și de frumusețe, cît și creativitatea (pe care arta le promovează în mod paradigmatic) reprezintă factori hotărîtorii ai «autodesăvîrșirii ființei umane», ai «devenirii omului întru progres și civilizație». Și dacă ne putem referi la arta demonstrației matematice, la o artă a inginerului sau a chirurgului, la arta de a te purta în societate și chiar la «ars amandi», aceasta înseamnă, — cum spunea Mihai Ispir într-o emisiune la radio — că «există în orice creație umană un anumit coeficient de artisticitate,

## daniel prelici

«Ea (știința care este pictura), prin învățătura sa dintîi, adică prin desen, arată arhitectului cum se clădește o clădire ca să fie plăcută ochiului; ea îi învață pe olar, pe aurar, pe țesător, pe cel care brodează; ea a găsit caracterelor felurile cu care se exprimă diferitele limbi; ea a dat cifrele aritmeticii și tot ea a arătat figurarea în geometrie; ea dă învățături cercetătorilor și astrologilor, inginerilor și mecanicilor.»

### Leonardo da Vinci

Atît expoziția interdisciplinară ce a avut această titulatură (organizată la Institutul de arhitectură «Ion Mincu» de Uniunea Artiștilor Plastici, Societatea profesorilor de muzică și desen, Uniunea Arhitecților și de institutul — gazdă) cît și dezbaterile prilejuite de expoziție (*Vizualitatea, factor formativ al creativității*) și prelungită ulterior în presă au pledat în mod explicit pentru demnitatea profesiei de artist în rîndul celorlalte activități creative, deopotrivă practice și intelectuale, și — ceea ce este mai important — pentru o reconsiderare și o reîntregire a procesului educației, din care disciplinele artistice (în general) și cultivarea vizualității semnificative și expresive (în particular) nu pot lipsi fără ca această îngustare de orizont să nu prejudicieze grav însăși deplinătatea culturală și chiar umană a persoanei. S-a arătat astfel — a fost un punct de convergență al intervențiilor la simpozion — că sursele de profunzime ale creativității sînt unele și aceleași, indiferent de domeniul în care desfășori o activitate profesională utilă societății și, în același timp, propriei împliniri spirituale: ca specialist nu vei fi cu adevărat creativ decît dacă te vei fi format la luminile unei educații complete, armonizînd și compendînd mutual formația științifică sau tehnică și pe cea în mod tradițional numită umanistă.

## Șerban Țițeica

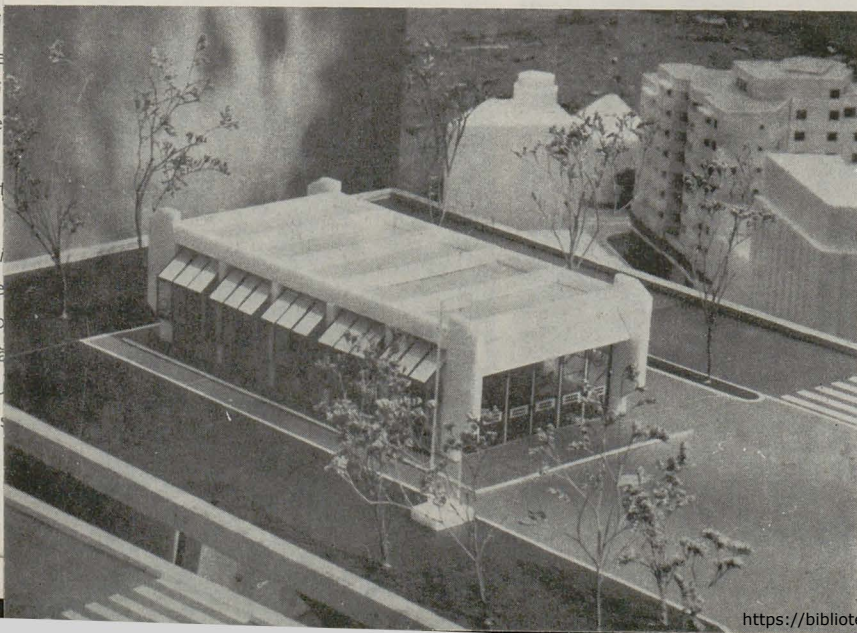
Este drept că societatea de azi cu greu poate produce oameni universali, cum a fost Leonardo Da Vinci în epoca Renașterii. Nu se poate produce nimic de valoare fără o adîncă specializare, dar nici un specialist nu se poate cantona exclusiv în specialitatea sa. Este absolut necesar ca orice om de cultură să fie format nu numai într-o anumită specialitate, ci să cunoască, cel puțin în linii mari, și activitatea desfășurată de-a lungul secolelor în alte domenii de activitate omenească.

p. 6.

VIOLELA CONSTANTINESCU: Întrare la stație de metrou, machetă  
CORNEL GRIGORE: Hotel, Băile Felix

p. 7.

1. WANDA MIHULEAC: Proiect ecologic  
2. FLORIN CIUBOTĂRU (și colectiv): «Teatrul», tapiserie (fragment)  
3. SORIN DUMITRESCU: «Loc V»





adică un aliaj subtil, inefabil de luciditate, de competență și de imaginație».

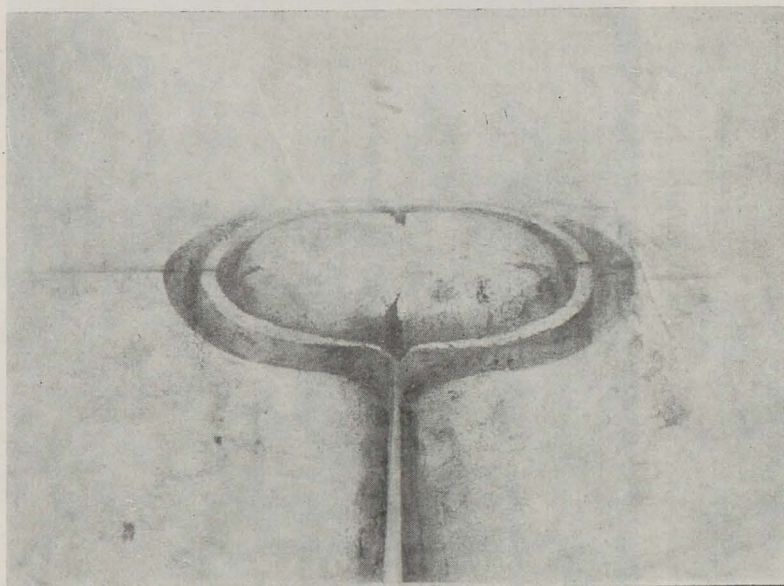
Despre competență a vorbit îndelung *Alexandru Paleologu*, despre acea «competență funciară a omului ca om», ale cărei rădăcini sînt munca și iubirea și pe care arta, educația artistică și, mai larg vorbind, educația umanistă o pot restaura în funcția ei fundamentală: «Competență în muncă, competență în iubire, de aici pleacă orice armonie a ființei umane... Despărțirea acestor două noțiuni ucide civilizația... Nu vreau să spun că arta e un antidot la inumanitate, dar e sigur că inumanitatea crește prin ignorarea artei». Iată ce se întîmplă: pe măsură ce disciplinele se dezvoltă sub forma unor specializări din ce în ce mai exclusive, competențele se exercită în sectoare tot mai limitate, iar această «bablonie» sau «încurcătura a limbilor» duce, în mod paradoxal, la distanțarea profesionistului specializat de competența sa umană primară și astfel omul devine indiferent la viața și la sentimentele celorlalți oameni, indiferent chiar față de problemele angoasante și întunecate pe care le ridică prezentul și viitorul planetei. «Civismul dispăre, dispăre simpatia umană, dispăre înțelegerea, sollicitudinea și toleranța, din cauza acestei depărțări de competența umană». Astfel privind lucrurile, expoziția «Știința și arta» a fost o invitație la uman.

### Vizualitate și creativitate

Incompetența despre care s-a vorbit se traduce, în domeniul vizualității estetice, prin ceea ce *Răzvan Theodorescu* numea apariția unui «om al Kitsch-ului»: «s-a produs o degradare foarte gravă a imaginii și a tipului de înțelegere a imaginii, iar cînd imaginea, vizualitatea în general, se subsumează Kitsch-ului, înțelegerea ei se numește non-cultură». Un țaran sau un tîrgoveț de pe vremuri știau să recepteze corect sensurile moral-spirituale și îndemnurile comportamentale dintr-o pictură murală, de exemplu, dar omul zilelor noastre este din ce în ce mai puțin priceput în a «citi» imaginile artei: Acest pericol pîndește «o lume care stă vădit sub semnul — dacă nu chiar sub imperiul — imaginii, dar care nu are și răgazul de a-i cerceta conotațiile culturale profunde»; ne agresează astfel «uritul coroziv», provenit din dispariția măsurii și a bunului gust și ale cărui efecte sînt «deplorabile inclusiv în orizontul sufletescului, al moralului».

Criza vizualității nu este însă numai una socială și culturală, ci și o criză noțională. În primul rînd, nu este vorba numai de vîz: citîndu-l pe *Claudel* (care se referea la *Vermeer*), *Octavian Barbosa* spunea că «ochiul ascultă... deci gîndește și se bucură de contemplația conceptelor». De aceea, poate, aproximativ două treimi dintre matematicieni își concretizează speculațiile în ordine vizuală. Mai mult chiar — atrăgea, de asemenea, atenția *Solomon Marcus* — artele vizuale nu pot fi opuse celor temporale: «a trece în vizual timpul ciclic (profan sau mitic), clipa, fugitivul, timpul istoric, amintirea și așteptarea — iată una dintre marile provocări ale vizualului».

*Octav Grigorescu* a vorbit despre această criză permanentă a vizualității

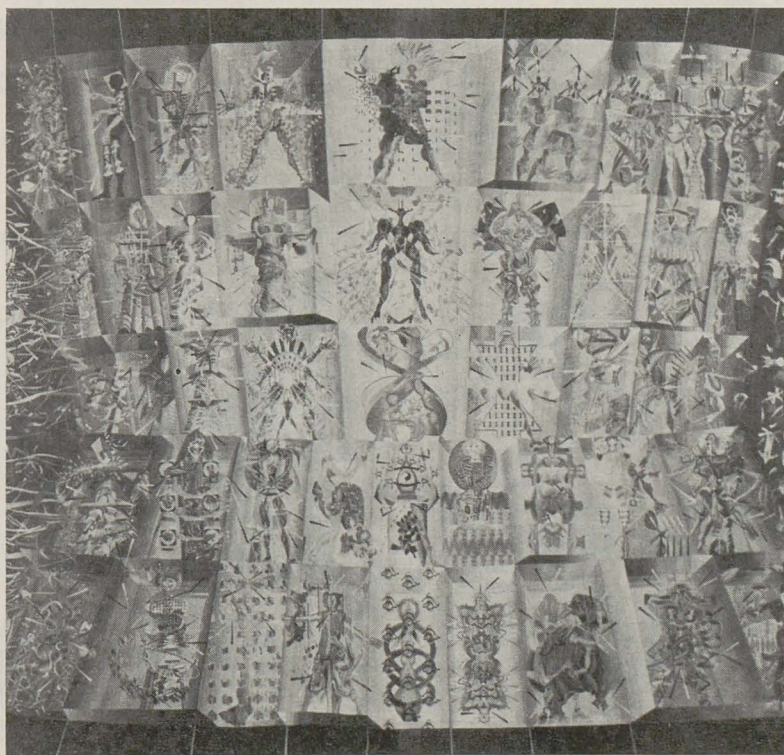


### Vasile Drăguț

Educația artistică nu este gîndită ca un scop în sine sau ca un mod de delectare, ci dimpotrivă, ca o disciplină de specialitate pentru cultivarea ochiului și a spiritului de observație, cu scopul mărturisit de a înzestra societatea cu oameni capabili să treacă dincolo de pragurile obișnuitului, ale rutinei intrate în cotidian, pentru a promova cu dezinvolură și curaj noul. Prin natura sa, activitatea artistică este *antirutinieră*, reclamînd un stăruitor efort de perfecționare și autodepășire, sollicitînd din adîncurile individului acele calități care pot legitima o personalitate.

### Adina Nanu

În actuala «eră a imaginilor», în care fiecare formă și fiecare pată de culoare transmit informații, stîrnind în același timp anumite reacții emoționale, stăpînirea limbajului vizual în toată complexitatea lui, revelată numai de îndelungata familiarizare cu artele plastice, devine la fel de necesară ca și cunoașterea cuvintelor sau a cifrelor.



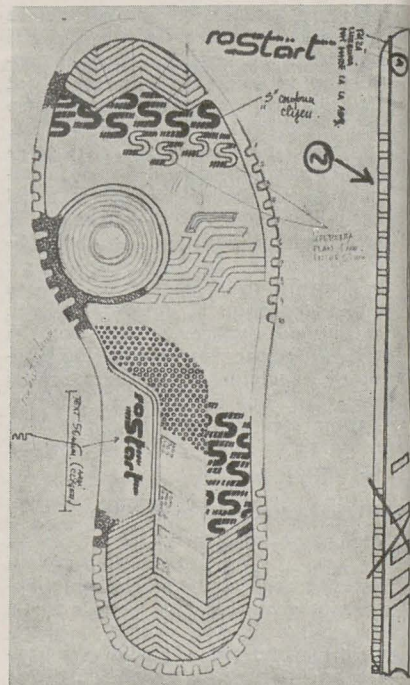
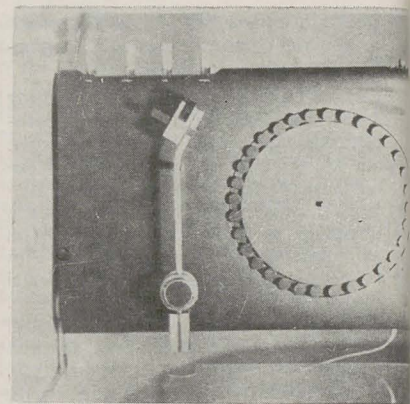
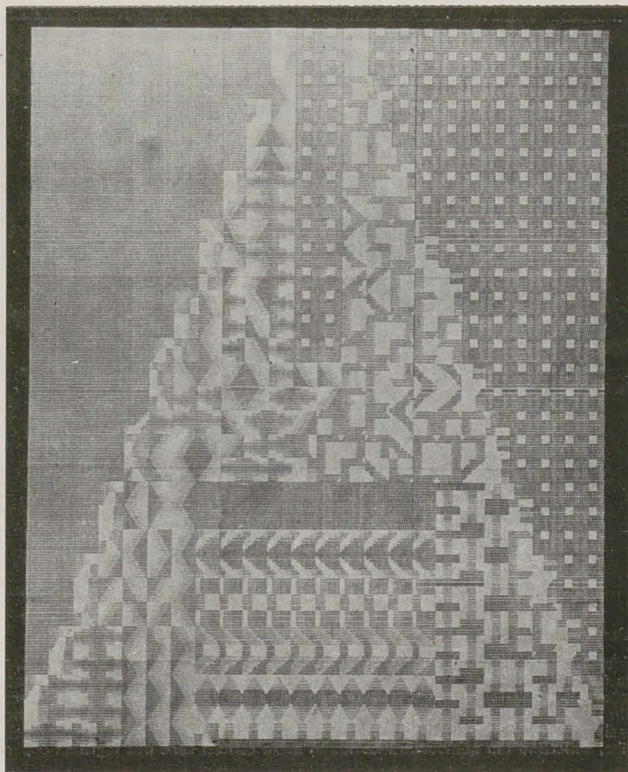
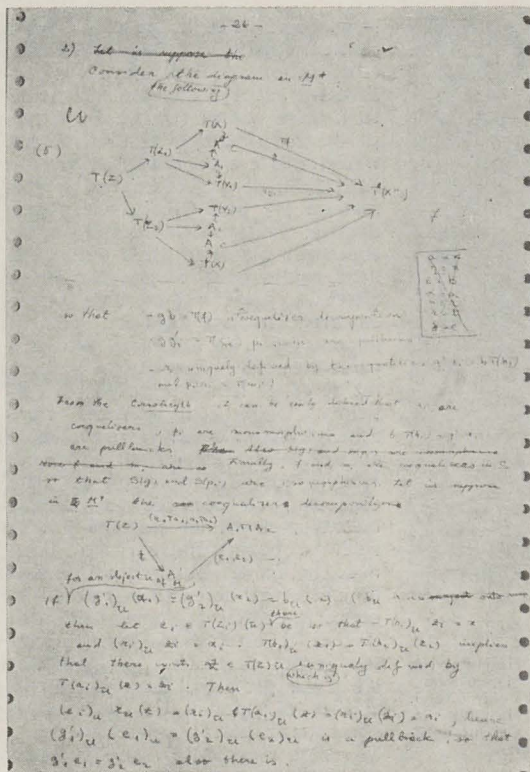
— un concept ce nu poate fi luat în considerație izolat din totalitatea capacităților spiritului și din personalitatea întregă a omului. Ca orientare către natură (obiect de studiu și de contemplație pentru artist), vizualitatea era dominată, pe vremea Renașterii, de regulile optice și geometrice ale unei perspective reproductivă, limitative. În secolul nostru, conceptul și-a lărgit sfera de cuprindere, natura însăși începînd să însemne altceva și poate mai mult decît ceea ce avem în fața ochilor: «mi se impune faptul că natura nu este neapărat înaintea mea, ci că sînt înconjurat de ea, că fac parte din ea, că particip». După cum constata *Kurt Schwitters*, un desen ca reproducere a aspectului exterior al copacului este în totală contradicție cu viața copacului, cu ceea ce se întîmplă înăuntru, cu ritmul creșterii lui: se relevă «opозиția dintre ritmul, dinamica consemnării observațiilor pe care le efectuează desenatorul, modul în care el își alcătuiește semnele definitorii sau corpul desenat». Atît ca artist cît și ca profesor, *Octav Grigorescu* a aflat că, într-un act de creație, percepția vizuală se manifestă sinestezic, antrenînd «toți factorii care formează sensibilitatea și inteligența». O studentă a sa, surdă din naștere, desena peisaje stranii, luminate într-un mod fals, dar incitant; ea spunea: «nu pot să desenez după natură pentru că nu aud»... «Nici *Grigorescu* n-ar fi putut să picteze o pădure dacă n-ar fi auzit zgomotele, sonoritățile pădurii».

### Vizualitatea și creația artistică în școală

Expoziția a arătat cît de importantă este pentru specialiștii diferitelor domenii deprinderea modalităților de cercetare și exprimare cu ajutorul vizualului, al mijloacelor grafice, picturale și plastice de limbaj. Senzorialitatea, afectivitatea și, mediat, trăirile spirituale nu pot să nu fie implicate în munca designerului; arhitectul care concepe și proiectează stații de metrou sau cel preocupat de amenajările interioare, medicul care studiază radiografic structurile craniene, studiosul categoriilor în algebră, ale cărui crochiuri matematice nu sînt structural străine de cele artistice — cu toții au în comun o îndelungată și competentă exercitare a desenului, a modelării vizuale, ca primă etapă de fixare a gîndului ce se va dezvolta într-un proiect și se va finaliza în obiect, ambient structurat, spațiu construit, studiu elaborat etc. «Expoziția — notează *Ștefan Sevastre* — a constituit un argument pentru considerarea disciplinelor artistice ca necesare, în școală, nu numai pentru cei ce se vor specializa în artele

### Sorin Dumitrescu

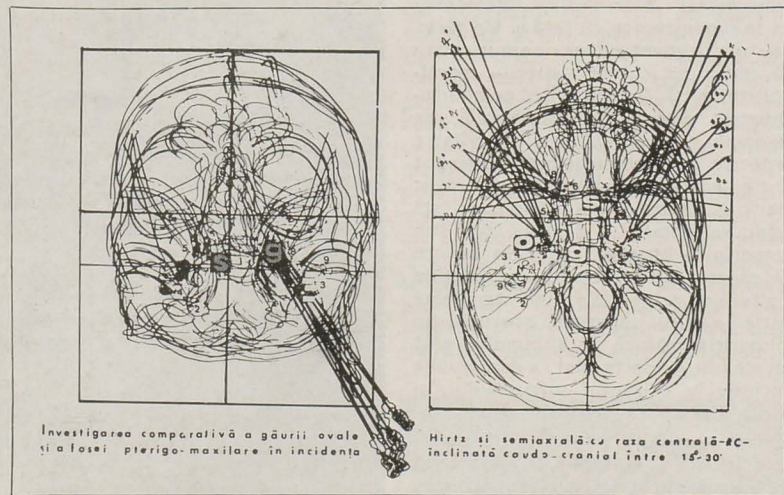
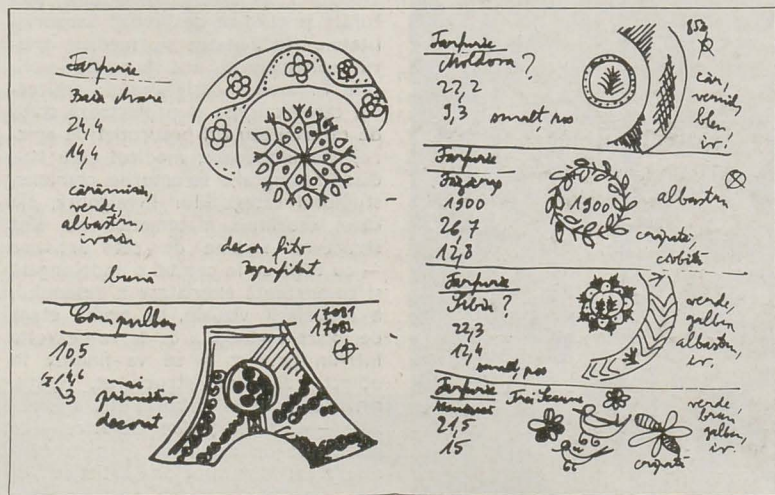
Ceea ce numim dintr-o suflare *operă desăvîrșită* mărturisise într-ascuns un ins creator cu sufletul ațintit asupra unui model al spiritului purtînd însemnele *insului ideal* — model întrezărit abia la capătul unei lungi pedagogii a inimii și a minții. Deschiderea inimii înspre puterile nebănuite ale metaforei — acea «respirare a aerului de sub aripă», cum o numește poetul —, împrietenia minții cu ordinea aspră a limbajului conceptual, întimitatea subtilă a negrăitului muzicii, îndrăgostirea întotdeauna uimită de rațiunile ascunse ale firii, deprinderea spiritului de a locui înțelesul neted al antinomiilor sau pătrunderea în universul boreal al gîndirii abstracte — iată fapte care alcătuiesc trupul acestei fericite pedagogii artistice.



plastice, ci și pentru o mai bună formare a fiecăruia, indiferent de profesiunea pentru care va opta și în care se va realiza». Deoarece «inventivitatea și creativitatea, diversificate după specificul profesiunilor, par să fie de sorginte artistică», ar fi necesar ca arta, cu dominanta vizualității, să devină o disciplină importantă a unui învățământ umanist, ale cărui discipline — cu alte cuvinte — converg toate la împlinirea ființei umane. Atît în învățământul

La rîndul său, deplîngînd lipsa disciplinelor artistice din învățămînt, Paul Caravia arăta că, în secolul nostru, nu putem înțelege cultura fără artă și, mai mult decît atît, că «o asemenea educație este importantă și din punct de vedere pragmatic — fără ea nu va putea fi vorba de adevărat de o calitate a produsului uman». «Vizualitatea este un domeniu bogat de experiență sensibilă, o modalitate de interiorizare a mediului de existență, de educație cognitivă și, prin

lipsă de orizont cultural, este grevată de aceeași deficiențe ca și celelalte compartimente». Deci lucrurile trebuie privite în mod global și nu parțel; ele trebuie privite, mai ales, fără atitudini naiv-pătimașe. În mod ideal, cultura generală trebuie să constituie — spunea profesorul Ștefan Berceanu (care a comentat din punct de vedere estetic structurile cromozomiale) «un ansamblu de cunoștințe din știința timpului nostru, fizico-matematică și



liceal cît și în cel superior — este de părere Adina Nanu — ar mai fi loc pentru continuarea unei formări a vizualității, cu interes pentru ramura vizuală cea mai legată de specificul respectivei activități, căci «arta integrată tehnicii apare azi, înainte de toate, ca un modelator al personalității umane, un factor educațional major în dezvoltarea creativității, a fanteziei inovatoare, dar și a spiritului de ordine și de organizare».

Octavian Barbosa a vorbit și el despre «rolul fertilizant al artei pentru spiritele tinere, chiar pentru cele care se dedică activităților științifice».

aceasta, de personalizare a ființei umane, cu condiția de a afla, poate prin intermediul dezvoltărilor științifice, drumul interacțiunilor fertile cu celelalte arte, cu întregul culturii, cu întregul ființei umane». «Dar — atrăgea atenția Solomon Marcus — destinele științei și ale artei sînt solide» astfel încît «orice deteriorare a educației artistice este un simptom al unei deteriorări corespunzătoare a educației științifice și reciproc... Să nu vă închipuiți că dacă se acordă multe ore de matematică în școală, educația matematică merge cum trebuie; și ea suferă de o

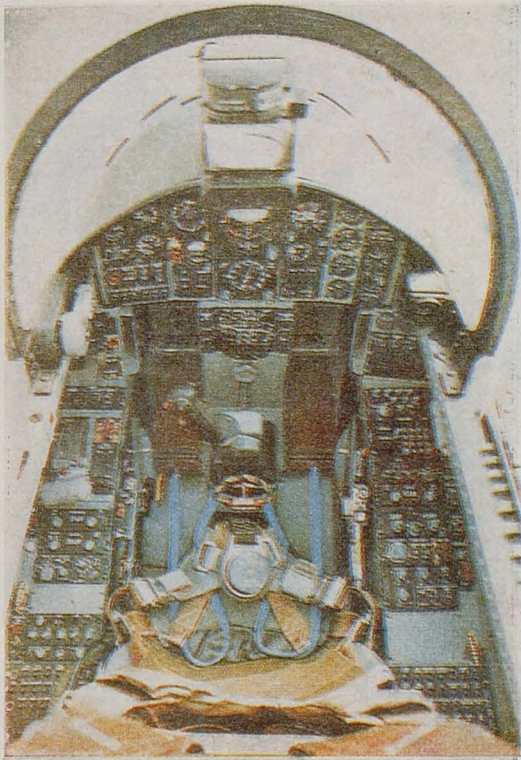
biologică, și o educație a nevoii de frumusețe, găsită în creația geometrică a armoniei arhitecturale, în creația plastică picturală sau sculpturală, precum și o inițiere din ce în ce mai adîncă în miraculoasa artă a sunetului, muzica». În acest context, educația artistică nu este ruptă de celelalte discipline, ci dimpotrivă: «tînărul înțelege că la realizarea unei opere de artă concură calități și cunoștințe din cele mai complexe, de la observația directă a naturii, de la cunoașterea materialelor și tehnologiilor specifice, de la subtilitățile de psihologie și filosofie, pînă la angajamentul

etic în perspectivă istorică — un întreg univers de fapte și adevăruri ce pot modela și înnobilă o personalitate în formare» (Vasile Drăguț).

### Sub semnul speranței

În timpul dezbaterilor consemnate, rezumate și comentate mai sus, s-a propus ca organizarea de asemenea expoziții să devină o practică curentă — cu alte cuvinte, ca manifestarea «Știința și arta» să se instituționalizeze. S-a exprimat însă și temerea — formulată de Aurel Stroe — ca discuțiile noastre să nu depășească

**știința  
și  
arta**



p. 8

1. CĂTĂLIN IONIȚĂ: Manuscris (matematică)
2. IOSIF CORNELIU BOAMBEȘ: Structură cibernetică
3. MIHAI MAXIM: Picup
4. CONSTANTIN MARINESCU: Proiect de pantof
5. ADRIAN SILVAN IONESCU: Fișe de obiecte
6. AURELIA MATEI: Desen

p. 9

1. DUMITRU PĂTRUICĂ, CRISTIAN TATOLI: Carlingă de avion
2. MIHAI SĂRBULESCU: Desen
3. SILVIU PURCĂRETE: Hecuba
4. SILVIU PURCĂRETE: Foi dintr-un caiet de regie
5. DUMITRU PĂTRUICĂ, CRISTIAN TATOLI: Mijloace neconvenționale de transport

cercul destul de restrâns al celor pasionați de abordările interdisciplinare, pe care le reiau periodic, ei între ei, fără ca această problematică să-și găsească răsunetul cuvenit. Credem totuși că, de fiecare dată, se produce o activare, din aproape în aproape, a opiniei publice. În fond, conștiințele nu pot să nu se lase infuzate de asemenea idei: cine nu ar vrea să-și vadă fiii și fiicele devenind oameni întregi!

**cronică  
teme,  
studii,  
cercetări  
mihai drișcu**

**Ștefan Seavstre**

Conceptia expoziției vizează omul realizat în totalitatea ființei lui, *omul integral*. Fiecare profesiune poate deveni o șansă întru această realizare, dacă în cadrul ei te implică total și dacă în acest sens ai fost și ești pregătit, încă din perioada formării personalității tale, cînd, alături de educarea mentalului, ai parcurs, în egală măsură, și etapele practice de educare a senzorialității și afectivității, la nivelul unor trăiri spirituale.

**Mihai Ispir**

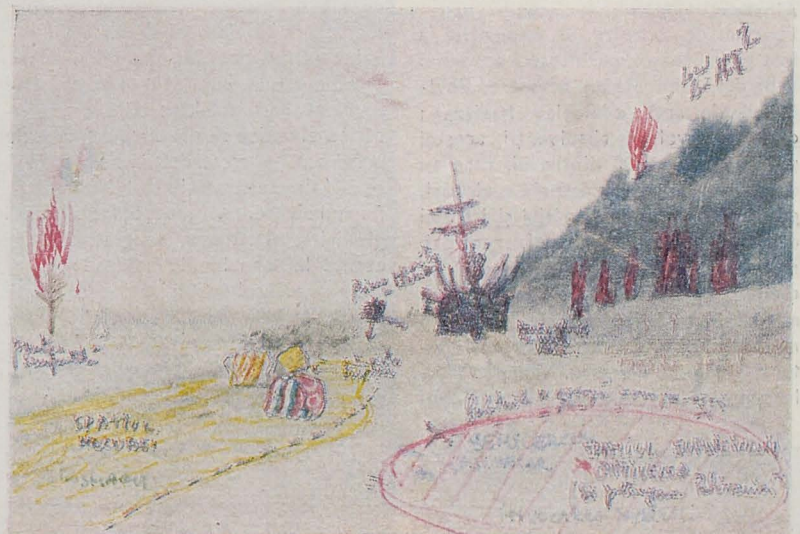
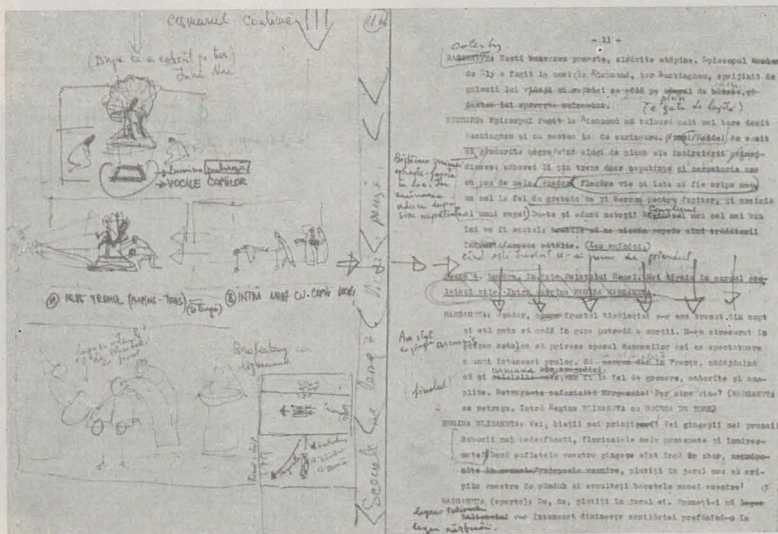
Înainte de a ajunge să numească o specie a artei, cuvîntul *poiesis* al vechilor greci definea, după cum se știe, creația. Iar verbul *poiein* însemna a face. Această relație sugerează nu numai că arta e, între altele, un mod de a face, dar și că ea poate pregăti gîndul pentru *starea de a făptui*, în orice domeniu de activitate.



Mihai Sărbulescu 30 august 1974

Din mai multe motive, expoziția «*Știința și arta*», teme, studii, cercetări» trebuie considerată în categoria evenimentelor însemnate. În privința «aspectului general» este o manifestare mai puțin obișnuită, fiindcă a acorda același grad de *exponibilitate* unor proiecte, schițe — «de idee» sau «de execuție» — celor mai diferite planuri — pentru uzul arhitectului sau inginerului — unor pagini de manuscris — ale matematicianului sau ale

poetului — unor caiete de regie, unor insolite partituri muzicale, unor «fișe de obiect», unor cărți în obiectualitatea lor, unor studii de adolescent ce vădește virtualități plastice, unor desene, picturi sau sculpturi ale unor profesioniști consacrați, în sfîrșit, celor mai diverse exemple de documentație fotografică, este un lucru îndrăzneț. Dar nu intenția de a bîscula în oarecare măsură «tabieturile» expoziționale este scopul urmărit,



**Ion Frunzetti**

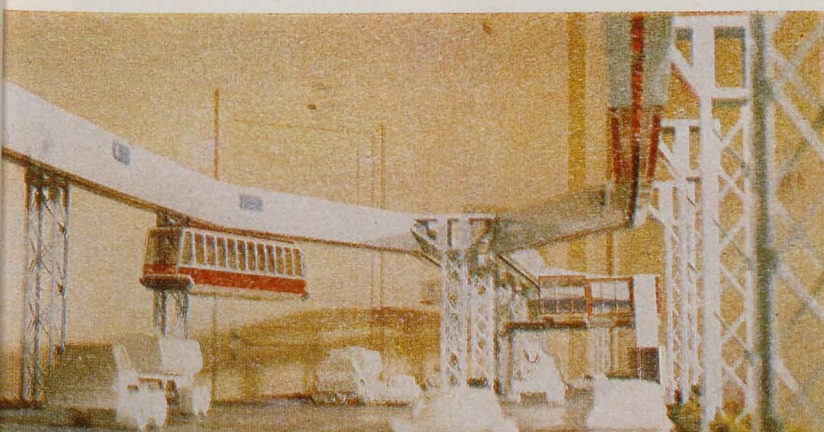
Pe picior de pace cu un univers înțeles și integrat, omul a cărui dezvoltare plurisenzorială s-a făcut la nivelul spiritului, prin artă, știe să iubească oamenii și lumea, prin ceea ce merită ei și ea să fie iubiți, și nu valorificîndu-i doar ca furnizori ai substanțelor solicitate de iubirea de sine. El știe să se și lupte însă pentru dragostea de lume!

**Magda Cărnci**

Într-un secol devorator de imagini și, în același timp, neatent la imagini va trebui să revenim încet — și poate în chip penitent — și totuși inexorabil — la o iubire mai adîncă a imaginii, care să nu însemne goală fetișizare, ci cuprindere deplină a puterii ei profund spirituale și integratoare. . . Educația artistică se sprijină pe imagini, care constituie elementul fundamental al gîndirii, dincolo de palierele sau formele ei de manifestare. Dezvăluind capacitatea de expresie în formă, ca manifestare a intelectului prin imagine, această educație ajută la limpezirea de sine și dezvoltă puțința expresiei de sine.

**Cătălin Ioniță**

Putem spune că geometria corespunde stadiului de desen al tabloului și că analiza matematică desăvîrșește opera prin culoare. Algebra s-ar situa undeva la mijloc, însemnînd momentul compoziției tabloului.



ci acela de a încerca, în mod concret, de «a lua în stăpînire complexitatea», prin circumscrierea unor *zone ideatice*. Aceasta include cît mai multe stadii, de la apariția primei intenții de a interveni modificator asupra «existentului» și pînă la a propune și realiza producții «finite» — intrate adică în circuitul social — în indiferent care domeniu, *printre altele* și în cel artistic.

În legătură cu o serie de expoziții din ultimii ani s-a vorbit, cu îndreptățire, despre *multidisciplinaritate* (ca asamblare a diverselor discipline), despre *pluridisciplinaritate* (ca alăturare de discipline conexe), despre *interdisciplinaritate* (ca atacare concentrică a unor probleme complexe de către diverse discipline).

Întîlnim cu această ocazie un exemplu de abordare *transdisciplinară*, ca reuniune a unui grup de discipline pentru studiul unui complex de probleme interrelate.

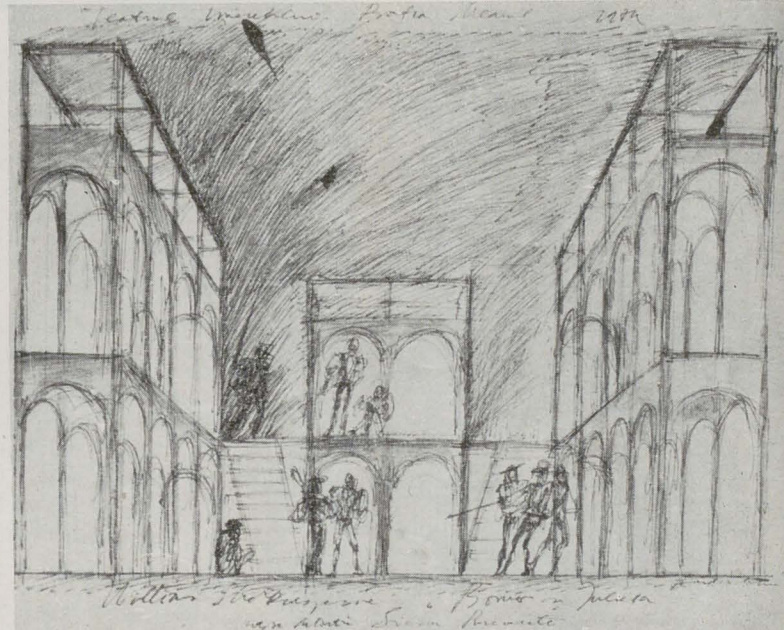
Se înțelege că *transdisciplinaritatea* nu este o alăturare, o adăugare mecanică; în cercetarea științifico-filosofică ea este o stare calitativ nouă, în care se produce o joncțiune internă, organică, fiind centrată pe studierea «fenomenului uman» în totalitatea determinărilor și manifestărilor sale, cu relevarea *constantelor* și *varietății* specifice vieții sociale. *Transdisciplinaritatea* presupune transformarea structurilor de gîndire, invită la reinterpretarea, la redefinirea «stocurilor» sau seturilor conceptuale existente; nu este o meta sau supra-știință, ci «orchestrarea» cunoștințelor oferite de toate științele care *numai împreună* pot fundamenta raționalitatea și umanismul transformărilor vieții social-umane. (cf. Petru Pînzaru: *Viața sub privirile filosofiei și ale științelor contemporane*, Ed. Albatros, 1985).

Punctul de pornire al expoziției a fost grija firească, părintească aproape, a profesorului Ștefan Sevastre, de la Liceul de artă «Nicolae Tonitza»: cum au evoluat absolvenții acestei școli? Participă 30 dintre ei, care au devenit nu numai pictori, sculptori, designeri, scenografi, critici și istorici de artă, dar și arhitecți, regizori, matematicieni, medici, ingineri cu merite recunoscute. Îi enumerăm: alături de profesioniștii artelor plastice reprezentați prin pictorii Florin Ciubotaru, Sorin Dumitrescu, Wanda Mihuleac, Cristian Paraschiv, Mihai Sârbu-

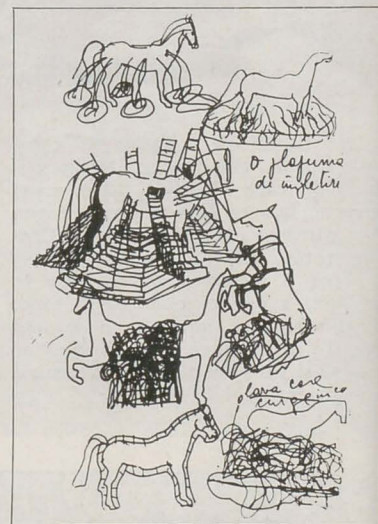
lescu, Cornel Boambeș, prin sculptorii Florin Codre, Mihai Buculei, prin criticii și istoricii de artă Mihai Ispir, Magda Cârnecki, Adrian Silvan Ionescu, prin designerii Dumitru Pătruică, Cristian Tatoli, Constantin Marinescu, Mihai Maxim, prin scenografi Mihai Mădescu, Vittorio Holtier, inginerii Sergiu Grigore, Dumitru Bădiță, matematicianul Cătălin Ioniță, medicii Iancu Petrescu, Aurelia Matei, arhitecții Adrian Spirescu, Viorel Constantinescu, Gheorghe Beznilă, Cornel Grigore, Nicolae Țarălungă, regizorii Dragoș Galgoțiu, Silviu Purcărete, compozitorul Dorin Liviu Zaharia. Observăm de la început că în expoziție stricta compartimentare pe profesii ține mai curînd de o «didactică» a circuitului publicului decît de vreo intenție «separatoare», de închidere conceptuală de tipul «iobăgiei intelectuale a specializării înguste», cum formulează Mircea Malița.

În conceperea expoziției s-a ajuns, prin «metoda bulgăreului de zăpadă», la concluzii dintre cele mai importante prin aria lor de generalizare. Fără îndoială, intenția tenacului și însuflețitului organizator al acestei manifestări nu a fost încă o subliniere a faptului că pregătirea artistică nu poate lipsi din parcursul educației unui om multilateral dezvoltat, a «omului integral» — lucru ce s-ar înțelege de la sine — ci ideea-pivot că în domeniul creației de orice fel — științifică, tehnică, artistică — este esențială capacitatea de a *vizualiza ideile*, ceea ce s-a numit, atît de plastic și atît de exact «a vedea cu ochii minții». Definind *imaginația vizuală*, Osborn scria: «prin acest talent, fiecare dintre noi poate să creeze o imagine mentală a oricărui lucru, ori de cîte ori dorește». Prin antrenarea imaginației vizuale, indispensabilă, cum spuneam, oricărui cercetător veritabil, pe calea «școlarizării» artistice se produce o formă de *accelerare a creativității*, acesta ar fi sensul demonstrației acestei expoziții, formulată după metodologia unei gîndiri totalizatoare, integratoare, dar atentă la «analogiile ascunse».

Cum ambitusul problematic este foarte cuprinzător — și nu e lipsit de interes să amintim că cercetătorii au pus în evidență peste o sută de definiții ale creativității — renunțăm la obișnuitele caracterizări individuale și subliniem accentul pus pe structurile euristice (de la *heuriskein*, a afla, a descoperi) fundamentale ale oricărei munci creatoare: eureka de acumulare și comprehensiune a informației; eureka asociativ-combinatorie; eureka asociativ-combinatorie; eureka energetică-stimulatorie; eureka critică; eureka ideativ-perceptivă; eureka de obiectualizare a imaginii. S-ar putea stabili, pentru fiecare expozant, modalitățile personale ale *introspecției* (acea «concentrare asupra concentrării»), apoi funcționarea dedublării, pe de o parte autorii fiind făuritori de planuri, pe de altă parte, judecători ai acestora, după cum s-ar putea vorbi despre *flexibilitate* ca factor psihologic principal al creativității, despre jocul



asociativ combinatoriu al informațiilor înedite ca cele deja existente, despre complementaritatea *fantezie* (aceă capacitate de a anticipa realul) *inteligentă* (ca stabilire selectivă a anumitor legături) despre specificul muncii de creație: «Trebuie să lucrăm», spunea Fleming, «să lucrăm din greu și să ne cunoaștem bine domeniul... căci o minte nepregătită nu vede mîna pe care i-o întinde întîmplarea». Meritul expoziției este tocmai perspectiva plurifactorială, cercetarea creativității din perspectivă integratoare, ca *activitate a creatorilor*, a acelora care înțeleg atît formularea lui Emerson «Să gîndești este cea mai grea sarcină de pe lume», dar și de aceea a lui Thales «Cel mai rapid lucru este mintea care fuge peste tot».



1. VITTORIO HOLTIER: *Obiect de spectacol*
2. MIHAI MĂDESCU: *Schiță pentru «Romeo și Julieta»*
3. FLORIN CODRE: *Desen*



4. DRAGOȘ GALGOȚIU, VITTORIO HOLTIER: *Relația spațiu actor*
5. SILVIU PURCĂRETE: *Richard al III-lea*



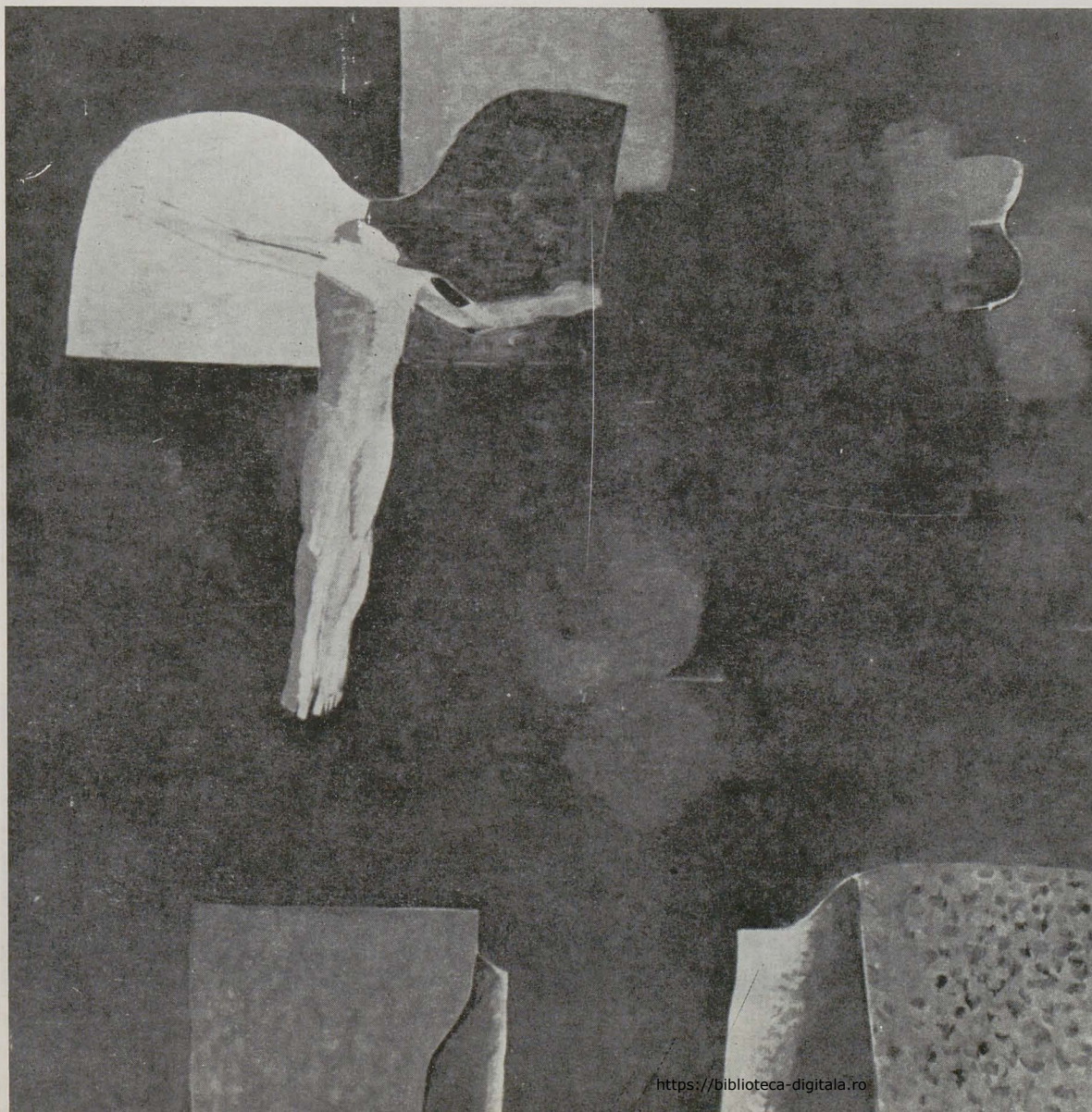
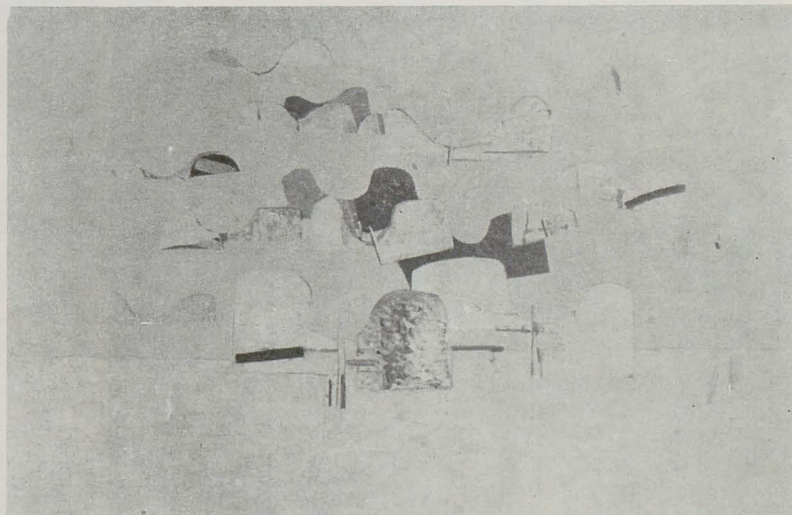
## constantin blendea

### răzvan theodorescu

Un albastru adânc ce vibrează peste întinderi de roșu, brun și ocră, brăzdate de verdele vegetalului pe care abia îl bănuiești în cutele pământului, prevestind amurguri sau toamne ale naturii, dar care pot fi, dureros, și ale noastre înșine. Haturi ale lumii suspendate într-o tăcere unde răzbate doar glasul gliei, într-o liniște părelnică, departe de încremenirea formelor geometrice pure. Așa mi-a apărut « Cîmpia » lui Constantin Blendea, o pînză dintre multe altele de respirație calmă, de înțelepciune a lucrurilor, de rafinament subtil al

culorii, adunate într-o expoziție căreia i-ar putea sta, metaforic, drept emblema.

De fapt — și neobișnuit — ea, expoziția aceasta, reîntîlnirea pictorului cu publicul, își măsoară pregătirea în ani. În ani de-a lungul cărora și solitudinea atelierului și învățătura pe care a dat-o — cu rigoare și generozitate — viitorilor săi confrăți, l-au învățat la rîndul lor pe Blendea că așteptarea și cumpănirea pot valora în artă mai mult, mult mai mult, decît efemerul unui succes de cîteva anotimpuri.

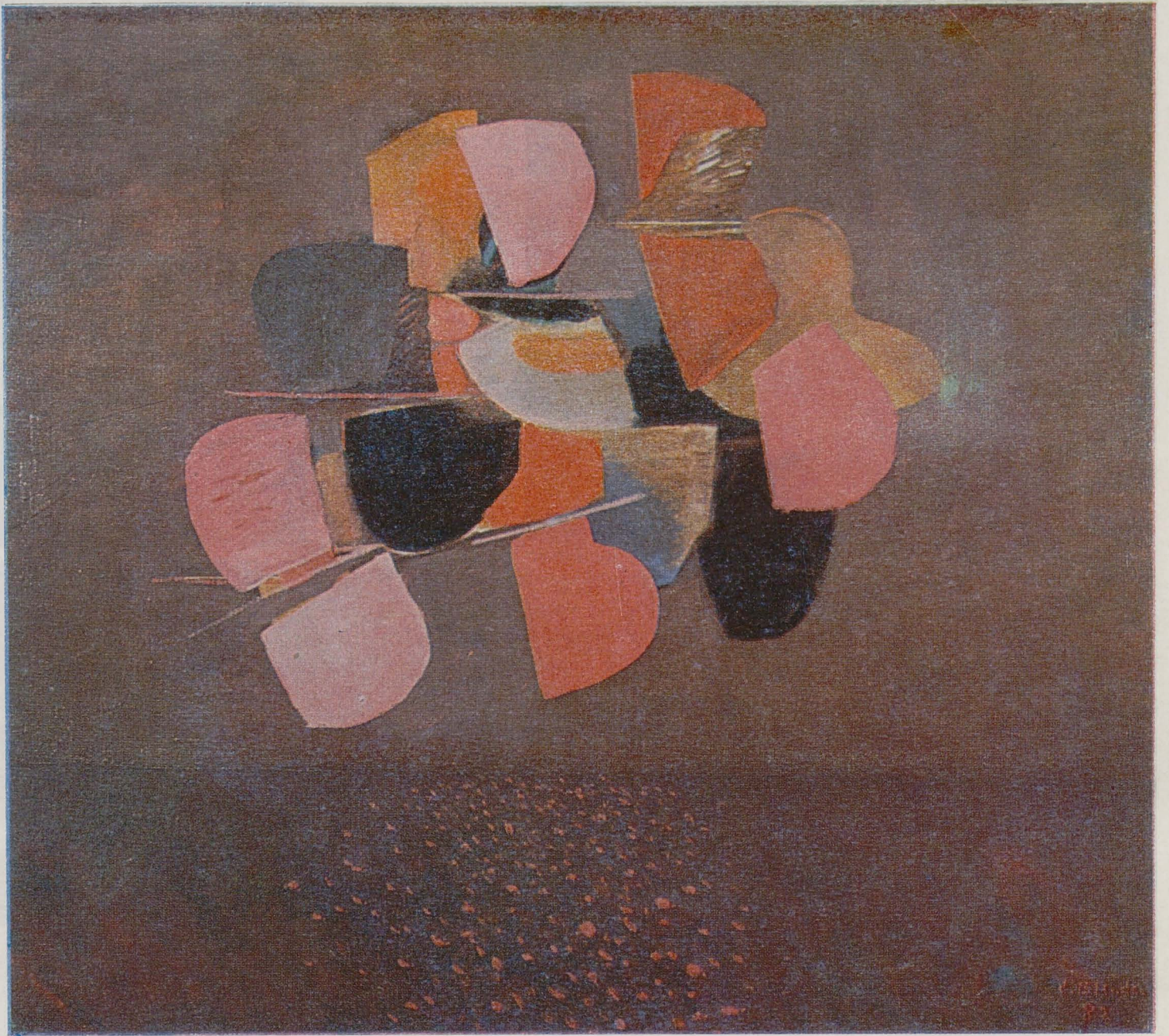


Stăruința neabătută a lui Blendea întru o mereu aceeași rînduire a geometriilor sale colorate în arhitecturi aeriene, plutitoare sau atingînd abia singurătatea pământului nu este doar unul dintre posibilele chipuri ale echilibrului lăuntric, ci și măsura necesară unui orgoliu. Acela de a spune semenilor cîte ceva despre secreta, nevăzuta față a lucrurilor lumii. Păsările în cer, bărcile pe apă, casele pe pământ, ba chiar și efigiile statuare ale celor pe care artistul i-a apropiat parcă și mai mult, în dialogul — aproape tăcut și ritual — al țărănilor și țărăncilor ce devin ideograme ale spațiului acestuia, capătă aici o sobrietate și o logică ținînd, sigur, de viziunea monumentală a pictorului. A pictorului ce aspiră, oricît de mic i-ar fi suprafața pe care își așează pensula, spre întinderile largi ale cerului, ale apelor, ale pământului unde își proiectează lucid melancoliile, spre orizonturile infinite ale pînzei sau ale peretelui ce-i primește culoarea.

1. Plecare
2. Icar

1. Grup de obiecte pe suport verde
2. Obiecte in dialog
3. Cîmpia



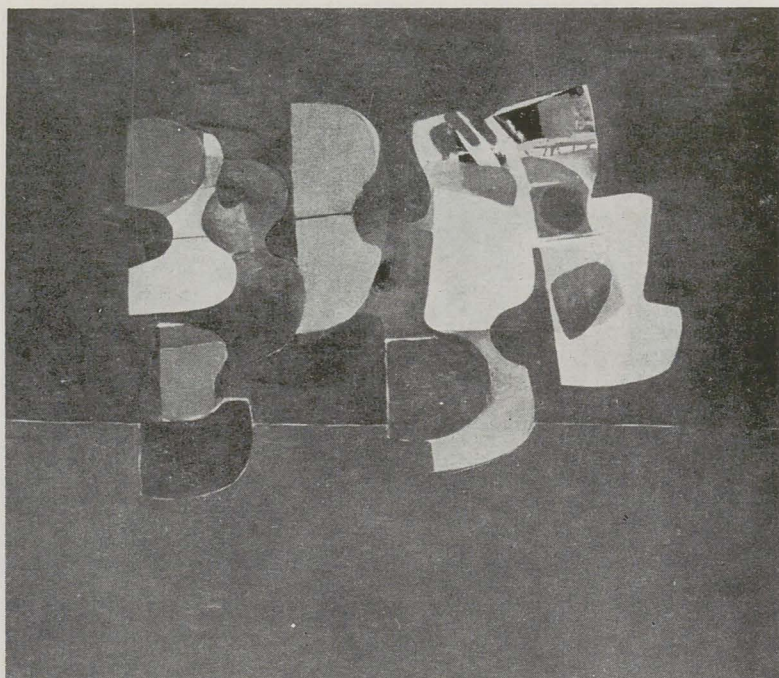


1 Zbor

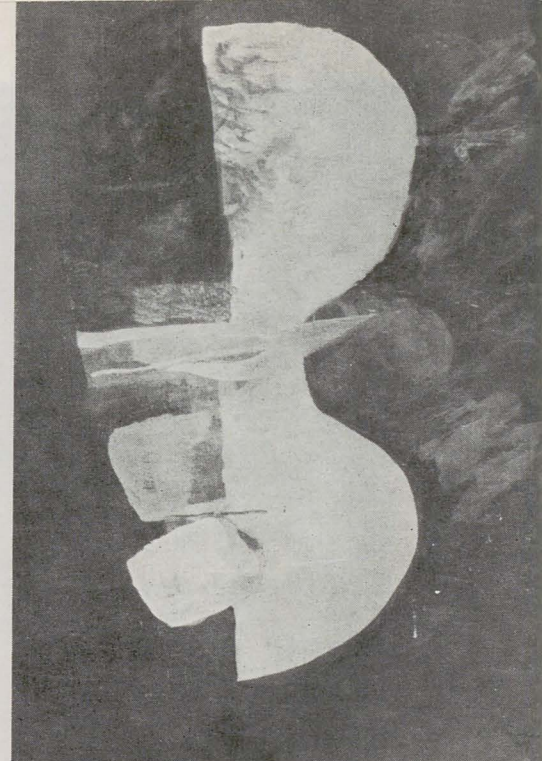
2. Natură statică

3. Negru și cobalt





1. Zbor peste cîmpie  
2. Zbor solitar



3. Natură statică

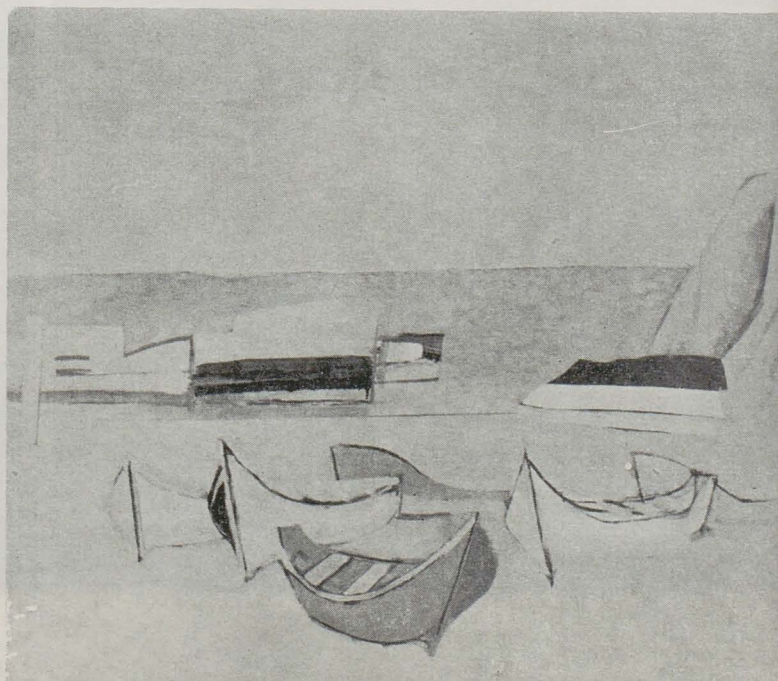
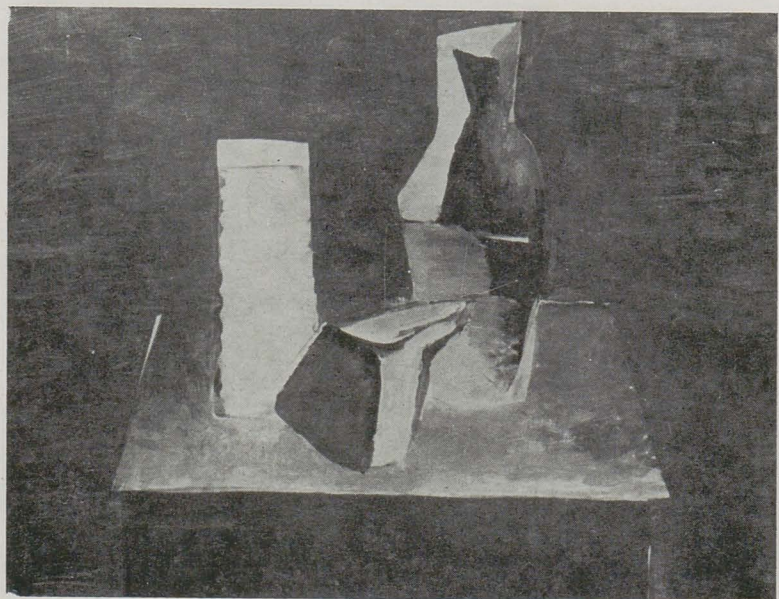
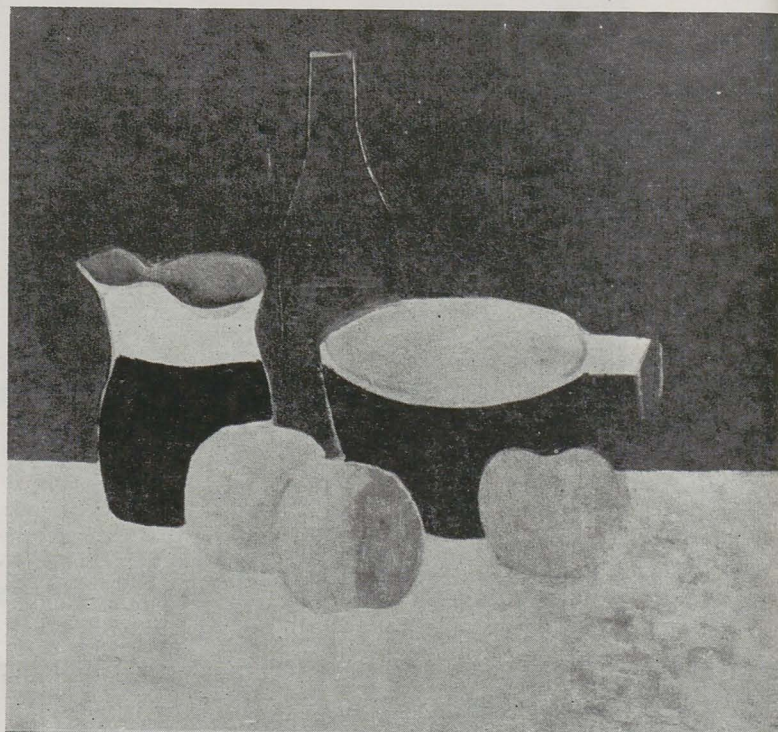
4. Natură statică  
5. Țărm

Există în truda frumoasă a lui Constantin Blendea o stăpînire suverană a nuanțelor și a tonurilor, ajunse pînă la acea boare a alburilor imaculate alăturate altor alburi în materialități sau transparențe ce mărturisesc un pictor de înaltă vocație. Dar mai există aici — și îmi place să o găsesc, regîndită modern — lecția unei tradiții venerabile: cea a frescelor vechi în fundaluri uniforme doar în aparență, întunecate dar pline de tîlcuri dincolo de fire, dînd corporalitate imaginii și intensitate culorii, fresce pe care, în chip vădit și salutar, artistul le-a cercetat îndeaproape, înde-

lung. Cu simțămîntul unei cordiale pătrunderi spre taina obiectelor umile ale cotidianului nostru de aici, spre sufle-

tul ulcelelor de lut prefirate în mici compoziții respirînd candoarea zugravilor de odinioară, Constantin Blendea își trimite spre înalt superbe stoluri de culoare în « Zboruri » ce-i stăpînesc, fertil, imaginația, parcă amintindu-ne fără voie că în Gorjul unde a văzut lumina zilei s-a născut demult și pentru totdeauna un mare sculptor al lumii care a căutat o viață întregă ceea ce el însuși numea « esența zborului ».

La conjuncția dintre cîmpia ce stă sub zarea de albastru profund și bolta unde filfiie aripi colorate în roz, în negru sau în tonurile cerului, să salutăm amiaza unei picturi pe care Constantin Blendea ne-o dăruiește spre neuitare.





## note pentru o posibilă fișă personală

principiul:

- un jurnal de zi în imagini
- natura umană sub aspectele cele mai puțin «conforme»
- obiectele făcute de om/civilizația obiectului

temele:

- portretul/autoportretul
- natura statică
- arhitectura «sălbatecă»

asociații:

- amintește adeseori de un anumit fel de acuitate a observației întâlnită la August Sander, la care se adaugă gustul pentru anecdotică — vezi Diane Arbus—dar, tehnic vorbind, mult mai puțin «elaborat» decât aceștia; de asemenea se pot stabili unele analogii cu viziunea lui Atget — într-un fel precursorul fotografiei suprarealiste — sau Lartigue.

caracteristici:

- fascinația «discontinuității»/ fotografia ca blocaj temporal
- obsesia obiectivizării/selecție subiectivă — înregistrare obiectivă
- tentația «bande-deseinate»-ului note:
- datorită diversității structurale a zonelor explorate și cantității imense de material brut, orice selecție tematică (sau pe alte criterii) riscă cel puțin amendarea drastică a semnificației imaginilor
- evitarea cu consecvență a

tendențelor literaturizante; imaginile sînt lipsite de obicei de titlu sau legendă (convingerea că orice comentariu personal făcut public, tinde să devină tendențios).

● capacitatea de a sugera prin lipsă (subiectul real al imaginii stă dincolo de imagine, este ascuns)

● tentația înghețării spațiului într-un moment inaccesibil — extensia timpului; dilatarea temporală este determinată printre altele de faptul că fiecare imagine pare a se echilibra în aceea care-i urmează (un fel de imagine «deschisă»).

● aceea mare calitate a surprinderii firescului, cu valențele sale estetice implicite (firescul, ca estetică în sine)

● obsedantă tentativa de surprindere a «expresiilor intermediare» (termenul îi aparține) cît și alegerea subiectelor, de preferință printre tipuri și atitudini «neconforme».

● imaginea ca memorie autoreflectată

● fotografia ca oglindire a realului (fără a putea fi niciodată propriu-zis o oglindă) capcanele și iluziile oglinirii

● o fotografie, un fel de a fotografia care tinde, așa cum spunea Kracauer: «... să sfărîme substratul căruia aparența îi ține loc de explicație»; tentația de a pătrunde în identitatea profundă a lucrurilor.

**decebal scriba**

născut: 1946 — București

studii: Institutul de arte plastice «N. Grigorescu»/I.T.A. — 1970

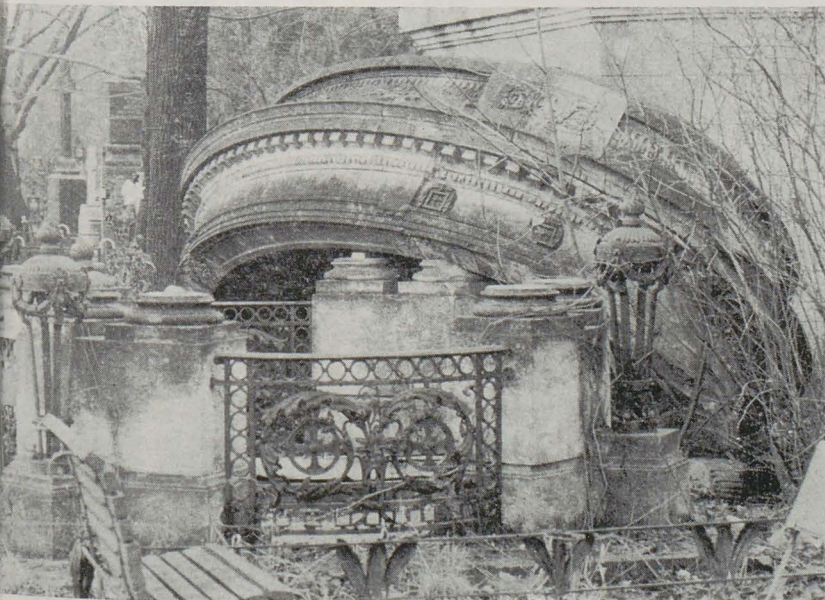
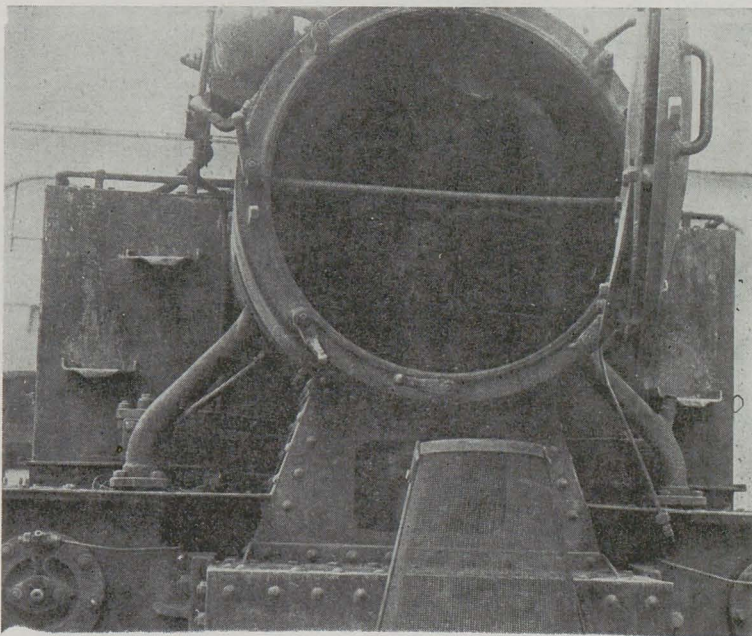
1970—1980: muzeograf la Oficiul de expoziții al C.C.E.S.

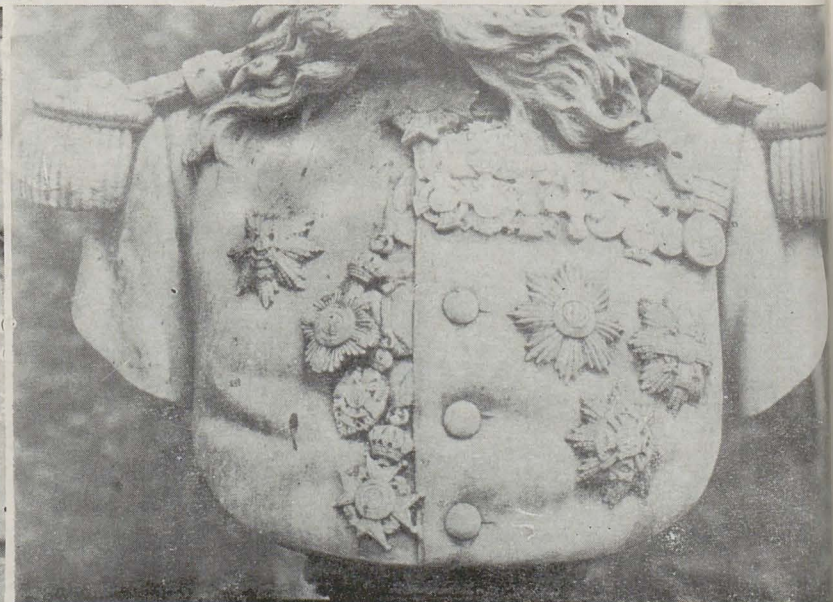
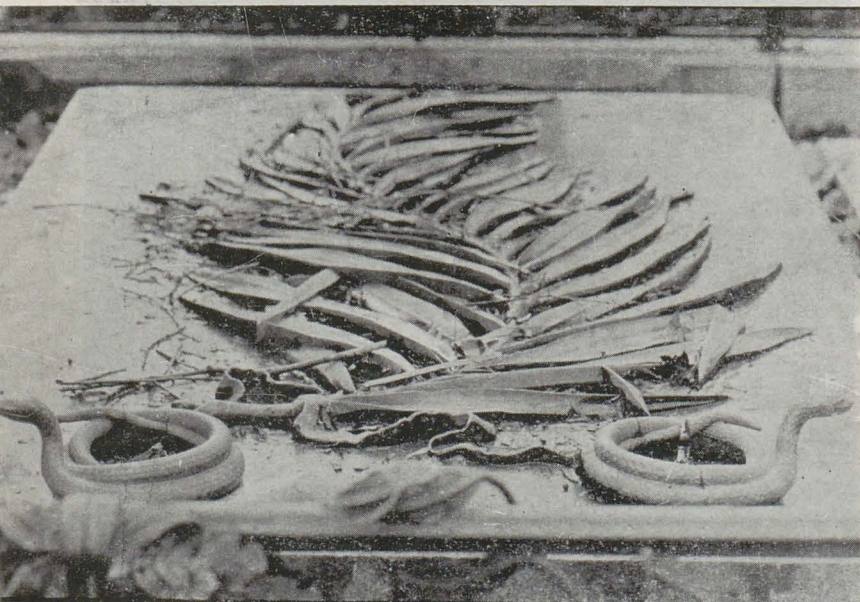
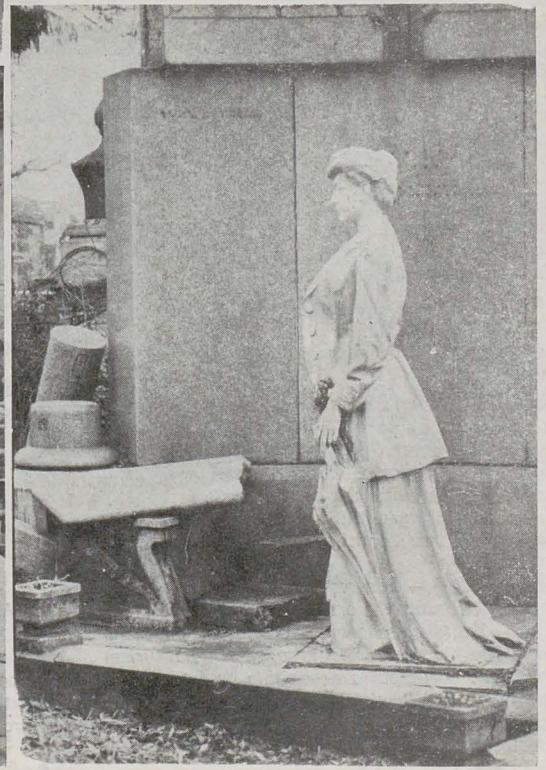
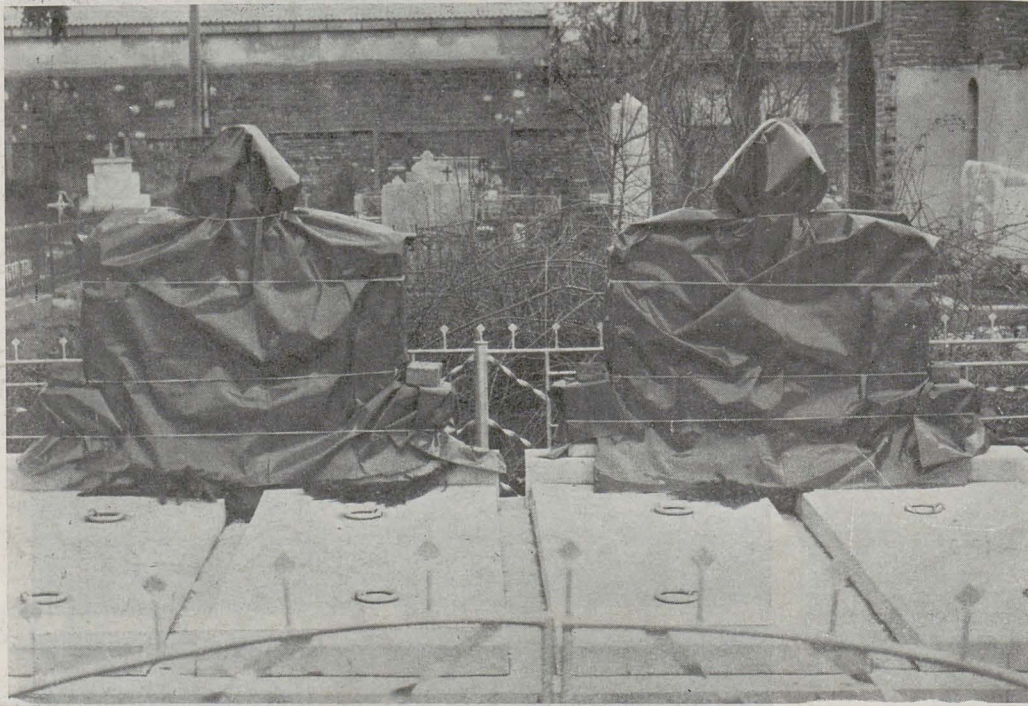
din 1980 — fotoreporter la agenția Publiturism

expoziții: participă la expozițiile de fotografie și film experimental organizate

sub egida U.A.P. și la expozițiile foto-documentare de artă monumentală

colaborări: Secolul 20, Arta, Editura Meridiane, Editura Cartea Românească, Electrecord.





# Ștefan Rădulescu

Moda — scria Baudelaire în « Pictorul vieții moderne » — trebuie considerată « ca o deformare sublimă a naturii, sau mai curînd ca o neconținută și mereu înnoită încercare de a schimba natura. Astfel în mod înțelept s-a făcut observația (fără a se dezvălui și rațiunea ei) că toate modelele sînt încîntătoare, adică relativ fermecătoare, fiecare fiind o strădanie nouă, mai mult sau mai puțin fericită, către frumos, o anume aproximare a unui ideal a cărui năzuință gîdilă fără zăbavă mereu nemulțumitul spirit omenesc ».

Pe acest teritoriu în care « toate modele sînt încîntătoare », Ștefan Rădulescu ocupă — la noi cel puțin — o poziție singulară prin faptul că acționează în trei direcții, altfel spus în munca lui « cumulează » trei competențe distincte, trei profesii de obicei separate.

El este creator de modă, fotograf de modă — adică pune în valoare și producțiile altor colegi dintr-un domeniu atât de special prin « noutatea perpetuă » — și specialist în graphic design, preocupat de « punerea în pagină » a diferitelor materiale publicitare, ce asigură, din punct de vedere psihologic, « funcționarea » complicatului mecanism al modei ca fenomen economic și social. În destul de recenta expoziție personală de la Căminul Artei (parter), Ștefan Rădulescu apare în toate trei ipostazele prilej pentru a desprinde unele caracteristici ale profesiei sale triplu direcționate.

Ștefan Rădulescu este unul dintre cei mai informați specialiști în privința « comandamentelor » sezoniere ale modei. Necesara marjă de originalitate — ce trebuie să se desfășoare tocmai în sensul acestor « comandamente » — și-o formulează de obicei în reluarea a două « teme personale ».

Una este — așa cum observă și Adrian Silvan Ionescu în catalogul amintit — veșmîntul de excepție, de sărbătore, veșmîntul-spectacol, ansamblul « pentru ocazii, cealaltă fiind « cotidianul » cu alură sportivă,

practică, pe linia « design vîtement », ce pune accentul pe parametri de confort psihic și fizic. Materialele, linia, cromatica urmează de cele mai multe ori tendințele internaționale, dar, pe lîngă această « reasortare » constantă, stilistul Ștefan Rădulescu realizează și îmbrăcăminte « fuori moda », adică din categoria nedemodabilului. Cu intuiție plastică și gust el găsește soluția ieșirii din stereotipuri.

Fotograful de modă Ștefan Rădulescu respectă regula — generală, se pare, pentru acea categorie de publicații ce depășesc condiția de « sfaturi practice » — de a eluda nivelul fotografiei aplicate, a documentarului și imediat utilitarului (modelul, croiul nu poate fi lesne citit), el urmărește mai curînd o sugestie subiectivă, și tocmai aceasta face din fotografie un ghid convingător.

Că fotografia de modă s-a nutrit adesea din diferite soluții introduse de curentele artistice ale secolului este un lucru verificat, știut; bun cunoscător al istoriei fotografiei — nu numai de modă — Ștefan Rădulescu se arată interesat fie de o atmosferă romantică din care nu lipsesc elemente de stranietate, ca semn al unor « virări » suprarealiste (unele modele în posturi insolite, nefirești, în interioare « retro » sau în parcuri labirintice), fie de un « actualism » al imaginii urbane ca și întimplătoare, ce iese aproape din obișnuita arie a fotografiei de modă. Alteori, el utilizează supraimpresiuni, prelucrări de tipul « fotografiei în retortă ».

Cînd lucrează cu imagini proprii, « grafistul » practician al reclamei pentru modă și pentru accesorii Ștefan Rădulescu urmărește punerea în valoare a intențiilor fotografului, iar atunci cînd lucrează cu alte imagini este adeptul unui stil limpede și eficace în organizarea suprafeței tipărite (cu știința detaliului revelator și aplicînd, în structuri de repetiție, limbajul cantitativ).

**mihai mitre**

Născut în 1950.

Absovent al Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », secția creație vestimentară, 1974  
Debutează în 1975.

Expoziții personale: București — Galateea, 1981; Căminul Artei, 1985. Participă la expoziții de grup (« Atelier 35 » — 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980; Interior design — 1982)

Expune la Trienala de arte decorative (1976), saloanele municipale de arte decorative (1978, 1979, 1982) Cvadrienal de arte decorative (1980), Expoziția republicană de design (1983)

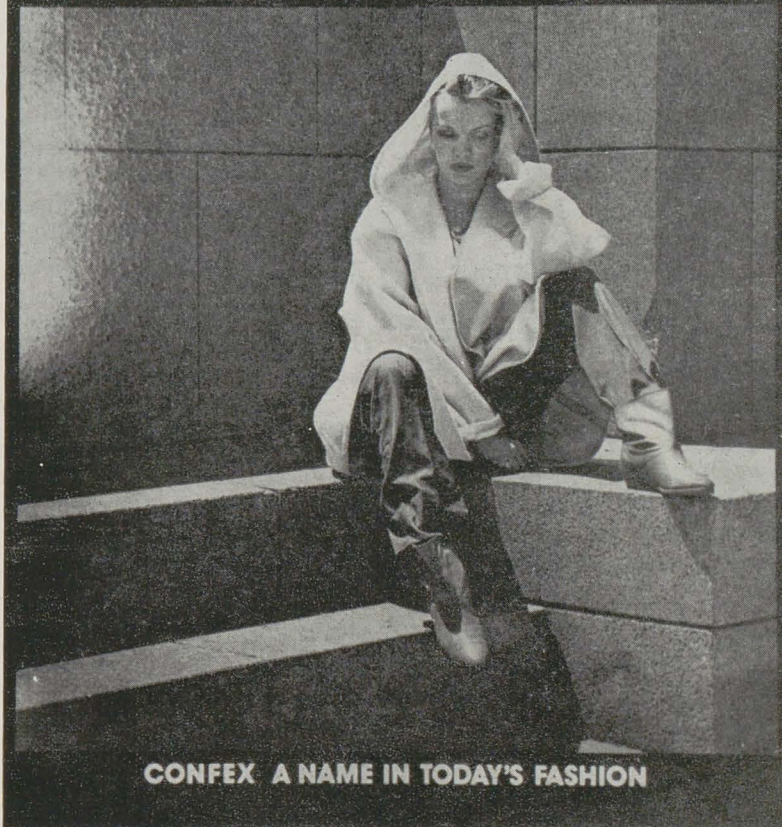
Realizează materiale publicitare (afișe, calendare, agende, pliante) pentru firmele « Confex » și Arpimex », unele apărute și în WOMEN'S WEAR DAILY, DAILY NEWS RECORD

MADE IN EUROPE, A.B.C., ÜBERSEEPOST, TEXTIL REPORT etc.

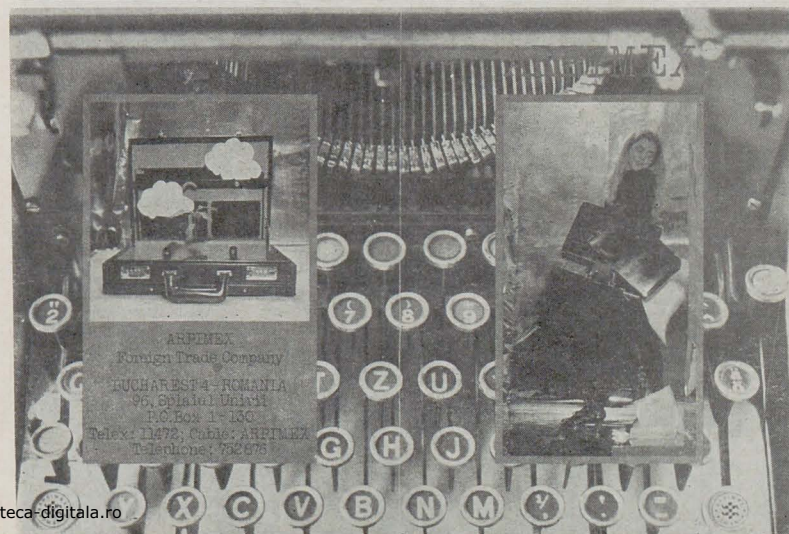
Bursa U.A.P. pentru arte decorative, 1977

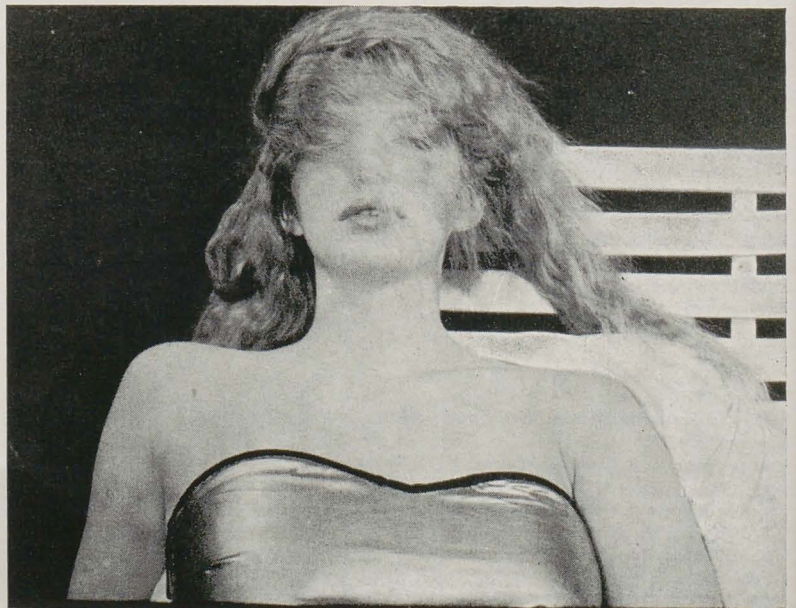
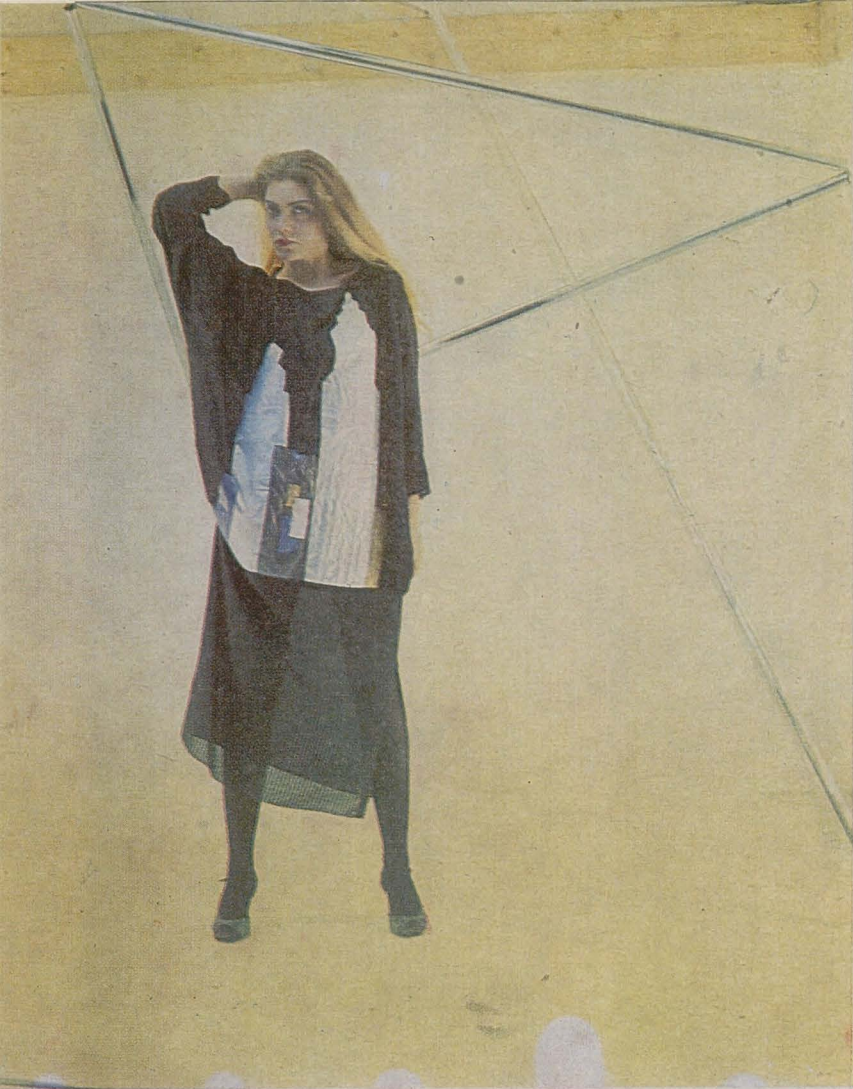
MARCH

12 456789 111213141516 181920212223 252627282930



CONFEX A NAME IN TODAY'S FASHION





# nistor coita

*Cînd sfîrîm blocurile de materie vie se întîmplă ca un fragment să fie mai dens ca altul. Atomii săi se străduiesc cu furie să-și refacă aglomerația pentru a înnebuni omenirea.*

ISIDORE DUCASSE

« Scrierea este un caz particular al desenului ». Nistor Coita întoarce pe dos afirmația lui Butor, căutînd soluția unei exprimări directe a subiectivității într-un limbaj ce transcende discursivitatea. Titlurile unora dintre lucrările sale (« File din jurnalul lui Commodus », « Cîmp », « Semn », « Manuscris », « Informație despre un dreptunghi ») explicitează parțial tendința graficianului de a transforma gesturile sale în acte de comunicare nemijlocită. (Din această cauză, Nistor Coita mi se pare a fi unul dintre pușinii artiști care se pot dispensa relativ ușor de filtrele receptării critice.) Pornite din descărcarea unor tensiuni psihice și vizînd impresionarea intelectului, graficile lui Coita cuprind un doza al încălcării senzoriale și cerebrale tipic pentru textul « manufacturat ». Saturarea semantică a paginii este atît de pregnantă, încît orice « traducere » apare tautologică. În realitate, analiza este dificilă datorită cîtorva nuclee de contradicții pe care artistul le cultivă ca strategie a exprimării. Prima — și din care decurg celelalte — este opoziția între operă (afirmare a individualității) și opțiunea pentru « scrierea » acesteia (ca metodă impersonală de a construi imaginea). A doua e cea dintre monotonia serială a compunerii și continua « fugă » a tensiunilor, ce animă fiecare lucrare. În fine, contradicția între « ceremonialul » tehnic al gravurii și modul în care artistul tratează placa (de fapt o

modestă foaie de plastic semidur) — ca pe un zid destinat unor furtive graffiti, unor stenograme abreviînd stări extreme ce se cer defulate. Cultivînd discreția ca disciplină spirituală a maximei concentrări, artistul își rezervă privilegiul izbucnirii în grafemele sale. Formal, lucrările lui Coita sînt serii semantice susceptibile de o analiză grafologică. Se pot stabili elemente de constanță, puncte caracteristice de revenire, deformări subiective ale unui modul prestabilit. Linia are un parcurs « vitezistic », dezvoltînd automatisme auto-creatoare.

Un semn vag antropomorf este elementul generic al acestei scrieri — și eroul ei. Dramele sale — exprimate corporal — sînt dramele singurătății, ale izolării, ale cuplului experimentînd o erotică torționară, ale mulțimii surprinse în zvîrcoliri magmatice. Deformările pe care această ideogramă inițială le suferă sînt modalitatea prin care Nistor Coita reinventează scrierea. Riguros parcelator al tensiunii, el structurează pagina, închide semnele în casete de solitudine, căutînd să mărească tensiunea prin disciplinarea aritmetică a zvîrcolirilor. Renunțarea progresivă la calofilia unor compoziții ce introduc elemente discursive (pete gingașe nominalizînd suportul — « zid », « ogivă », « filă de manuscris ») și simplificarea mișcărilor caligrafice pînă la o stenogramă a violenței, iată căile de înnoire ale acestui artist perseverent într-o formulă unică. Lucrările lui Coita figurează, de fapt, un « mare peisaj » ca acela din celebrul « Zabriskie Point » al lui Antonioni, unde înlănțuirile unui cuplu sînt multiplicat caleidoscopic, animînd un imens peisaj arid.

**călin dan**



Ilustrație



Exod

Mulțime II



Născut la Oravița la 29 martie 1943

Absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu », Cluj-Napoca, prof. Ladislau Feszt, Andrssy Zoltan, (1968)

Debut 1968

1979 — expoziție personală de gravură, București

Participări la expoziții de artă românească peste hotare: 1972 — Debrecen, 1974 — Berlin;

1977 — Helsinki, Rotterdam; 1978 — Portugalia; 1980 — Suedia, Guineea, Congo, Angola,

Zambia; 1981 — Maroc, Egipt, Algeria, Tunis; 1982 — Lyngby (Danemarca); 1985 — Londra

Participări la expoziții internaționale: 1976 — Expoziția internațională de desen Rijeka, Iugoslavia;

Intergraphik Berlin; 1977 — Expoziția de artă plastică dedicată Independenței, Sofia; 1978 —

Bienala internațională de gravură, Cracovia; 1979 — Concursul internațional de desen « J. Miró »,

Barcelona; Expoziția internațională de gravură, Ljubljana; 1980 — Expoziția internațională

de desene Rijeka, Bienala internațională de gravură, Fredrikstad; 1981 — Trienala internațională

de desen, Wrocław; Trienala europeană de gravură, Baden Baden; 1982 — Bienala internațională

de gravură Bradford; Bienala europeană de gravură, Mulhouse; 1983 — Expoziția internațională

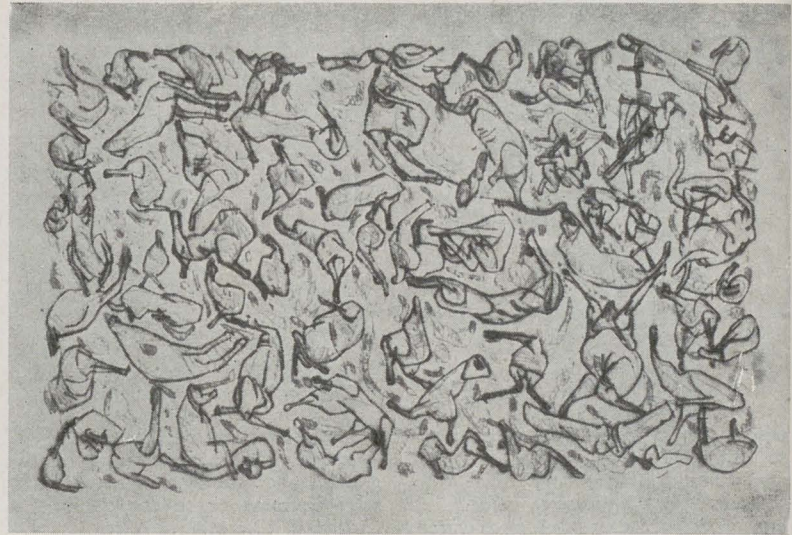
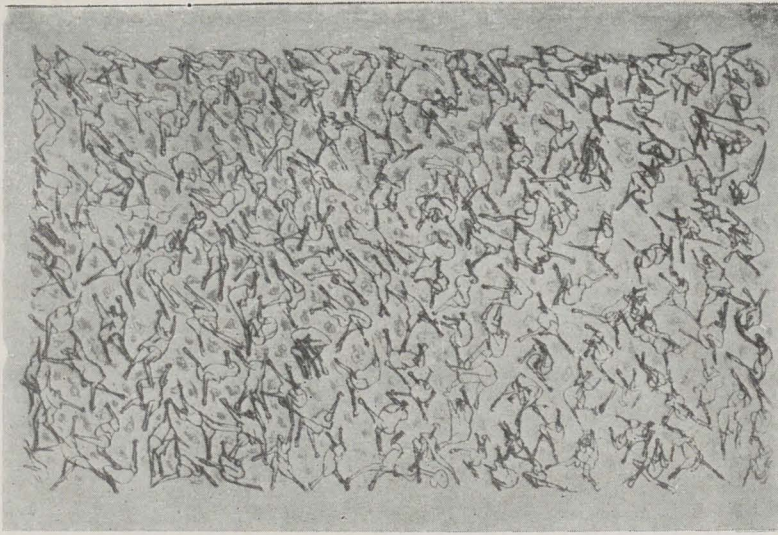
de gravură, Ljubljana; Expoziția internațională de gravură, Cabo Frio (Brazilia); Bienala

internațională de gravură Pecs; Expoziția internațională de gravură Maria Jaco, Kyoto, Seul;

1984 — Bienala europeană de gravură, Mulhouse; 1985 — Bienala internațională de gravură,

Varna.

1982 — Mențiunea juriului la bienala europeană de gravură, Mulhouse (Franța).

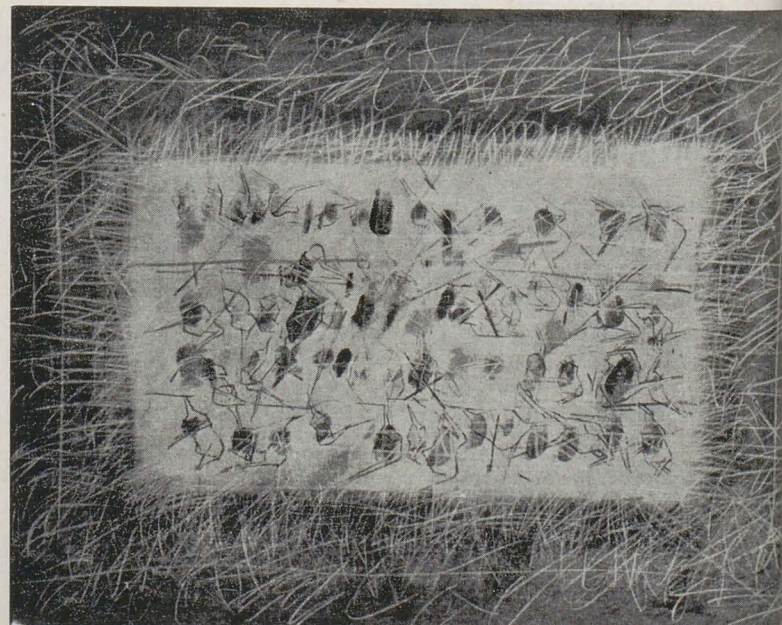


1. Picnic II  
2. Structură



3. Picnic III

4. Grădina Gorgonei  
5. Spațiu iradiant



# unele probleme contemporane ale imaginii

## magda cârneți

Văduvită, odată cu declinul culturii creștine, de marele ei referent transcendent, imaginea plastică europeană (s-o numim tradițională, așa cum s-a configurat ea istoric, începând cu structurile vizuale tridimensionale ale Renașterii și sfârșind cu naturalismul secolului trecut, dar și cu primele curente avangardiste) s-a văzut adusă, de propria ei evoluție interioară ineluctabilă, la condiția de echivalent mimetic al realului, obligată să se limiteze, în lipsa altor repere stabile, la bornele sigure, dar extrem de restrictive, ale exteriorității aparente. Exterioritate instituită, prin substituția transcendentului, ca model și instanță autoritară, drept cod și vocabular de referință, și în cele din urmă drept mitologie, săracă, tautologică, a imaginii.

Deposedată apoi, odată cu inventarea fotografiei, și de iluzia îndreptării și suficienței narării ilustrative a aparențelor, imaginea plastică s-a văzut lipsită din nou de un domeniu specific de referință, din cele anterior consacrate; redusă la posesia și sensul propriilor ei mijloace, materiale și tehnice, ea ajunge în situația referirii la sine, obligată să se întoarcă asupra ei înseși, virînd din domeniul extensiv al exteriorităților de tot felul, către tărîmul intensiv al propriei sale interiorități. Curente de avangardă pot fi considerate desigur ca maniere din ce în ce mai radicale, de a pune în discuție fundamentale înseși ale imaginii, miturile ei constitutive — frumosul, mimesisul, esteticul, simbolismul intrinsec, valoarea de cunoaștere etc. — și de a face din ele materia primă a imaginii, motivul elementar al acțiunii plastice, într-un demers de epurare, de regăsire de sine, dar în același timp și de autodivorare, autodistrugere.

Erau puse atunci în joc, elementele constituente ale imaginii, tehnicile ei, dar mai ales funcțiile ei specifice și domeniul de referință, de semnificare, capacitatea ei de a comunica în ultimă instanță: punere în joc care nu însemna numai negație, anihilare a nonspecificului sau anacronicului, a falsului sau caducului din condiția imaginii plastice, ci și căutare — adeseori disperată — creare ex nihilo, a unor noi limbaje și tehnici, cucerire a unor sperate noi domenii de referință, redescoperire sau inventare cu orice preț de noi funcții specifice în lipsa celor tradiționale. Funcții epurative a avangardei, restituind autonomia atât de clamată a esteticului, i se corela activ o funcție de investigație și cucerire, de dilatare continuă a limitelor imaginii în impact cu realul, ca și o funcție formativă, activistă, aspirînd la instituirea de «realități plastice» inedite, obiecte plastice și universuri vizuale noi, de sine stătătoare.

Or, se poate observa comparînd diversele perioade ale imaginii plastice contemporane, că după evoluția vertiginosă a primei jumătăți de secol, reverberînd și după război pînă către anii '60, lucrurile par a se fi stabilit într-un fel de statu quo, de platformă, după această perioadă, cînd apar totuși destule curente și mode, diferențiate zgomotos prin titlatură și publicitate, prin teorii estetice și critică, dar în fond adesea asemănătoare sau prea puțin diferite, emanînd cu toate o notă comună din perspectiva mai detașată a momentului prezent. Ele reiau, combină, duc pînă la extrem și consumă, epuizează definitiv căile propuse de avangarda începutului de secol, cu diferența, esențială, că ceea ce acolo era paradox acum devine logic; ceea ce acolo era negație aici e luat drept afirmație: ceea ce acolo însemna manieră ideatică de a pune probleme aici ajunge dogmă reiterată în plan strict formal; ceea ce acolo se dorea frondă anti-insti-

tuțională, devine acum instituționalizat, teoretizat, motivat și propagat.

Asistăm la un fel de repetare îngroșată a unor ipoteze de lucru, abia schițate și adesea abandonate sau depășite ale avangardei; demolările, cuceririle, îndrăznelile eșalonate atunci diacronic, evolutiv, deci cu o minimă motivare istorică, sînt consumate acum sincron, într-un plan al orizontalei temporale, străbătută simultan în direcții diverse și divergente, sugerînd mai degrabă o atmosferă aparent anistorică, fixată, iterativă, ca un cerc vicios, a evoluției imaginii. Avangarda pare a se fi transformat la rîndul ei într-un fel de domeniu clasicizat de referință, într-un punct de reper osificat, într-un zăcămint exploatabil ca oricare altul al imaginii, sugerînd prin prelungirile ei epigonice că nu pe asemenea drumuri, repede deschise și repede terminate într-o fundătură, ar fi remediu maladiilor imaginii. Dar a tatona în toate direcțiile, în lipsa drumului unic, e un fel de a elimina presupuzițiile false și de a te apropia lent și ineluctabil de adevăr. Imaginea pare că nu și-ar fi găsit sau regăsit în continuare întemeierea unică sau unitară, domeniul adînc de motivații și referințe, legea integratoare și constrîngerea specifică. Ca oricare limbaj, ea nu poate trimite exclusiv la sine (asupra elementelor, vocabularului și gramaticii sale), ea are nevoie de un referent transcendent, superior propriei sale condiții, care să-i facă posibilă comunicabilitatea, existența unui mesaj în spatele formelor sale. Imaginea ca orice limbaj creat, nu poate ieși decît aparent din regîmul ei fundamental simbolic, pentru un regîm ontologic, suficient sieși. Ea nu poate fi propriul ei scop, deci «realitate», decît printr-un fals silogism, de altfel mult uzitat, ci doar «mijloc», cale către realitate, perspectivă, asupra realului, model posibil de cuprindere a ceea ce percepem, selectăm, înțelegem și integrăm, interiorizăm din real, dar întotdeauna din punctul de vedere al unei anume moralități și spiritualități care subîntinde imaginea. Or, diversitatea căilor și perspectivelor plastice existente simultan în contemporaneitate presupune, așa cum s-a observat deja de destulă vreme, absența unei perspective unice sau unitare, susținută deci de un sistem spiritual, moral și simbolic, coerent de măsură. Diversitatea presupune o stare de impas, altfel spus de căutare și ipoteze, de demolație și înnoire, de distrugere și geneză, cu inerente pierderi și ciștiguri, cu inevitabile stări apocaliptice și resurecționale, pe un enorm frontier deschis de explorare și înaintare, inevitabil înainte, cîrcare ar fi capătul acestui înainte, testînd în toate direcțiile calea cea mai adecvată, cea adevărată a soluției, a salvării.

Imaginea face de aceea în continuare apel la cele mai diverse soluții de ieșire din acest haos provizoriu, poate necesar unei vitale purificări imaginative și spirituale; soluții atât de diverse și contradictorii încît par să sugereze mai degrabă o stare iconoclastă a imaginii, premegătoare unei aspirate dar imposibile iconodulii. Imaginea se poate încă hrăni din pura ei autonomie estetică, exploatăndu-și specificul mijloacelor și tehnicilor, retrăsîndu-se în jocul estetic al formalismului pur, cu o axiologie pur decorativă, finalizată fie în autism aristocratic, fie în aplicabilitatea ei pînă la urmă practică, funcțională, din care își poate confecționa o motivație socială, un alibi utilitar. Ea poate consuma în continuare minereul inepuizabil al tradiției plastice, în dimensiunea ei istorică dar și geografică, reluînd în diferite formule combinatorice și permutaționale, prin deformare sau stilizare, prin selecție și citare, maniere și coduri vizuale odată viabile, în care imaginea își caută la rîndul ei un cod simbolic viabil, iradierea prin contagiune și repetare a unei vitale semnificații. Apelul constant, reluat, abandonat și iar reluat la artele exotice, populare, la simboluri istorice, arheologice sau religioase, la arhetipuri culturale de tot felul, și — mai nou — la demolările clasicizate deja ale avangardei, devine un semnificativ act de recuperare, de căutare a rădăcinilor, de «înghebare» a unei necesare mitologii.

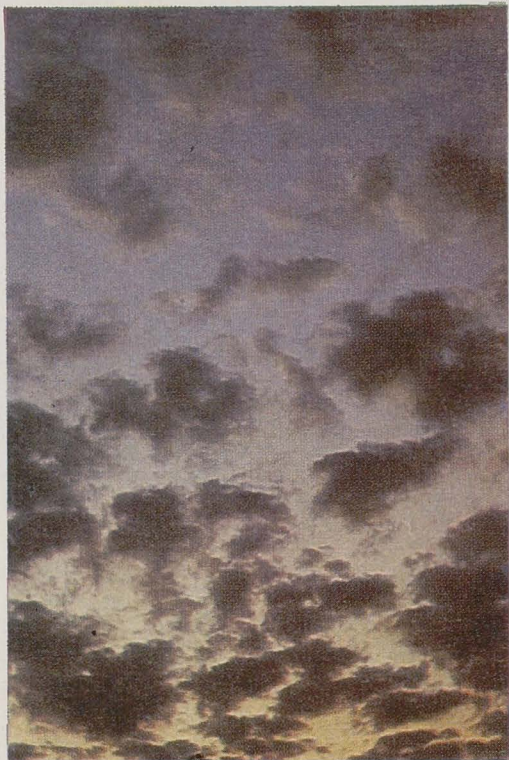
Imaginea poate de asemenea face apel la zona noilor tehnologii contemporane, electronice și computerizate, la sursele Mass-Media, la vocabularul, tehnicile de difuzare, mitologiile de consum ale actualității, care prin proiecția în actualitate și în viitor furnizează o îndreptățire aparent nelimitată, disponibilismului nemărginit al imaginii, cultului ei pentru inedit.

Vor mai fi fiind și alte căi încercate, varietăți sau combinații ale celor enumerate mai sus. Ceea ce ele subliniază este faptul că în lipsa unei întemeieri unitare, imaginea își caută încă multiple întemeieri provizorii. În lipsa unui cod simbolic viu, imaginea vehiculează coduri simbolice multiple și contradictorii, fie consumate istoric și de neînviat întocmai, fie subiective și personale (acele «mitologii subiective», acele simboluri «personale», ca și cum ar putea exista mitologii și simboluri individuale). În lipsa unui limbaj coerent pliat pe o realitate spirituală coerentă, imaginea manevrează multiple limbaje, pliate pe realități spirituale fragmentare, subiective, relative sau false. Ce-și poate permite imaginea deci, la această oră a ei? Își poate permite deci fragmentarismul și heterogenismul ei funciar; aleatoric; ludic; provizoriu; subiectivismul nemărginit; combinatoric cu nenumărate posibilități; consumismul de toate felurile și în toate înțelesurile; sincretismul ei tutelar care compune cu virtuozitate laolaltă un amalgam tensionat și impresionant de cultură, informație diversă, eveniment de ultimă oră, hazard, subiectivism, modă, experiment, violență disperată etc. etc. Își poate permite deci o libertate fără margini. Dar cît își poate permite o libertate fără măsură, nestructurată de o ierarhie interioară, morală, pe măsură? Care e sensul acestei situații fără precedent a imaginii plastice (ca de altfel și a celorlalte limbaje artistice)? Ne e îngăduit oare să generalizăm ceea ce se petrece, ceea ce se află în desfășurare? Ne e îngăduit oare să căutăm un sens acolo unde mulți nu văd nici unul? Există suficiente probe materiale, suficientă desfășurare temporală, suficientă detașare perspectivală pentru a putea vedea limpede dincolo de arbori, pădure, ori pentru a avea îndrăzneala de a propune ipoteze de lucru, scheme mentale globale, provizorii, pentru cuprinderea unui material de fapte artistice atât de vast? Putem întui în ceea ce se întîmplă și altceva decît haos?

Care e sensul acestei stări a imaginii plastice contemporane, caracterizată de atîtea atribute specifice? Rezumativă, cantitativă, sincritică, imaginea pare că vrea să consume, să epuizeze, să ardă uriașul balast de cultură și istorie pe care îl poartă în spate, dar ce poate face cu cenușa aceasta «post-culturală», dacă a arde nu înseamnă și a purifica, a distila, a esențializa, și în ultimă instanță, a ilumina? Retrospectivă în bună măsură, ca și cum ar fi ajuns la un anume capăt al timpului sau înaintea unui salt calitativ necunoscut, imaginea pare că vrea să excludă, ducîndu-le în extrem sau absurd, toate căile posibile de evoluție, în timp și în spațiu, consacrate de culturi și civilizații, pentru a putea întrezări altceva, o altă formă de existență și iradiere. Planetarizată civilizația, internaționalizată cultura în care trăim, cum ar putea rezista imaginea plastică tutelarei vocații recapitulavite și cosmopolite a timpului? Cum își mai poate ea controla libertatea fără criteriul a invenției, în lipsa unor repere stabile, pusă în fața unui asemenea copios ospăț cultural, alcătuit din magme și aluviuni ale tuturor formelor pe care le-a luat spiritul uman în timp și în spațiu, conectate pentru prima dată laolaltă, amestecate fără discriminare și ierarhie — aluviuni culturale din care își poate permite să facă orice, să le combine și să le deformeze, să le unifice sau să le distrugă, dar care pot de asemenea să facă orice din ea?

Retrospectivă, imaginea nu-și poate refuza însă multă vreme dimensiunea ei profund prospectivă. Acumulativă, ea nu-și poate neglija fără pericol darul său profund sintetizator. Proteică, ea nu-și poate interzice la nesfîrșit puterea ei integratoare vitală, globalismul ei funciar.

Ce leac poate oferi artistul? Ce criterii infailibile, ce puncte de reper mîntuite de relativitate și întîmplare poate descoperi el în acest amalgam cultural în care îi e dat să trăiască? În absența unei universale și coerente imaginii a lumii — așa cum alte epoci aveau privilegiul să consacre și să trăiască, iar nu doar să imagineze la nesfîrșit — o imagine globală care să ne cuprindă pe toți și pe toate, să unească toate etajele realității și cunoașterii într-un sens unitar al ființei — artistul de azi e obligat, mai mult poate decît alți semeni istorici ai săi, să ia pe cont propriu povara încercării de a imagina, descoperi și (re)instui o ordine semnificativă, coerentă, spirituală a lumii. A gândi universal nu mai înseamnă pentru artist, azi mai mult ca oricînd, a-l înregistra, a-i reproduce formele



și aparențele, a-l manevra și utiliza pentru scopuri și eficiențe parțiale, « a cunoaște în parte și a poseda în parte »; ci toate acestea subînțelegându-se ca o etapă preliminară, a-i căuta o formă de unitate, a-i descoperi un liant necesar, a-i conferi o coerență interioară, semnificativă, o integralitate vitală în cel mai înalt grad, fără de care nu se poate respira îndelung pe pământ, fără de care omul ar fi privat de propria lui inteligibilitate. A gândi artistic, creator, universul, ar putea să constituie atunci o putere nouă, singulară, unica poate la acest ceas al spiritului, de închegare și ordonare a materiei lumii înspre sens?

Ce poate face artistul? El simte enorm și vede monstruos, cum ar spune bătrînul Caragiale. El

intuiește global, dar nu cunoaște decît din aproape în aproape, presimte integralitatea a ceea ce se află în desfășurare, dar nu deține decît amănuntul. Artistul ia în posesie numai un fragment de realitate, îl interiorizează formal și existențial, îl ridică în estetic căutîndu-i legea și sensurile care ar da seama, prin principiul « pars pro toto », de legile și sensurile întregului cosmic. Onestitatea lui maximă rezidă în a se investi total într-un detaliu al creației, care să restituie, dilatat prin adîncire umană și prin experiență creatoare, dincolo de limitele lui individuale, să evoce, să sugereze marea Tot integrator, organic și viu.

În haosul și opulența culturală și vizuală a actualității, artistul face muncă de arhivar și de profet. El ar trebui — într-o condiție ideală și astăzi urgentă a statutului său — să integreze și să sintetizeze toate informațiile, vizuale sau nu, cunoștințele, plastice sau nu, descoperirile, teoriile, ipotezele, curente de suprafață sau de adîncime care ne asaltează cugetul și simțurile; să stabilească relații mereu înnoite cu realitatea în continuă dilatare; să inventeze structuri mentale imaginative pentru ordonarea acestui real; să propună mitologii coerente ale fenomenelor existenței; să secrete mituri integratoare pentru planurile divergente între care ne e sfișiată conștiința; să (re)descopere ierarhii interioare, morale; să creeze modele vizuale simbolice pentru bănuite sisteme spirituale în geneză — fenomene pentru care nu există încă ochi și urechi să vadă și să audă, nu există încă cuvinte și forme care să le cuprindă, pentru care propria lui experiență, umană și artistică, nu are poate antecedente pe care să se sprijine, nu are argumentul istoric sau fundalul social necesar, pentru a-și sprijini intuiția — povară pentru care un demers individual nici nu e de ajuns, nici nu e pe măsură.

lată poate urgența spirituală a orei, care decurge de altfel ineluctabil din acea punere în discuții a fundamentelor înseși ale imaginii, întîmplată la începutul secolului, de care vorbeam la început. Ce leac poate oferi artistul? Ce criterii infailibile, ce puncte de reper stabile și « absolute » poate aduce el? El nu poate oferi decît mărturia propriei sale experiențe, în ce are aceasta total și deci atemporal, urma unei clipe în care realizează, prin gestul artistic, cel puțin pentru sine și astfel și pentru alții, o formă de integralitate spirituală. În lipsa altor criterii și repere universale, el nu poate veni decît cu mărturia fapturii sale puse în întregime în joc,

încercînd să refacă prin operă o coeziune pierdută Stării cantitative și sincretice a actualității, el nu-i poate opune decît experiența calitativă și sintetică a efortului său existențial integrator, palparea continuă și dificilă a totalității sale spirituale. Criteriul absolut al artistului nu poate fi decît autenticitatea propriei sale ființe, racordate la autenticitatea adevărului spre care se pune în joc. Artistul poate integra creator trecutul, prezentul și viitorul culturii, în măsura în care ajunge să le facă să reveleze și să coincidă cu miezul atemporal, universal al propriei sale conștiințe.

Această urgență spirituală a orei s-ar mai putea numi altfel « implicare totală », asumare existențială maximă, vizionarism sau atenție maximă a spiritului față de sine însuși. Și totuși această asumare cu toate dimensiunile senzoriale, psihice și cognitive, această nevoie de integrare umană a lumii, de proiecție spirituală coerentă a dimensiunilor și sensurilor ei, pare încă, în acest ceas al artei, neverosimilă, improbabilă, exagerată: e mereu ocultată de griji mai mărunte: de false nevoi: de utilitarisme și pragmatisme de tot felul; de un artizanat la scară planetară; de un hedonism de larg consum; de sclipitoare inovații formale și jocuri vizuale de artificii, care anunță întotdeauna numai sfîrșitul fieștei, iar nu începutul. Afirmației dificile, poate ridicolă în simplitatea ei complexată, neajutată de atașe recunoscute, acceptate, poate ostentativă în nuditatea ei fragilă și angajantă, îi preferăm nihilismul comod și neimplicat; interogații majore îi preferăm micile ironii de circumstanță; tensiunii reale a experienței trăite pînă la capăt, curajul derizoriu al formulărilor echivoce, arta ambiguităților savante; vizionarismului integrator îi preferăm subiectivismul mărunț, nesfîrșit în complicațiile sale impetrabile și strict personale, ludic gratuit dar spumos, suprealismul de piață.

Un fel de nesfîrșită așteptare, o « leneșă îngrijorare », resimțită într-un fel sau altul de toți, temporează la nesfîrșit nevoia, resimțită de asemenea într-un fel sau altul de toți, a unei convergențe spirituale, a gestului amplu al unei noi perspective integratoare, respirația vastă a unei presimțite, și probabil în curs de geneză, resurrecții spirituale. Resurrecția pentru care toate manierele și formule atît de contradictorii și de diverse ale artiștilor contemporani, fac poate operă de curățire a grajdurilor lui Augias, epuizînd și descompunînd resturile unei definitiv apuse tradiții, degajînd perspectiva, sau dimpotrivă fac poate operă de pionierat, recuperînd trudnic cîte un fragment, cîștigînd prin ridicare în estetic cîte o sintagmă din textul lumii, alcătuiind împreună discursul încă eliptic, încă incoerent, al unei ordini viitoare.



1-3. DECEBAL SCRIBA: Studii — structuri naturale  
4,5. VIORICA SLĂDESCU: Acțiune « Origami »



# imago vates și imago rhetor, sau imaginea între invenție și tautografie

## marius tătaru

Ne-am permis, poate cu excesivă îndrăzneală, să parafrăzăm în titlul acestui articol una dintre notiunile perechi de concepte cu care a operat estetica Renașterii, opunând pe *poeta vates* lui *poeta rhetor*, în scopul operării unei fundamentale distincții între genul creator (profetic prin excelență, grație vizionarismului său) și spiritul evocativ-descriptiv, stăpîn absolut al virtuozității și eficienței expunerii. Evident, nu ne-am propus aici să procedăm la o extindere fastidioasă a problematicii lucrării lui Badt. Dimpotrivă, dincolo de a reține formula de bază a amintitei dichotomii cinquecentiste, multe din datele acesteia vor apărea, în cele ce urmează, într-o ipostază adesea structural modificată. Pe deasupra, nu trebuie pierdut din vedere faptul că o primă relativizare a vechiului context o introduce însăși ideea care constituie motivația acestor rînduri. Într-adevăr, mutîndu-se de la nivelul *poeta* (sau, eventual, *artifex*) către sfera *imagoului*, judecata termenilor implicați în discuție se apropie de mecanismul unui proces acționant în contumacie, datorită înlocuirii agentului eminent activ (deci, creatorul) cu un *produs*, un element pasiv — imaginea — activizabil doar în măsura în care este supus întregului cortegiu de convenții prin care se desăvîrșește actul de comunicare artistică.

Dintre toate elementele care concură la definirea opereii de artă, indiferent de punctul de vedere sau de criteriile adoptate în această definire, imaginea este probabil singura a cărei invocare se impune ca o omniprezență, datorită meritului elementar de a constitui însuși modul de existență a celor pe care, tocmai de aceea, le numim «arte ale imaginii». Pe de altă parte spațiul în care ne petrecem existența, acum ca și întotdeauna, este literalmente saturat cu imagini, în covârșitoarea lor majoritate *neartistice* sau, măcar, neinvestite cu intenția de a căpăta un statut sau o valoare artistică. Sîntem îndreptățiți deci a susține că înainte de a emite vreo judecată cu valoare practică sau afectivă în legătură cu orice aspect fizic al lumii înconjurătoare, înainte de a acorda cel mai neînsemnat interes oricărui punct din inventarul acestei lumi, el înseamnă pentru orice individ normal din punct de vedere fiziologic, o *imagine*. La prima vedere, această afirmație pare pe cît de banală pe atît de adevărată. Sîntem tentați s-o acceptăm dintr-un automatism cauzat de ierarhia senzațiilor: vîzul are tendința de a se impune ca suveran atunci cînd este vorba de a hotărî definitiv obiectivitatea unei experiențe. Și totuși, nu sîntem sortiți a vedea, în oricare dintre momentele noastre de veghe, decît ceea ce se află strict în cîmpul nostru vizual. În același timp însă, în proporții foarte variabile, celelalte patru simțuri ne oferă un număr impresionant de date despre ceea ce se află uneori mult dincolo de acest «con» al cîmpului vizual. Nu ne interesează aici să cercetăm mecanismul psiho-fizic de funcționare al acestui mult dezbătut sistem de conexiune sinestezică a senzațiilor, ci doar unele implicații pe care acest fenomen le are asupra percepției vizuale și mai ales asupra construcției inteligente, intenționate, a unei

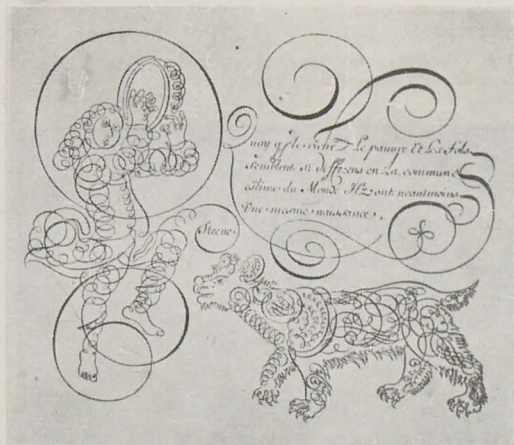
imagini ce poate sta, în orice moment, la baza obiectivării unei imagini artistice.

Pentru început, o simplă tatonare a problematicii receptării vizuale elementare nu pare a conduce la concluzii prea încurajatoare pentru adepții teoriilor elitariste ale «ochiului-artist». Într-adevăr, privirea cuprinde, fără discriminare, absolut întregul inventar de forme ce i se propune, indiferent de gradul de inteligență sau de calitatea sensibilității subiectului. Un număr mai mult sau mai puțin mare de ecrane vizuale intersectează fiecare plan al realității percepute, constituindu-se în imagini complexe, proiectate pe retină și catalogate automat, într-o formă primară, la nivelul intelectual. Ceea ce nu prezintă interes se pierde, probabil, în mare parte în abisul anonim al subconștientului, în timp ce elementele care suscită interesul momentan al laturilor practice sau spirituale ale personalității sînt prelevate din acest șuvoi de informații receptate pasiv, sînt evaluate, întărite, interpretate și transformate, cu adăos volitiv, într-o nouă realitate. Această «realitate de uz intern», născută sub incidența prelucrării subiective a stocului de imagini selectate dintr-o perspectivă unică asupra unui univers *optic indiferent* și aflat la îndemîna oricui constituie, cum lesne se poate deduce, un stadiu obligatoriu în procesul de vizualizare al imaginii artistice, dar nu numai al acesteia. De fapt, orice intenție de a interveni practic sau speculativ asupra unui repertoriu de forme intrate concomitent

sau succesiv în experiența cîmpului vizual presupune o fază electivă, în care preferențialitatea se traduce prin reordonarea mentală a datelor oferite de stimuli, în sensul unui scop deja presupus. De asemenea, constituie un adevăr elementar faptul că orice realitate obiectuală, deși identică — sub aspect fizic — pentru orice vedere fiziologic normală, devine unică grație fenomenului de receptare intelectuală individuală, care are ca urmare sublinierea și uneori exagerarea anumitor dimensiuni ale datelor reale sau, dimpotrivă, minimalizarea altora care fie nu corespund dimensiunilor unei structuri psihice, fie depășesc pur și simplu nivelul de cuprindere intelectuală a individului receptor. Circumscriind mai exact problema asupra căreia ne-am propus să reflectăm, ajungem, firesc, la necesitatea, de a defini, în termeni mai lipsiți de echivoc, în ce anume constă specificitatea procesului de individualizare subiectivă a imaginii cu «finalitate artistică». (Trebuie precizat că nu avem în vedere, în cele ce urmează, procesul de cunoaștere contemplativă al imaginii artistice *finite*, ci mecanismul activ, prin care artistul realizează imaginea mentală și fizică a opereii de artă.)

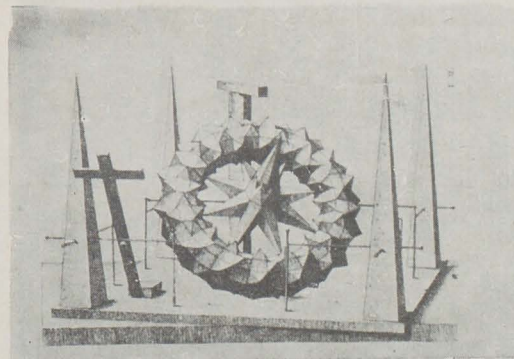
Pornim, pentru aceasta, de la enunțarea unui adevăr cît se poate de simplu: imaginea (în măsura în care ea reprezintă doar un reflex, un «dublu» optic al lumii formelor) nu constituie niciodată singură și în stare pură o sursă a creației artistice. Pentru început, ca fenomen al unei receptări primare, ea reprezintă o sumă de date, din care subiectul nu numai că extrage ceea ce-l interesează, ci se subordonează totodată, îndemnatului instinctiv de a-și completa tabloul vizual cu rezultatul concluziilor oferite de confreria sinestezică a tuturor simțurilor sale în funcțiune. Cu alte cuvinte, pentru a putea trece dincolo de zonele netede ale indiferenței, cătîndu-și accesul către teritoriile mai profunde ale spiritului, o imagine *selectată*, extrasă din anonim, trebuie să fi fost nu doar «văzută», ci *auzită*, detectată și chiar individualizată (uneori în proporții infime) de orice alt simț. Nu căutăm aici a exagera posibilitățile unui senzorialism primitiv, cum de altfel ar fi imposibil de conceput ca efectul acestuia să aibă ca urmare tocmai crearea unei opere de artă. Simultaneitatea de funcționare a simțurilor este însă inevitabilă, ea ținea chiar, îndrăznim a spune, de laturile cele mai pozitive ale intens și permanent agresatei «naturalități» a speței umane. Cu toate acestea, firescul act de introducere interesată a unei imagini în enormul «computer» al unei experiențe individuale nu trebuie, confundat cu un ridicol proces de «adulmecare» tentaculară, cu concursul tuturor simțurilor. Am putea spune chiar că adevărata colaborare a simțurilor, în domeniul ce ne interesează, începe dincolo de dezordinea elementară a nivelului sinestezic, și anume cînd acestea, acționînd centripetal, în interesul necesităților «privirii inteligente», vor prelucra nu în primul rînd concluziile nemijlocite și elementare ale contactului senzorial imediat, ci își vor exploata din plin acea experiență anterioară, acumulată în memoria simțurilor, la nivelul căreia senzațiile au obținut deja un regim «intelectual», adesea copios încărcat cu conotații.

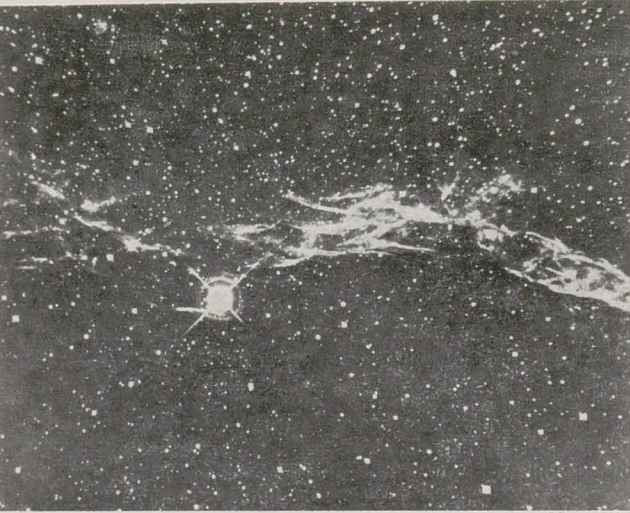
După aceste cîteva precizări, s-ar putea conchide că, depășite fiind amintitele filtre volițional-senzoriale, imaginea — o *anumită* imagine — și-a făcut, definitiv, intrarea în bagajul de date al unui subiect. Dacă nu este utilizată în limitele unui interval de timp relativ scurt, ea va trece în stocul memoriei, de unde, cu cît va fi mai tîrziu extrasă, cu atît va fi mai îmbogățită (sau — din altă perspectivă — mai «parazitată») de efectul «barochizant» al imaginației. Se naște astfel un vast repertoriu individual de amintiri imagistice personale, care poate constitui una dintre principalele materii prime ale creației artistice, mai ales că niciodată din respectiva «imagotecă» nu sînt exploatare imagini unice, ci fascicule asociate uneori sub forma unei înimaginabile complexități. Aici nu se oprește însă totul: drumul imaginii către opera de artă nu se poate mărgini la nivelul acestei prime metamorfoze. Este adevărat, de la imaginea pasivă, existentă în afara cunoașterii și pînă la această luare a ei în posesiune, sub forma unei experiențe irepetabile, în care psihicul și senzorialul se întrepătrund obligatoriu, s-a produs deja o evoluție complexă, un fenomen de «orchestrare a imaginii», în sensul



1. Scriere de Erasmus van den Steene, Genf, 1687

2. Jost Amman: *Perspectiva solidelor*, în Melchior Jamnitzer «*Perspectiva corporum regularium*» Nurenberg, 1568





1. Explozie solară  
2. Foc de artificii

realizării consonanței cu formele de existență ale unei trăiri eminamente umane. Dacă aventura imaginii s-ar încheia însă aici, comandând — printr-un mecanism pe care-l putem doar presupune — mîna artistului, arta tuturor epocilor și locurilor ar arăta cam la fel, diferențele fiind determinate, eventual, de tipurile umorale și de capacitățile imaginative ale creatorilor.

Să presupunem, spre exemplificare, o imagine dintre cele mai obișnuite: un cer înalt, boltit deasupra unei cîmpii întrerupte de un ochi de apă, străjuit la rîndul lui de un pîlc de copaci sub care se adăpostesc cîteva vite. Toate acestea, la un loc, reprezintă, din punctul de vedere al « cantității de eveniment » a momentului, unul dintre cele mai obișnuite aspecte ale unei realități aproape indiferente față de momentul istoric. O asemenea imagine a putut fi văzută de nenumărate priviri, în nenumărate ocazii, cel puțin în ultimele două milenii ale istoriei europene.

Ea nu excelează prin măreție, frumusețe sau decorativism, nu trezește efuziuni religioase sau spaime ancestrale, fiind, sub acest aspect, ideală prin banalitatea ei. Care va fi totuși reacția notoriului « consumator de imagini », care este artistul, în fața ei? Trebuie precizat, de la bun început că nu găsim nici un argument serios care ar putea susține ideea că omul altor secole, scurse în intervalul de timp mai sus amintit, ar fi fost dotat cu o sensibili-

tate sau cu o imaginație inferioară « modernilor ». Și totuși doar un singur veac — al XVII-lea — și doar un singur loc — tocmai Olanda, cea lipsită de spectaculosul natural — au fost capabile de a transforma această imagine într-un *peisaj*, unde banalul devine artă, așa cum artă vor deveni, peste timp, cele cîteva mere ale lui Cézanne sau ghetele lui Van Gogh. De ce și *prin* ce devine o experiență vizuală un fapt artistic numai în anumite condiții? Evident, nu se poate găsi un răspuns pentru această întrebare decît presupunînd existența unei a doua metamorfoze a imaginii, posterioare prelucrării optice a stimulului imagistic real (pre-existent), a unei etape în care imaginea receptată, desprinsă prin cunoașterea nemijlocită a universului obiectual, intră în relație nu doar cu extremul subiectivism al artistului (care, după cum am văzut, își face simțită prezența încă de la primul contact cu lumea formelor), ci cu cea mai orgolioasă forță a personalității acestuia, *voința de a crea*. Ca urmare a acestei evoluții, imaginea însăși își cîștigă o personalitate (pe care nu a putut-o avea în afara cunoașterii și cu atît mai puțin a cunoașterii artistice), un *sens* care poate fi complet diferit de cel ce-l va fi căpătat inițial — dacă este proiecția unui artefact uman — sau de cel pe care oricine altcineva i-l ar putea da — dacă provine de la un element natural.

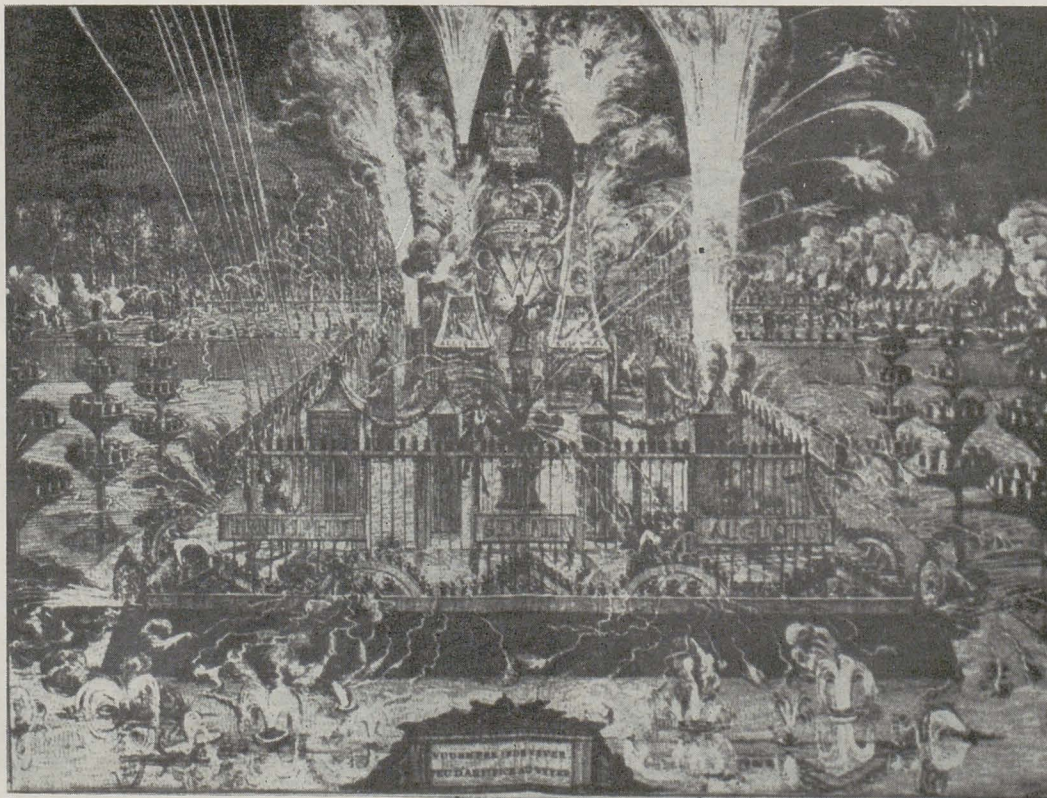
În 1924, într-o lucrare devenită clasică, E. Panofsky formula ideea că « intuiția artistică (...) poate fi sigură de rezultatele ei, tocmai pentru că ea însăși decretează legile propriiei ei lumi, ceea ce înseamnă că nu dispune de alt inventar de obiecte decît de acela pe care, întii și întii, ea însăși l-a constituit. . . »<sup>2</sup>. Nu vrem să atragem aici atenția asupra mult prea vastei probleme a autonomiei artei, pe care, de altfel, Panofsky o afirmă în acest citat, ci doar asupra înțelesului aceluși « inventar » manevrat de intuiția artistică și care, în traducere foarte liberă, se confundă tocmai cu stocul de imagini de care dispune universul subiectivității creatoare a artistului. Devine astfel lîmpede faptul că, persuadat de ideea de a propune o lume căreia el însuși are posibilitatea de a-i fabrica aparența, artistul ne forțează, în realitate, să acceptăm noul rol pe care l-a acordat unor imagini la care, sub forma primitivă a simplei observări, oricine putea avea acces, dar care, în urma dublei metamorfoze la care le-a

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, 1960, p. 71.

supus ochiul și voința artistică, devin o cu totul nouă realitate, supusă, într-adevăr, așa cum scria Panofsky, propriilor ei legi.

Din perspectiva acestei « duble metamorfoze » a imaginii în procesul creației artistice ne putem permite a repune în discuție, într-o formă mult simplificată, unul dintre punctele nodale ale specificului opereii de artă, și anume acela al individualității. Practic, conform unei vechi accepții, voința artistică se obiectivează prin dorința și capacitatea de a conferi spațialitate unor « idei ». În parte, structura *ideii* care stă la baza opereii de artă este hotărîtă de modul de reacție al artistului la problemele de ordin filozofic, moral, politic, social, etc. pe care și le pune ca factor constitutiv al epocii în care trăiește și care epocă, la rîndul ei, are anumite pretenții din partea artistului însuși. Sub acest aspect, creatorul de artă are posibilitatea de a crea și defini *tipuri* (de personaje, de atitudini, de situații în fața unor anumite domenii ale realului), caracteristice pentru o anumită sensibilitate (nu doar individuală), față de pulsul unei epoci, față de certitudinile sau obsesiile acesteia. Aceste tipuri, dacă sînt puternice, pot da naștere unor  *motive*, unor  *teme*, unor  *modalități de expresie » tipice*, constituind latura cea mai cerebrală a ceea ce numim « arta unei epoci » și totodată fundamentul necesar definirii stilului perioadei istorice respective. Acest moment al « ideii » închise în opera de artă este cel care concentrează întreaga ei forță generalizatoare, fiind singurul capabil de a purta mesajul, el este binele sau răul, progresul sau stagnarea, vehiculul prin care se proclamă scopul artei, instanța prin care ea se impune în sfera civicului. Prin această capacitate a ei, arta își depășește statutul de « fabricație vizuală » subiectivă, își impune modul ei specific de reflecție asupra societății, devine o prezență publică, dobîndindu-și dimensiunea retorică. În mod paradoxal, însă, dacă s-ar rezuma doar la atît, arta ar sfîrși prin a se autoanihila din cauza pierderii identității:  *imago rhetor* e o tautografie, o expresie didacticistă, un mod impropriu de a transmite informații pe care literatura, memorialistica, orice formă de mass-media, retorica însăși (sub formele ei moderne, mai degrabă colocoale) și chiar natura le pot oferi și chiar le oferă în forme mult mai adecvate.

Evident, arta nu trăiește însă niciodată numai prin această dimensiune a ei. Am încercat să schițăm în aceste rînduri întreaga aventură prin care trece imaginea pînă în momentul privilegiat în care primește calitatea de « imagine artistică ». La acest nivel, ea încetează de a mai fi un « dublu » al realității obiectuale, devenind o existență independentă. Structura ei de rezistență o constituie întregul bagaj de idei prin care artistul o investește cu caracterele unui caz tipic, capabil de a dobîndi forța generalizatoare care să-l facă viabil în plan social. Imaginea în sine, însă, nu este niciodată un  *tip*, ci o  *individualitate*. Vizualizînd idei izvorîte din experiența unui existent viu, palpabil, relevant pentru orice contemporan al său, artistul le dă forma unei meditații-unicat, în care natura nu re-trăiește și nici nu-și află doar un simplu comentariu, ci este completată cu un nou element, irepetabil, o « natură artificială ». În imagine, artistul nu își găsește doar un mod de exprimare, ci un mod de autodefinire, căci odată înmagazinate și prelucrate, imaginile devin o parte a personalității sale, care îl exprimă și prin care devin o existență istorică. În artă,  *imago rhetor* nu trăiește niciodată singură, ci se transformă prin însăși caracterul de experiență unicat al opereii de artă, în  *imago vates*. Opera de artă nu a fost și nu va fi niciodată concepută pentru a fi înțeleasă doar pentru o scurtă perioadă de timp. Anumite înțelesuri ale ei pot fi uitate, dar întregul va fi întotdeauna capabil să comunice, cu forță vizionară, chiar și unor generații îndepărtate, pentru care imaginea va purta, chiar și în lipsa unui « cod » al descifrării, echivalentul aceleiași forțe pe care a inclus-o în momentul creației, datorită unei concentrări de experiență umană care depășește rigoarea cronologilor.



## g. kazar

A căuta în spatele imaginii o semnificație ascunsă este ca și cum ai căuta firele de nisip printre monezile de aur după ce ai dezgropat o comoară ascunsă într-un deșert.

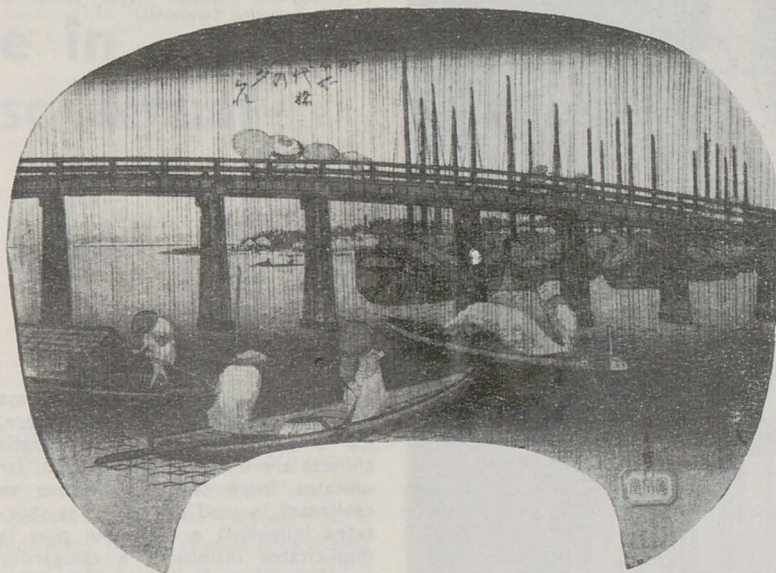
A vedea imaginea ca o reprezentare a unui lucru este ca și cum dacă te privești într-o oglindă, cauți ochii oglinzii ca să vezi cum te vede ea pe tine. A accepta imaginea plastică a unui obiect ca fiind un fapt real este ca și cum te-ai visa că ești aer și ești ca atare pe rînd înghițit (respirat) de un om bun, de un om rău, de un muribund ori de un nou născut. În plastica Extrem-orientală «povestea» imaginii are adînci rădăcini atît în simțirea omului ca parte integrantă a naturii cît și în modul de receptare a unui element exterior, considerat ca o emanație a subiectului. Este ca și cum un om privindu-și umbra s-ar mira:

«dar ce suplu este, dar ce frumos se mișcă, dar ce formă interesantă și cîtă grație... parcă mi-ar fi cunoscut de undeva și parcă nici n-aș fi eu!»

Astfel, artiștii din Extremul orient încercau să pescuiescă în pata de tuș imagini-engrame care, decantate în recipientul care este suprafața imaculată a hîrtiei, să apară ca o imagine reală a frămîntărilor din inconștient și astfel să polarizeze prin desemnarea unei specificități formale caracterul nemodificabil al unei finalități referențiale.

În căutarea adevăratei imagini artistul desfundă canalele ocultate ale reveriei.

Există frecvent situații în care pictorii alcătuiesc scheme mai mult sau mai puțin rigide pentru a aplica un sistem



## relația cuvînt-imagine în arta extrem-orientală

înfățișarea unei faimoase curtezane din Yoshiwara, cînd cu trăsăturile unui bătrîn hitru, vigoarea compoziției nefiind afectată de stilizările sintetice, artistul operează o transgresare a sensurilor printr-un mod aparte de articulare plastică a imaginii, și furnizează o replică a realității în care cele două componente subiective (realitate ideală / realitate psihologică) creează nota distinctivă prin întrepătrunderea între metafora cu sens simbolic și imaginea «reală», fără de care opera ar fi redusă la o simplă transparență.

În China antică propensiunea pentru simbol (fapt datorat parțial și scrierii ideografice) se transformă pe nesimțite într-o meserie. În complexul sistem Yi jing, format din 8 trigrame și 64 hexagrame, se zămislește o lume paralelă în care pot fi descifrate încilcitele conexiuni ale omului cu lumea.

Chinezii erau convinși că pot interpreta infinitele posibilități ale conjuncturilor cotidiene datorită acestei structuri cu permutabilitate finită, în care cele 64 de raporturi prestabilite oferă un răspuns decisiv la orice întrebare.

Pe acest fond de simboluri arhaice se suprapune, începînd din secolul al VI-lea, un bogat repertoriu de simboluri budhiste. Zen-ul aduce imaginii simbolice unul din elementele determinative majore — simplitatea. Simplitatea dusă pînă la rafinament, în care rigoarea și austeritatea mijloacelor de exprimare sînt compensate pe plan mental de implicațiile de ordin ezoteric ale efigiei-simbol.

1. MI FEI (1051—1107): Peisaj
2. UTAGAWA (ANDO) HIROSHIGE (1797—1858): Cele mai frumoase priveliști ale capitalei: Podul Eitai
3. TUGAI EKUN (1568—1650): Autoportret

Elementul «frust» devine prin conexiune o extrapolare a imaginii universalului, imaginea ce nu poate fi cuprinsă, ci numai sennalată. Conform chintesenței zen trebuie să vezi imaginea în absența liniei și a culorii, să contempli vidul ca o operă încheată. Sobrietatea compoziției bazate pe principiul variației libere în care prevalează elementul neprevăzut combinată cu exaltarea introspecției, caracterizează peisajele *Nanga* și picturile de tipul *Suiboku*.

De aceea spiritul budhismului se reflectă cu mai multă acuitate în peisaje (*Sesshu*) sau în naturi moarte

(*Mu Qi*), decît în compozițiile savant alcătuite descriind scene din viața lui Sidharta, pictate de artiștii oficiali academizanți din secolul al XIX-lea. Caligrafia sino-japoneză este un exemplu elocvent pentru modul în care semnul capătă valoare picturală.

Într-un cadru conturat de subiectul caracterizat de un număr determinat de contexte, poezia caligrafiată își găsește elementul său de originalitate în capacitatea integratoare a compoziției «picturale», ce evidențiază căile prin care se ajunge la semnificația poetică al cărei limbaj nuanțat și complex subliniază pe plan mental ceea ce scrisul exprimă pe plan grafic, și invers.

În acest context cultural, caligrafia este privită ca o artă de sine stătătoare, ea nefiind percepută în sensul european de «scris frumos», ci ca mod cu totul aparte de a reda printr-o anume modalitate de scriere ideile conținute în text.

Marile muzee ale lumii conțin caligrafiile unor mari învățați, oameni politici, actori, generali ori pictori, ce au copiat (în cazul acesta trebuie înțeles *du interpretat*) poezii din clasicii dinastiei Tang, citate din cartea despre «dao și de» a lui Lao zi, aforisme zen, etc. Aceste caligrafii nu sînt prețuite atît pentru persoana autorului (și în Europa se colecționează scrisori ale unui Napoleon, Mozart sau Hegel), ci pentru modul cum acela care a transcris a știut să transpună sensul filosofic sau poetic în ideograme care să reflecte o anumite sensibilitate și a percepție specifică. Caligrafia este așadar o artă născută din confluența a două modalități de exprimare distincte, care împreună conduc simultan la o experiență estetică singulară.

Într-un mod oarecum similar caligrafiei se petrece și receptarea operelor de tip *Haiga* (pictură și poezie). Fenomenul este singular în artele plastice, deoarece cele două elemente ce compun acest tip de operă sînt identice fără să fie paralele. Pictura nu ilustrează poezia și nici poezia nu comentează pictura, ci cele două mijloace de expresie concurează la redarea unei sinestezii. Perceperea se face aproape simultan, scrisul încadrîndu-se atît grafic cît și ideatic în spațiul picturii.

Un exemplu de referință poate fi considerat Hiroshige, care, deși cunoscut ca un maestru al stampeii, era și un bun poet de Haiku. Într-una din călătoriile sale ajungînd la Futami-ga-Ura, sub impactul frumuseții peisajului, a compus cîteva haiku-uri și a desenat numeroase schițe. Reintors la Edo a elaborat una din celebrele sale stampe de tip *Nishiki-e* în care imaginea poetică și reprezentarea plastică alcătuiesc un sistem unitar, fiecare din cele două elemente completîndu-se reciproc.

Sînt și cazuri cînd în această categorie se încadrează fortuit opere a doi



de codificare a imaginilor — cel mai cunoscut exemplu fiind procedeul *mitate* (adică o prezentare a unui subiect din repertoriul clasic transpus în sistemul structural al vieții de zi cu zi).

Astfel, spre o mai bună defnire a limbajului plastic tradițional japonez trebuie indicat în paralel modul în care artiștii înțelegeau să intercaleze structuri compoziționale de sorginte arhaică în contextul «modern» al spiritului Ukiyo-e.

Daruma (Boddhidharma) este figurat cu simplitate și eleganță, cînd sub





1. KATSUSHIKA HOKUSAI (1760—1849): O sută de povestiri; Sarayashiki

2. QI BAISHI (1869—1957): Conversație între broaște

3. MU QI (cca 1200—1250): Șase Kaki

4. KATSUSHIKA HOKUSAI: Treizeci și șase de vederi ale muntelui Fuji-Totomi, Sanchu

orientală nu este nici pe departe așa de încifrată cum pare la prima vedere. Ca orice mare cultură, civilizația chineză are un caracter eterogen, iar unitatea între scop și mijloace se realizează în mod diferit, de la strictețea inflexibilă a canonului pînă la duplicitatea insinuantă a călugărilor zen sau nonconformismul agresiv al picturilor ce alcătuiesc, în secolul al XVIII-lea, grupul celor «opt excentrici din Yang Zhou». În acest sens, se poate observa o mare diversitate în artele plastice: de la realismul cu accente pronunțate de verism pînă la pictura simbolică foarte apropiată de abstract, de la compoziția narativă la peisajul «impresionist». Spre a elabora un mod de reprezentare în care timpul să apară în momente succesive de trăire, pictorii chinezi și japonezi se conformau unui sistem ce în general exclude axele compozi-

ționale ale perspectivei de tip european, inventînd un centru mobil care generează deschiderea unor perspective laterale.

În această situație, nu știința construcției sau «organizarea suprafeței» definește o pictură bună, ci deschiderea sufletească, socotită ca principiu ordonator și activ alături de introspecție, oferă, prin înlănțuirea elementelor discontinue și mobile, conturarea principiilor și incertitudinilor într-un cadru corelat.

Acest mod de înțelegere a fost mai tîrziu definit și de Kandinsky: «Ceea ce trebuie urmat este sentimentul, singurul capabil să dozeze amestecul dintre abstract și concret». (öber die geistige in der Kunst). Artistul trebuie să aibă inima dreaptă și mîna sigură, dacă una din aceste calități lipsește, în loc de pensulă mai bine să ia în mînă o oglindă.

maestri distincți: nu rare sînt situațiile cînd pe o pictură din dinastia Song se suprapune o caligrafie din timpul dinastiei Ming, și trebuie recunoscut faptul că în multe cazuri caligrafia nu numai că adaugă un spor de prețiozitate picturii, ci contribuie și la închegarea unei imagini organice a atmosferei în general.

Un exemplu al acestui mod de dublă receptare a frumósului este și faptul că la celebrele «vedute» se află plasate *in situ* stele sau plăci de lemn cu inscripțiile poetice ale unor celebri cărturari din vechime care, impresionanți de frumósitatea naturală a locului, au dorit să exprime în limbaj poetic sentimentele lor în fața miracolului zămislit «de zei» și care ar fi rămas necunoscut pînă la momentul în care a fost descoperit de poet.

Într-un peisaj, amatorul de stampe nu dorește să vadă un colț de natură, ci mai degrabă încearcă să ajungă la un mod de aprehensiune a sentimentului emanat de tablou, spre a pătrunde în lumea intimă a acestui sistem contradictoriu care este stampa, în care realul este deformat de mirajul efemer, și care prin insinuare exercită o incidență asupra universului. Tot așa picturile zen, realizate în maniera cursivă, cu laviuri și linii dezinvolve, care îl reprezintă pe Daruma sau pe primii patriarhi, nu au funcționalitate de icoană ci mai curînd un rol de agrementare a unui spațiu ambiental, așa cum în cazul grădinelor de tip *Kare san-sui*, compuse din pietre și nisip, deși pietrele luate fiecare în parte au, prin poziție, semnificație simbolică în religia japoneză (mă refer la sincretismul ce există între shintoism și budhism), ansamblul însă nu are de regulă un program

bine definit, avînd o multitudine de conotații posibile, „adevărul” mesajului conținut în structura grădinii fiind lăsat la latitudinea puterii de percepere a privitorului.

Pentru a reduce ambiguitățile limbajului, artistul, folosindu-se de extrapolări, comparații și integrări succesive, ajunge la o convergență semnificativă, recompunînd o conjunctură spirituală în care momentele de reverie exprimă o lume verosimilă.

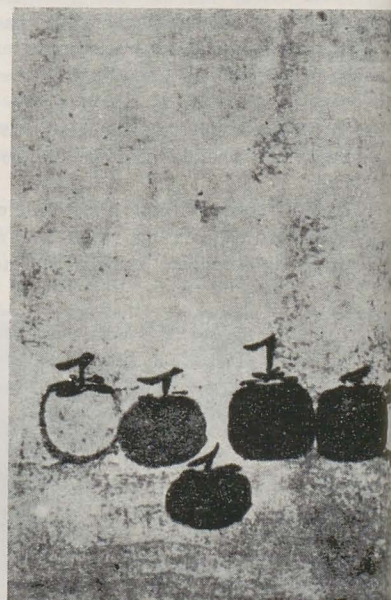
Să nu uităm că natura dintr-un tablou trebuie să apară mult mai vie, pentru că spre deosebire de natura care moare iarna spre a reînvia primăvara, natura din tablou se află sub teroarea veșniciei.

Inspirația era socotită a fi momentul de înțelegere a naturii.

«Parcelarea sentimentelor și risipirea cioburilor de amintire — iată ce rămîne din noi după ce am desenat totul», afirma odată un artist, nemulțumit că pictura îi răpea visele, și cu cît picta mai mult cu atît îi rămîneau mai puține vise. Legenda spune că epuizîndu-și visele, s-a decis, într-o noapte de insomnie, să-și deseneze viitoare vise, după aceea totul a reintrat în normal.

Spiritualitatea orientală era predispusă spre a lega de supranatural tot ce era legat de factorul timp. Or pictura, spre deosebire de natură sau vis, așa cum s-a arătat mai înainte, se considera că smulge timpului fulgurații ale unor aspecte din viață, că operează o identificare între înăuntru și înafară.

În acest demers al dedublării, încarnarea unui nou spațiu cu aspirație la totalitate a avut adînci repercusiuni asupra viziunii artistice. Dar în majoritatea cazurilor pictura Extrem-



# despre imagine în filmul românesc actual

## theodor redlow

Cînd vorbim despre imaginea cinematografică, nu avem în vedere fotografia în sine și nici cele 24 de fotografii a căror derulare, într-o secundă, restituie spectatorului mișcarea firească; ceea ce interesează sînt secvențele filmice care se succed în timpul vizionării și din care se alcătuieste, la sfîrșit, *imaginea globală*, artistic receptată și asimilată, a operei cinematografice. Această imagine, incluzînd mesajele vizuale și pe cele auditive purtate de cinetica operei, angajează sinestezic întreaga capacitate perceptuală și comprehensivă a spectatorului, devenit — în timpul minutelor de proiecție și sub puterea de captare magică, a filmului — *participant* (mai mult decît în alte arte) la o succesiune de evenimente și, mai important decît atît, pârtaș al unor trăiri fictive, într-o lume fictivă și totuși acut resimțită în similitudinea ei. Pe de altă parte, imaginea este o diagramă a timpilor, ritmurilor și accentelor ce configurează, sub puterea aceleiași magii, curgerea timpului interior: *durata obiectivă* a proiecției, articulată de un limbaj sincretic, multistratificat, reorganizează *durata subiectivă* a spectatorului-participant. Astfel privind lucrurile, receptarea mesajului secvențial al unui film (de artă) nu se deosebește în mod esențial de receptarea mesajului obiectual al operei plastice. Și într-un caz și în celălalt, privitorul trebuie să zăbovească, să insiste și să revină, pentru ca imaginea globală să se poată forma, să dureze și să-și reazeze la nesfîrșit contururile și nuanțele, fluidificîndu-se pînă la urmă în curenții timpului interior. Așa cum, la «lectura» unui tablou figurativ, funcția denotativ-referențială a semnelor iconice nu guvernează decît unul din palierele universului semnificativ, fiind necesar ca privirea să insiste, să-și aleagă trasee de parcurgere a suprafeței picturale și să re-transforme structurile în procese, tot astfel și vizionarea filmului, a doua sau a treia oară, îi permite spectatorului să treacă dincolo de facilitățile amăgitoare ale recunoașterii și ale înțelegerii noționale, dincolo chiar și de sentimentalitatea cu care e încărcat un scenariu, pentru

a deveni receptiv la felul în care acționează asupra sa purtătorii expresiei propriu-zis cinematografice. Este necesară o asemenea receptare «pe îndelete», pentru că mult prea adesea filmul este înțeles și gustat doar ca o înălțare de întîmplări în care sînt antrenați «eroii», ceea ce limitează comentariile la considerații despre, să zicem, puterea demiurgică a regizorului și despre performanța actriței, nerețînindu-se din imaginea cinematografică decît, cel mult, faptul că a fost «frumoasă» și adecvată presupuselor intenții literar-dramaturgice ale autorului de film. Toată lumea își închipuie că se pricepe la cinematografie, ca de altfel și la teatru și la artele plastice, neașteptînd de la ele, dincolo de divertisment, decît recunoașterea unor lucruri și locuri, înțelegerea unor situații și transmiterea unor conținuturi de viață cu care să te poți identifica.

Am ales patru dintre producțiile cinematografice românești ale anului trecut și am insistat asupra lor, pentru a mă putea familiariza îndeajuns cu ceea ce se întîmplă și se spune acolo, astfel încît să mă pot bucura în voie de ceea ce se vede: lumini și umbre, corpuri și spații, delimitări și comunicări între componentele imaginii, raporturi de figură-fond, mișcări în plan și în dimensiunea adîncimii. A discuta despre morfologia și sintaxa operei cinematografice este însă treaba teoreticienilor acestui domeniu; în rîndurile ce urmează, nu-mi propun să fiu altceva decît un privitor.

### **Glissando (regia: Mircea Daneliuc; imaginea: Călin Ghibu)**

Caracterul de lume plămuită, credibilă pînă la un punct, dar niciodată încă văzută așa cum îți apare pe ecran, este aici mai pronunțat decît în orice alt film românesc din ultimii ani. Totul se leagă într-un întreg atît de coerent, atît de organic încît ai putea crede că echipa de realizatori a avut în față un model sau că filmul a fost visat de cineva, în cele mai mici amănunte. Lucrurile apar privite deopotrivă dinspre spectatori, dinspre actor

și «dinăuntru», din lumea ceoasă și cu contururi labile a visului, astfel încît ele alunecă lent unele către altele, integrîndu-se unei atmosfere de irealitate. După cum îmi spunea Călin Ghibu, caracterul de imagine «moale-ceoasă» a fost obținut prin utilizarea unor filtre special concepute pentru acest film, precum și prin complicata dispunere a «cheilor de lumină», astfel încît raporturile dintre figură și fond să se distingă în pete mari sau, dimpotrivă, să fie incerte, scăldate

toarea mișcărilor lui Ștefan Iordache — pe care îl simți mereu nemulțumit că trebuie să se trezească din somn și să facă lumină în cameră — pot simboliza o fixație maternă și chiar o chemare letală. Aceeași idee a refuzului de a ieși la lumină o sugerează culorile filmului — amestecate, incerte, filtrate, dominate de griuri. În fond, este vorba de imposibilitatea ieșirii din labirint, cum se constată îndesebi din rătăcirile halucinante prin conacul dărăpănat al lui Or-



într-o lumină difuză, ca într-un sfumatto. De fapt, atît în peisajele cu dimineți răcoase cît și, mai ales, în interioarele edificiului balnear, cețurile și aburii sînt cele care predomină și fac lucrurile să «gliseze» către imaginea lor oniric deformată sau către proiecția lor într-un alt timp decît cel în care se desfășoară, practic, acțiunea. Amenajarea extrem de laborioasă a cadrelor nu exclude, atunci cînd se consideră necesar, imaginea «neglijentă» și «nesofisticată», ca de reportaj, dar și atunci se păstrează deschiderile către mister, ca și cum spațiile în care se desfășoară acțiunea ar fi permeabile sau chiar ciuruite, lăsînd imaginea să se alimenteze din fondul memoriei, să capete, ca o aură, încărcătura energetică a dorinței, să «scape» dincolo de certitudinile imediatului și ale concretului. Preponderanța elementului acvatic, ca și len-

deanu și prin stabilimentul băilor, care este și un tripou, și o casă de sănătate.

Desigur, limbajul mut al imaginilor comunică, pentru cei mai mulți spectatori de film, doar un mesaj ce se recepționează subliminal. Conștientizarea receptării, prin vizionări repetate, poate face însă ca acest prag subliminal să fie depășit, ceea ce nu numai că sporește în intensitate și complexitate vraja operei cinematografice, dar poate oferi și o metodologie de «lectură» pentru alte genuri de artă.

### **Să mori rănit din dragoste de viață (regia: Mircea Veroiu, imaginea: Doru Miștan)**

Remarcat la Kárlóvy Váry de directorul Festivalului de la San Remo,



acest film a suscitât un asemenea interes încât a determinat organizarea unei retrospective Mircea Veroiu în Italia (la San Remo, regizorul a primit marele premiu pentru ultima sa producție «Adela»), iar pentru sfârșitul anului a fost solicitat la întâlnirea internațională «Film et Jeunesse» de la Cannes.

Dincolo de orice tezisme, eludînd locurile comune ale eroismului romantic, pentru a pune mai bine în valoare conținuturile de viață, filmul se referă la tinerii luptători antifasciști într-o modalitate neliterară, conținînd nu pe comoditatea, ci pe inteligența spectatorului, care nu are nevoie, în fiecare

**Moara lui Călfar (regia: Șerban Marinescu; imaginea: Călin Ghibu și Dragoș Pirvulescu)**

Lucrate cu o și mai marcată intenție de compunere plastică, într-un regim al contrastelor violente de lumină și umbră, unele cadre aduc aminte de pictura lui Caravaggio sau de aceea a lui Georges de la Tour. Un loc mitic (sălaș de puteri vrăjitoarești) apare la începutul și la sfârșitul evoluției cinematografice, delimitînd o suită de tensiuni acute și nemiloase confruntări, între acoladele liniștii de dincolo de timp: moara (pe care o poți afla «dacă străbați cale de șapte zile pădu-

**Dreptate în lanțuri (regia: Dan Pița; imaginea: Vlad Păunescu)**

Regizorul a obținut premiul special al juriului la Festivalul de la Santarem (Portugalia) — o recunoaștere cu atât mai prestigioasă cu cît ea se bazează pe criteriile strict cinematografice — iar actorului principal — «haiducul» de început de secol, Ovidiu Iuliu Moldovan — i-a fost decernat premiul criticii.

Și de această dată, conținutul social-militant este firesc încorporat în ritmurile vieții și ale naturii, la care camera de luat vederi este mereu atentă, pentru a le contrapune con-

petrecerea-picnic a unor oameni de altă stare. Apariția lor intempestivă nu comportă nici un fel de violență, nu dă naștere nici măcar la opoziții tipologice grotesci, ci prilejuiește, paradoxal, o mirifică înflorire a tonurilor și sonorilor, pînă atunci ținute într-un registru mai degrabă grav; e greu de redat în cuvinte întreaga bogăție de alburi a acestor secvențe, impresionist fragmentate de freacă-tul luminilor primite sau reflectate, ca și cum o pensulație agilă ar proceda la diviziunea tonurilor. După suișurile și coborîșurile aspre de pînă atunci, se ajunge, prin suspendarea provizorie a tensiunilor, într-o zonă în care



1. Imagine din «Să mori rînit din dragoste de viață»  
2. Imagine din «Moara lui Călfar»



3. Imagine din «Dreptate în lanțuri»

moment, să i se spună totul pe șleau, cu lămuriri redundante și, în fond, plicticoase tocmai prin inutilitatea lor în raport cu virtuțile limbajului propriu-zis cinematografic. Fiind inteligent și receptiv, spectatorul știe să lege aparent disparatul și incongruentul într-un discurs, să treacă peste elipse și să topească elementele contrastante în apele freactice ale timpului său interior. Dacă filmul îl «prinde», derularea faptelor și legăturile dintre personaje devin ușor de înțeles.

Contraste de tot felul se succed alert, cu un neastîmpăr juvenil, păstrînd atenția mereu trează la bogăția accentelor ce împetriează pitoresc imaginea, «ca în viață». Importantul se amestecă cu insignifiantul, eroicul se pierde în mișcările naturii — printre frunzișuri, turme și ape, în aburii fumegoși ai unei gări, în noaptea deplină sau în lumina orbitoare. Este o mare bucurie aceea de a respira pur și simplu și de a te mișca liber, ca și cum ai trece neobservat printre oameni și lucruri, iar aparatul de filmat tocmai asta face: se substituie ochiului unui oarecare trecător sau martor întâmplător. Timpii filmului sînt diferiți, contrastant încărcăți dramatic și emoțional, făcînd să alterneze, fără tranziții, vacarmul și visarea, violența și dorul, îngrijorarea și triumful. Există o suită de secvențe de maximă tensiune (eliberarea comunistului întemnițat) cînd imaginea se pierde în obscuritate, pînă la pragul indescifrabilului, transformînd recunoscutul în nonfigurativ, pentru ca din beznă să se iasă din nou, brusc și năucitor, în lumina orbitoare a soarelui. Aceste salturi și șocuri imagistice au ele însele un impact de glonț.

rea Deliormanului») este oprită, iar apa iazului, Lucie asemenei unui «stei de sare»... A tulbura oglinda acestei ape pare să fie totuna cu a intra în apele oglinzii vrăjite, pentru a te aventura pe drumul primejdios și fără întoarcere al «procopsirii». Imaginea filmului pune în valoare succesiunea în adîncime a planurilor, dispunerile simetrice de obiecte, contrastele și pasajele de clarobscur, accentuînd la maximum plasticitatea palpabilă, aproape tăioasă a unor cadre, în alternanță cu unele momente de vag și nălucire. În scenele de interior, lumina este drămuțită și riguros localizată: fie ca sursă dispusă în prim plan, fie ca deschidere către spațiul de dincolo, al dorinței. Lucrurile, incomplet desfăcute din întunecimea aproape materială a încăperilor, sînt grele de mister, iar oamenii, cu chipurile rupte de violența contrastelor, suferă de tensiuni greu suportabile. Întregul film induce o stare de încordare permanentă, corespunzătoare atracției malefice căreia îi este robit eroul și de care el nu poate scăpa decît distrugîndu-se. Intensitățile nu sînt însă orbitoare sau asurzitoare în sine, ci numai prin raporturile lor. Polaritatea luminii și a întunericului, antrenată în alunecări lente sau în galopuri sălbatice, este principala sursă de expresie a unei opere cinematografice care mizează, mai mult decît pe derularea firului narativ, pe uluirea resimțită în fața apariției și dispariției lucrurilor. De multe ori, personajele vorbesc de undeva din umbră, luminate doar fragmentar, în timp ce cadrul este dominat de flacăra singură a unei luminări, care le face să apară, dar le și ascunde, arătîndu-se mai mult pe sine.

centrări simbolice, efecte monumentale și uneori chiar obiectualizări ale imaginii în cadre minuțios compuse, de o pronunțată expresivitate picturală. Purtînd conotații cum ar fi «bărbăție», «asprime», «durere», «dor» etc., eroii își rup lanțurile pentru a afla libertatea între elementele unei naturi grandioase în libertatea ei, care, printr-o splendoare de dincolo de pitoresc, îi magnifică într-o sobră apoteoză. Regizorul și operatorul aleg adeseori unghiuri de vedere monumentalizante, care transformă personajele în prototipuri ale unei umanități necorupte de vicisitudinile vremurilor: invulnerabili și desprinși din contingent, parcă, cei trei haiduci străbat în bătaia vîntului coaste însorite de munte, se afundă în codri sau — moment de maximă intensitate vizuală al filmului, îmblînzind eroismul la luminile unui umor de bună calitate — intervin în

dorințele își pot afla, măcar fantasmatic, împlinirea: acțiunea filmului cunoaște aici o pauză, fiind absorbită în caleidoscopul de lumini și umbre al naturalității nealterate, pentru ca nu peste mult timp mirajul să piară, iremediabil înghițit de gura unui tunel (premoniție a jertfei și a abisului obscur al nefinței). «Dreptate în lanțuri» este un film în care se vorbește puțin: conducerea cinetică a plasticității cadrelor e de la sine grăitoare, în jocul augmentărilor și al diminuărilor, permițînd identificarea cu situațiile în care se află protagoniștii, fără ca această simpatie să fie alimentată de obișnuitele explicitări necinematografice. S-ar mai putea spune că protagoniștii filmului este însuși drumul care taie necurmat imaginile și pe care Ovidiu Iuliu Moldovan îl calcă apăsat, dincolo de timpul obiectiv-istoric al personajului interpretat.









# mozaic american

## mihai ispir

Un trecător grăbit prin New York ar putea avea senzația că acolo totul (sau aproape) e, mai de curând, «sophisticated». În Soho și Greenvillage, se expune *sophisticated*. Recent consacrat supervedetă la Hollywood, Prince a impus și în vestimentație stilul *sophisticated*: neoromantic și neoromanțios, dandy-fiat și cu o nuanță, dar numai cu o nuanță (just a bit) de foarte calculat prost-gust. În restaurantele japoneze se mănincă (bineînțeles... *sophisticated*), celebra specialitate *sushi*. Cântăreții pop și rock explică pe larg la televiziune cum încearcă ei să interpreteze cât mai *sophisticated*. Totul, aproape, pare atins la New York de nota «*sophisticated*». Cu excepția transavangardei.

### în transa transavangardei

La Muzeul de Artă Modernă, o expoziție internațională 1981—1984 de pictură și sculptură. Cca. 70—80%: transavangardă; un cuvânt magic, care stă pe buzele tuturor (celor interesați) fără ca cineva să-l pronunțe totuși cu voce tare. Motivul? Americanii nu și-au găsit încă sursele și resursele proprii transavangarde. Le-au căutat, firește (unii), în pictura abstractă, marele boom din anii '50. Dar întrebarea rămîne: o transavangardă trans-abstractă e posibilă? S-ar zice că da, sugerează de pildă un Gregory Amonoff, care ne amintește nostalgic de frumoșii ani ai expresionismului abstract, deși e născut în 1948, sau un William Wiley, tânăr lettrist cu tendințe «trans». Dar dacă nostalgiile de toate felurile se poartă oricum, variantele «neo» și «retro» trebuie să țină pasul cu vremea. Se poate întâlni astfel pictură neo-naivă, neo-amerindiană, neo-patchwork (Judy Pfaff) dar și neo-Edward Hopper (Mark Tansey), neo-Jasper Johns (Sean Scully) sau neo-Roy Lichtenstein. Noua avangardă se dorește, deocamdată, o neo-avangardă. În America îi rezistă încă, și destul de bine, minimalul, însă valul european are forța unei avalanșe. Bineînțeles, «primitivismul» fiind calea cea mai logică atunci cînd vrei să o iei de la capăt după orice *tabula rasa*, expresionismul e venerat pretutindeni, iar vechii săi maestri, adulați pînă la idolatrie. Aici, însă,

apele se despart. Cum s-ar spune, fiecare cu expresionistii lui. Olandezii (Alphons Freijmuth) îl preferă pe Ensor, chiar dacă e belgian. Francezii, în schimb, îl scot din muzeu pe Gromaire. Austriecii și germanii (ce să mai vorbim?) au la dispoziție o întreagă secțiune din istoria artei moderne. Nu a mai mirat pe nimeni că un «veteran» al seriei *Documenta* ca Georg Baselitz a apărut pe simeze cu pînza intitulată *Die Brücke Choir*. De altfel, exponenții «mitologiilor individuale» o duc destul de bine în noul mediu transavangardist. Dovadă: dipticul unui alt vechi *Document-ist*, francezul Jean Le Gac, *Recreația picturului* (montaj de fotografie, desen și text). În general însă, pictorii au cam revenit din diferitele lor recreații la «zăpezile de odinioară» ale uleiului pe pînză. Se practică de altfel și unele stiluri *d'antan*, diversificate potrivit gusturilor doritoare să intre în arenă: i-am recunoscut «printre rînduri» pe William Blake, Gustave Moreau sau Wilhelm Tischbein. Italianul Carlo Maria Mariani a propus un *Autoportret imaginar al Angelicăi Kauffmann*, evident în stilul acesteia și o *Alegorie a Criticii de artă* (sic!) în cea mai bună tradiție a lui Giulio Romano, fără nici o urmă de umor. Alți italieni sînt însă mai circumspecți, și se mărginesc să readucă în scenă arhaismul peninsular al anilor '30 (Mimmo Paladino). Pe scurt, totul pare posibil, de la solemnitatea simbolismului minimal amintind în chip ciudat de Horia Damian, al grupului canadian General Idea, pînă la micile compoziții cu figurine din lut nears, stranii, derizorii, neliniștitoare, ale grupului elvețian Fischli și Weiss, strînse sub genericul amar-ironic *Deodată totul capătă sens*, de la fotoliile din granit polisat ale americanului Scott Burton, la agresivele citate pseudo-kitsch ale francezului Patrick Saytour, care constată *Resorbția definitivă a fatalității*. Și totuși, ce fatalitate a reunit în clădirea refăcută de Phillip Johnson 165 de artiști din 17 țări, cu 195 de lucrări? Întrebarea l-a preocupat chiar și pe unul din inițiatorii expoziției, Kynaston Mc Shine care, ușor perplex, recunoaște, la capătul uriașului efort organizatoric depus, «absența unei dominante în arta de azi». Tot după opinia sa însă, această situație departe de a fi descurajatoare, ar trebui să genereze un deosebit optimism, bazat pe «înalta calitate și extraordinara vitalitate a producției artistice recente». Nimic de zis, înarmat cu optimismul contagios al lui K. Mc Shine, am văzut cîteva

### filme de artă...

...la Muzeul Whitney. Morala lor? Dacă nu strigi cu nădejde, riști să rămii neauzit. Christo, de pildă, strigă



cu multă nădejde. El se ceartă cu toată lumea, cel puțin în filmul *Valley Curtain*. E mereu foarte nervos și-i mustră pe muncitorii angajați să-i ridice draperia de plastic oranj de-a curmezișul unui canion, că-și prelungește prea mult pauza de masă. La sfîrșit însă, cînd draperia a fost întinsă, se bucură împreună cu restul lumii. Spectacolul are un aer de poetică nebulie. Dar pentru moment, te lași cucerit de starea de grație ce pare a-i fi cuprins pe realizatori și spectatori, în fața cortinei oranj, care flutură, flutură, gigantică, superbă și gratuită, în bătaia vîntului.

Charles Simonds are alt mod de a se face auzit. Spre deosebire de Christo, care «vede mare» el vede mic, foarte mic; infim. Eroii săi sînt Micuții Oameni (Little People), făuritorii unei liliputane civilizații imaginare și migratoare. Înarmat cu un săculeț unde se află minuscule cărămizi de argilă nearsă și cîteva pensete, Simonds circulă

neobosit prin slums-urile Manhattanului. Acolo, în unghere uitate, construiește grăbit, cu materialele din săculeț, vestigiile de «așezări» ale Micuților Oameni, părăsindu-le, apoi, la sfîrșitul zilei. Dar secrete aspirații muzeale sălășluiesc pînă și în arta cea mai depărtată de convenții. O mostră a «orașelor» părăsite de Omuleți a fost transportată cu grijă la Muzeul Whitney, unde odihnește — neconvențional — pe glaful uneia din neconvenționalele ferestre proiectate de Marcel Breuer.

Richard Hambleton circulă și el prin locuri virane și străzi pustii, numai că noaptea, și cu o mașină proprie. Din cînd în cînd coboară și cu o pensulă groasă muiată în vopsea neagră schițează repede pe ziduri siluete în poziții agresive. El a călătorit prin vreo 15 orașe americane și cîteva europene pentru a-și face cunoscută acțiunea, ceea ce a și reușit, culegînd diferite impresii: unii se sperie, alții nu; unii se scandalizează, alții ar vrea să vadă siluete peste tot. În atelierul său de grafician, Hambleton cugetă apoi la aceste reacții. Fără a trage neapărat vreo concluzie.

Oricum atitudinea sa, foarte la locul ei pe fundalul vieții de noapte new-yorkeze, are puncte comune cu a mult discutaților autori anonimi de *graffiti*, practicieni ai unei specii artistice curioase, nu lipsite de pericole pentru cei în cauză (ei riscă diverse pedepse între care și închisoarea) și

1. Robert Indiana în filmul lui Andy Warhol «Eat»
2. JOSEPH WOODS: Portretul lui Wittgenstein
3. IRA JOEL HABER: Bogat și celebru



dăătoare de dureri de cap pentru edilii. În disperare, aceștia au comandat din Japonia un metal special care nu prinde vopsea, pentru vagoanele metroului. Nu-i exclus însă, ca inedita formă de artă produsă, după distincții ei comentatori, de «noile triburi urbane» și relegată momentan unei zone *underground*, alături de muzica *rap* și dansul acrobatic *breaking*, ne-lipsite nici ele din caleidoscopul străzii newyorkeze, să capete în viitorul apropiat un statut cvasioficial. Așa de pildă, la Viena, se pot vedea tramvaie împodobite cu *graffiti* deloc spontane, pictate parcă de artiști academiciști, semn, fără îndoială, al accepțării (resemnate) a genului ca atare. Dar dacă arta încearcă astfel (pentru a căta oară?) să iasă în stradă, ea nu a părăsit cîtuși de puțin

### galeriile

Aici, sezonul a avut un stăruitor parfum «retro» mai precis *Art Déco*. Erté a (re)apărut mai peste tot. Venerabilul nonagenar, prinț al «anilor nebuni», a devenit, contribuind cu o sumă de bani la restaurarea Statuii Libertății și dedicîndu-i o statuie, un fel de erou al actualității americane. I s-au consacrat retrospectiv și monografii, expoziții mari și mărunte. I s-au expus nu doar celebrele proiecte scenografice, dar și grafica, sculptura, pictura, bijuteriile. I s-au descoperit epigoni, elevi, imitatori pînă și printre tinerii artiști ai ultimelor generații. Am putut vedea Erté și la Erté, meta-Erté și trans-Erté. E sigur că un *Baudelaire* al veacului nostru l-ar fi numit pe Erté «artistul vieții *mondene*». Ca atare, un val de mondenitate s-a abătut peste galeriile newyorkeze, inclusiv peste cele din Soho și *Green-village*, reputele drept sprijinătoare ale noutăților de ultimă oră. Nimic de făcut, mai ales că și moda Erté este, nu-i așa?... *sophisticated!*

Totuși, peisajul galeriilor nu se lasă redus la vreun oarecare numitor comun. Observatorul preocupat de sinteza fenomenului, riscă într-adevăr, să încerce perplexitatea lui Kynaston Mc Shine de la Muzeul de Artă Modernă. Așa de pildă, Diana Freedman, jurnalistă la *Artspeak*, bi-săptămînalul ghid al expozițiilor, scria că: «În lumea artistică de azi nu e neobișnuit să vezi cea mai sofisticată (sic!) pictură alături de cea mai naivă, argumente găsindu-se pentru fiecare». Elizabeth C. Baker, în studiul ei *Există un nou academism?* din culegerea

*Academic Art, 1971*, are opinii încă mai drastice, rămase și acum, după peste un deceniu, «la zi». Pentru ea, viața artistică la New York se prezintă ca un «vodevil vizual». Proprietarii de galerii alegă după tinerii dornici de lansare rapidă, aceștia alegă și ei după proprietarii de galerii, criticii, după tendințe, cărora, à rebours, artiștii trebuie să li se conformeze, publicul, după tot ce devine (ați ghicit!) *sophisticated*. Avangarda contestată e absorbită periodic din Lower East Side (zona «contestației» în Manhattan) pe scena galeriilor din «strada elitei», strada 57. Foștii contestatari devin artiști oficiali, pentru a fi la rîndul lor contestați; și istoria se repetă.

«Totul de vînzare» se arată a fi, aici, motto-ul oricărei galerii. «Bursa», ca întotdeauna, fluctuantă. La cote dintre cele mai înalte rămîn Moore



și Noguchi, cu ale căror lucrări te întâlnești aproape la orice colț de stradă (și sînt atîtea colțuri la New York!). Surprinzător de accesibil se vinde Dalí: gravuri, litografii, desene. Semnătura, aplicată cu creionul, pare originală. Mai departe, greu de spus...

Newyorkezii sînt obsedați de orașul lor. Coqueta Circle Gallery, dotată cu restaurant, stand de reviste și postere, a rezervat spațiul de la subsol expoziției *New York, New York*, ce a întrunit nume sonore ale anilor de după expresionismul abstract, de la Rauschenberg la Alexander Katz, de la Robert Motherwell la James Rosenquist. Muzeul Cooper

Hewitt a găzduit o suită de proiecte ale unor intervenții artistice posibile asupra clădirii ce-l adăpostește — Carnegie Mansion, — sau asupra imaginii acesteia. Între autori, Oldenburg și Christo, ultimul propunînd bineînțeles, să împacheteze muzeul. Tot aici expoziția *Manhattan Skyline*, dedicată zgîrii-norilor din anii '20-'30. La Metropolitan, în fine, o altă selecție *Aspects of the City*, pornind de la neoimpresioniști, mai «muzeală» adică, așa cum șade bine unei instituții atît de prestigioase.

Pe lângă orașul «exterior», există și orașul «interior»: cultura, mitologia, folclorul, ritualurile străzii. La Muzeul Whitney, Viola Frey a făcut cu *Sentinelele* sale, o demonstrație de monumentalizare a banalului, de «reciclare artistică a bric-à-brac-ului» a deșeurilor culese din tîrgurile de mărunțisuri, privind kitsch-ul și stereotipia prin oglinda valorilor culturale americane. Stilul acesta, un fel de trans-popart, conferind asamblajului o demnitate picto-sculpturală, face destui prozești. Un exemplu frapant: Lisa Collado, la Washington Square East Gallery.

Pe Broadway, Noul Muzeu de Artă Contemporană, recent deschis, a prezentat cîteva tinere vedete *hard edge*. Artă lor nu e numai «pe muchie de cuțit», ci încearcă să se detașeze prin paradoxul marginalizării. Sculptorul Martin Puryear din Chicago, practică o ciudată și cizelată îmbinare a minimalului și «artei sărace». Deși folosește cel mai adesea lemnul, alături lutul, materialul său preferat rămîne vidul, pe care-l manipulează cu o virtuozitate aproape japonistă, și nostalgii Zen. El își numește de altfel, sculptura, un «desen în lemn». David Ireland, la rîndul său fin degustător de «arte povera», a expus, între altele, un ansamblu alcătuit din pietre, smochine și «reproducerea urechii lui Van Gogh», sau o «pot-coavă electrică» al cărei fir cu prize nu ducea niciunde. Eclectic al neodadaismului, Ireland a proiectat pînă acum design *high-tech, environment* (la atelierul său din 500, Capp Street, San Francisco), instalații video, *happening*-uri, obiecte etc. În expoziție mai figurau *Diamante de tăcere*, o compoziție din bucăți de beton și sîrmă galvanizată, o ușă cu înscrisul *Exit* și cu eticheta magritiană «Aceasta nu e o ieșire», o minge de beton modelată (ne asigură artistul) prin trecerea materialului dintr-o mîină într-alta, ca un bulgăre de zăpadă, timp de 15 ore... «Arta poate exista și fără intervenția unei inteligențe superioare asupra obiectului» conchide Ireland care e convins că întotdeauna sensul țîșnește de la sine, din aparentul non-sens. Prefața acestor demonstrații de tăceri și pauze semnificative a întruchipat-o zgomotoasă instalație *Paradisul lui Marvels*, de Yura Adams, închisă în fereastra-vitrină a Muzeului: ecrane TV, fotografii, jucării grotești, stabile și mobile concureau acolo în a descrie experiență «cerului de azi în America»...

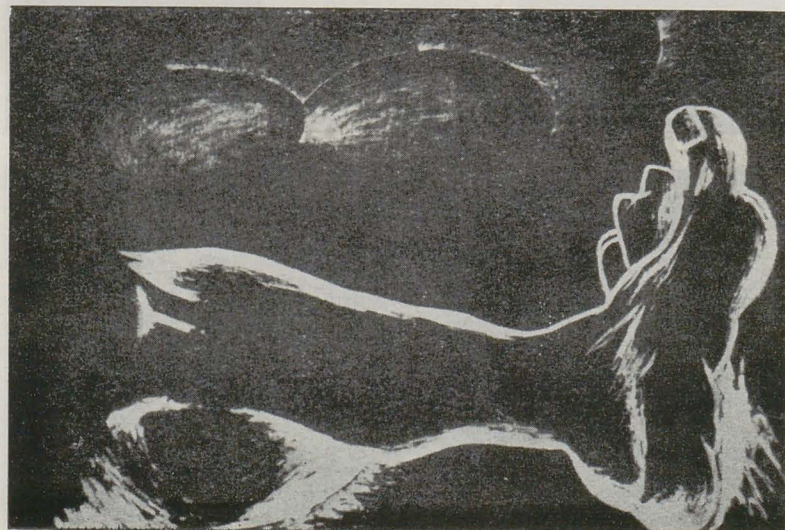
La Noho Gallery, Joseph Woods i-a dedicat un triptic lui Wittgenstein: portretul filozofului desenat cu o linie pură între două pinze pictate una în verde, alta în roșu. Lucrarea ilustrează o propoziție wittgensteiniană. («Vreau să spun că între

verde și roșu există o distanță geometrică, nu una fizică») și totodată adeziunea lui Woods la un conceptualism aforistic, de o claritate înșelătoare. Altfel spus, pictura sa «nu este ce pare a fi». A intuit, oare, Elizabeth C. Baker cu atîta dreptate profilul unui nou academism?

Dar să spicuiem și alte păreri ale criticilor newyorkezi, aflați mai în miezul problemei: «Lumea artei pare să fi explodat în acest sezon» (Will Grant, în urma unei comparații cu ultimii doi ani). «Tehnica și expresia emoțională, iată cele două elemente ce trebuie să atingă în artă un echilibru... Lucrările expozițiilor pe care le-am văzut sînt mai meșteșugite ca pînă acum, dar în general artisticitatea n-a fost sacrificată perfecționismului» (Amy Friedman). «Cîteodată am senzația că unii artiști își exprimă, prin străduințele lor creatoare, sentimentele cele mai pușin înalte. De ce să nu înlocuim o galerie cu o cutie de săpun?» (Cecily Barth Firestein). «Istoria recentelor decade în arta americană e un pustiu plin de capcane» (Will Grant). «Uneori, tehnica orbitoare sau absența ei deliberată constituie zgomotul ce poate obnubila demersul artistic. Ceea ce zărim atunci e doar mult zgomot pentru nimic...» (Diana Freedman). «Arta expusă acoperă într-un singur sezon întreaga scală a valorilor, toate perioadele și stilurile. Se pare că poți vedea orice vrei aici, în New York» (Cecily Barth Firestein).

Și la **philadelphia**... poți vedea orice, inclusiv trei pictori, Mark Strackbein, Alfred Ortega și Doug Sanders, care semnează împreună — «The 3 Americans» — și compun (în colectiv) uleiuri pe pînză neoexpresioniste.

The Philadelphia Art Alliance a găzduit o selecție din creația lui Ira Joel Haber (anii 1969—1984), miniaturală sculptură peisagistică, unde jucării de plastic — case, copaci, forme de relief pentru machete — închise în cutii de sticlă, intră în alcătuirea unor scenografii de coșmar, la scară redusă. În viziunea lui Haber, buna și blînda natură devine agresivă și răuvoitoare iar omul, lipsit de protecție dinaintea forțelor ostile. Mici dezastre precis regizate, scenete cu stînci de pe alt tărîm, plante sălbatice și lacuri stătute se însuflețesc în mutații mai degrabă grotești. Fantasma lui Haber au drept cheie sentimentul insecurității. Ele par cîteodată microdecoruri pentru filme de groază. Un fel de sadism infantil emană din aceste jocuri de-a distrugerea, benigne prin distanțare și totuși pătrunzătoare ca niște avertismente. Alăturat, fotografia Marsha Burns a expus portrete unde figura umană e manipulată ca figură de stil. Personajele se înfățișează legate la modul propriu, supuse parcă unor ciudate suplicii, la care participă cu desăvîrșită detașare. Agresorul nu e însă, ca la Haber, exterior și bine definit, ci lăuntric și difuz. Ar fi vorba de firele invizibile și inefabile care ne leagă de familie și prieteni, de ființele iubite și care, după opinia Marshei Burns, pot pricinui uneori nebanuite și inutile suferințe. Aceste cocktail-uri de umor negru și bizarerie au pigmentat, cu rafinamentul unei bătrîne pagini din Thomas de Quincey, sâr-





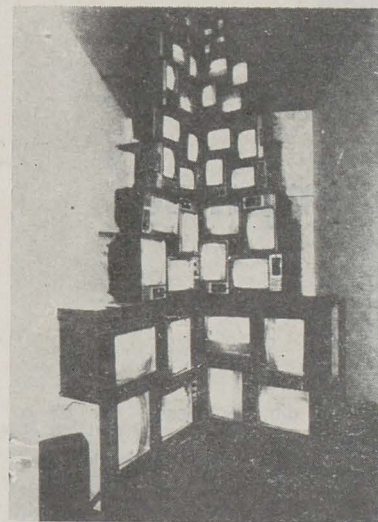
form tradiției *Fluxus*, liniei școlii lui John Cage, și desigur, esteticii *Zen*, familiare lui Paik. Și totuși, în acest labirint electronic, exista un fir al Ariadnei: într-un colț, un televizor solitar, difuza Concertul nr. 4 pentru pian de Beethoven, cu orchestra din Boston — fundalul sonor al întregii demonstrații. La un moment dat, înregistrarea începe să fie prelucrată pe «synthesizer», fiind punctată într-un loc și de curioasa secvență înfățișând bustul compozitorului, pământ violent de o misterioasă mână. Comica ireverență se lasă neîndoiește explicată pe filiera *Fluxus-Zen*, cu tot riscul scandalizării iremediabile a unor beethovenieni necondiționați. Dar te poți supăra pe Nam June Paik?

Tradiția grupului *Fluxus* pare să-l inspire și pe Ron Wallace. Acesta a inițiat o acțiune artistică alcătuită din plimbări de-a lungul unui lanț de parcuri — Emerald Necklace — din Boston. Un drum trebuia să acopere distanța de 15 mile și să dureze 7—8 ore. La fiecare plimbare urmau să participe câte un doritor, și artistul. Solicitării se primeau telefonic. Participarea — gratuită.

Amintirea grupului *Fluxus* persistă însă și la New York, unde a fost adusă în atenție printr-o compactă

#### retrospectivă

Intitulată la fel ca un ulei de Lichtenstein din 1962 și însoțită de un consistent catalog, expoziția *BLAM!*, a reconstituit, la Muzeul Whitney, «explozia» artei pop, minimalismului și *happening*-urilor din perioada 1958—1964. Reconstituire cu mare îngheșuală de star-uri, pioasă și minuțioasă, deși aerul «amintirilor de adolescență» n-a lipsit. Așteptând retrospectiva, citiva «bătrâni» combatanți s-au reîntâlnit-apud *The New York Times* — în atelierul lui Kaprow din Soho. Fără solemnități și cochetării de circumstanță. Ca pe vremuri, Kaprow le-a înmănat tuturor benzi de hîrtie, cu rugămintea de a scrie pe ele cuvinte la întâmplare. George Segal a compus o istorioară: «Filfîire, Întîlnire, După-Amiază, Desfășurare». Claes Oldenburg, un mic «dicționar oldenburgian: lască, Smulgere, Mîncărime înspăimîntată»... Kaprow și-a convocat astfel prietenii, probabil cu gîndul la *environment-ul Cuvinte*, creat în 1962 pentru Galeria Smolin și refăcut la Whitney Museum. Într-una din încăperi, vizitatorii au fost provocați să picteze *graffiti* pe ziduri. În alta, să lipească bucăți de hîrtie cu deja-scrise cuvinte pe zidurile pline de felurite adnotări. «Este lumea newyorkeză a publicațiilor și reclamelor» afirma Kaprow, adăugînd: «Am vrut ca publicul să vină și să se simtă interesat printr-o contribuție la realitatea existentă». La Whitney, între altele se putea citi: «Doriți tunet polemic» sau «Luați acasă delirul». Barbara Haskell, organizatoarea selecției din partea muzeului, și autoarea unui substanțial text de catalog, era de părere că se observă «o rezonanță între ceea ce s-a expus (la Whitney) și arta actuală» căci «expresia gestică și figurativă e la ordinea zilei. În Lower East Side, vezi (astăzi) lucrări care mizează pe emoție, pe o cruditate deliberată, exaltînd experiența urbană. Același lucru se întîmplă și în anii '60».



Da, spiritul ce i-a animat atunci pe Kaprow și Oldenburg, pe Red Grooms și Jim Dine, pe Lucas Samaras și George Brecht, se simte încă viu, pe alocuri, dar și-a cam pierdut virulența. E constatarea cu care am plecat din expoziția Laurie-i Anderson de la Queens Museum. Artista pare interesată în primul rînd de dialog, de comunicare. Ea discută cu trecătorii pe stradă și le înregistrează, fotografic, reacțiile. Compune pseudocărți, benzi video, instalații, ambienturi... Aduce în mijlocul expoziției o masă cu patru adîncituri la colțuri și un scaun fix. Așezîndu-te pe scaun, sprijinîndu-ți coatele în adîncituri și mîinile de tîmple, auzi un fel de bîzîit neplăcut. Cînd te plictisești, te ridici de pe scaun. Puțin mai departe, un telefon viu colorat. Ridici receptorul și te întîmpină vocea artistei, imprimată pe bandă, servindu-ți răspunsuri la întrebările pe care a presupus că i le vei pune. Etc. etc. Sîntem la mare distanță de Kaprow și compania. Dacă primele *happening*-uri au, văzute azi — ca și atunci — aerul improvizatoric al unor jocuri de liceeni (nimic peiorativ în asta: în fond și *Ubu* rege a fost la început un joc al liceanului Jarry) cele de azi sînt reci, subtile, calculate, ușor manieriste (just a bit), puțin academice. «Merg» bine cu rafinamentul întors al modei *new-wave*, al modei *punk* (adoptate cu grație și de Laurie Anderson). Acum nu numai arta iese în stradă; strada intră la rîndu-i în muzeu. Însoțită

stație de transferare a reziduurilor urbane, pe malul rîului Hudson. În marea hală erau instalate numeroase faruri de camioane dezafectate, formînd laolaltă o «sculptură luminoasă», rînduri de vehicule pentru colectarea deșeurilor, pluguri de zăpadă, măturotori mecanice, și un «altorelief» de containere suspendate pe unul din ziduri. «Show»-ul mai cuprindea sunete înregistrate pe bandă — voci ale lucrătorilor serviciului Sanitation, zgomote produse de uneltele lor, etc. Impresia finală era oarecum ambiguă: nu prea știai bine ce vezi, o expoziție de echipament «Sanitation» sau o propunere de artă «totală». Oricum ar fi fost, mesajul, în sine, se citea cu claritate: problema igienei urbane n-a încetat să rămînă pentru newyorkezi, la ordinea zilei. Demonstrația acestui mesaj fusese eficientă. «Funcțională.»



Am părăsit malul rîului Hudson, unde întîlnești încă, o parte din New York-ul sfîrșitului de secol XIX, așa cum l-a immortalizat Lewis Mumford în *Brown Decades*: copleșitor, nearmonios și sumbru, superb și bizar. Am străbătut Manhattan-ul modern, monumental, sculptor, cristalizat în reflexele pereților de sticlă. Lîngă Central Park, nu departe de Muzeul Metropolitan, i-am revăzut pe animatorii zilnici ai străzii: vînzătorii mărfurilor de un dolar bucata, iluzioniștii și acrobații, dansatorii *breaking* și cîntăreții de jazz... Printre ei, un

p. 32

1. LAURIE ANDERSON
2. ENZO CUCCHI: Pictor

p. 33

1. LISA COLLADO: Artistul ca vizionar modern
2. NAM JUNE PAIK: BSO and Beyond
3. «The 3 Americans» (MARCK STRACKBEIN, AL-FRED ORTEGA, DOUG SANDERS) Noapte, 1984
4. Afișul unei expoziții de graffitiart



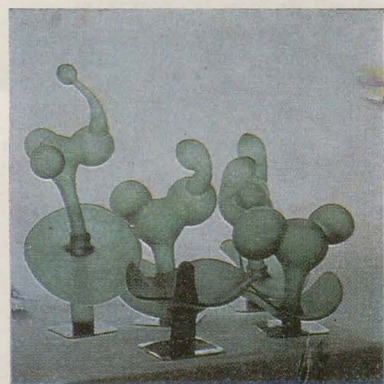
discret, dar persistent, de parfumul ei publicitar. Cînd nu se academizează, ambientul artistic devine uneori «funcțional». Utilitar. Așa a fost *environment-u Touch Sanitation Show*, autoare Merle Laderman Ukeless, amenajat într-o

tînăr înarmat cu o mașină de scris, ruga trecătorii să se lase interviewați, pentru ca pe baza răspunsurilor să scrie romane «la minut». Mărturisesc că l-am refuzat cît am putut de politicos. N-a părut dezamăgit. Era obișnuit cu refuzurile.

# dan băncilă: crinii cresc în empireu

## horia horșia

Cînd colegii din juriul internațional al primei ediții a Quadrienalei artelor decorative de la Erfurt (1974) — și mă refer la părțile germană, cehoslovacă, poloneză (adică reprezentînd culturi cu statornicite tradiții mari în arta sticlei) au decis, prin notele acordate, includerea între laureații quadrienalei a doi sticlari români — Dan Băncilă și Ovidiu Bubă — am avut, pe de o parte, satisfacția insului care participase timp de decenii la mișcarea artelor noastre decorative (chestiune personală), pe de alta, satisfacția aprecierii rezultatelor acestei mișcări, mult mai importantă pentru că, în limite date, obiectivă și autorizată (depășind sfera de judecări particulare ale insului). De atunci, de mai bine de un deceniu, Dan Băncilă obține sufragii, pentru sine și pentru noi, de la Coburg la New York și de la New York la Atena. Independent de ceea ce se întîmplă «acasă» (deschideri de orizonturi noi în arta sticlei forțate de generațiile tinere, clujeanul V. Semeșescu, de pildă), Dan Băncilă înseamnă (după Zoe Băicoianu) un moment de referință (al doilea deci) în arta sticlei la români. O producție impresionantă cantitativ — satisfăcînd cerințele unui public nu elitar dar de calitate (al galeriilor noastre de artă) și privind obiectul artistic din sticlă cu finalitate utilitară ori decorativă în ambianța interiorului — caracterizează activitatea acestui artist. Asemenea opinii odată formulate, sintem pregătiți să receptăm universul lui Dan Băncilă așa cum ni se înfățișează și ni se oferă pentru o oră de detentă elevată în



spațiul galeriilor Simeza (dirijat și compartimentat cu gustul specific conceperii de către Ioana Șetran a unei expuneri). Universul feeric al sticlei lui Dan Băncilă nu invită la

evaziune din contingent, dar dă o replică multor situații ori stări anti-patice ale contingentului astfel corectat, ameliorat (am întîlnit în expoziție, și nu numai la vernisaj, artiști, actori, ingineri, medici, literați, strungari, oneste gospodine, elevi ori simpli trecători care găseau cu toții un rost în propunerea de feerică fericire pe care Dan Băncilă o întruchipase și o oferise, chiar dacă numai pentru o oră de detentă, dar fericire). Trecînd pragul acestui univers, ne-am amintit mai întîi un adagiu călinescian (pe care-l vom cita, pentru că retoric, la finele rîndurilor acestora). Mai apoi am purces la o analiză tehnică-artistică. Angajat pe drumul spinos al artelor focului, Dan Băncilă și-a însușit impecabil materia, sticla, și tehnicile de lucru. Materia este prelucrată la cald, prin procedeele tradiționale ale suflării în tipare ori cu mîna liberă și este supusă, după necesități, recoacerii. Sticla este colo-



rată în masă — cu pigmenți, oxizi de fier, de cupru, de cobalt etc., cu efecte de modulare și de valoare obținute prin matizări. E practică șlefuirea prin care artistul înobilează materialul, utilizînd adesea și ornamentarea la cald cu clești, ceea ce sporește diversitatea formelor și expresia lor. Fructificînd experiențele acumulate în domeniu, Dan Băncilă nu mai are, de regulă, în vedere un obiect sau altul ci ansambluri, cicluri, grupuri care-i permit articularea coerentă a unui univers în desfășurare. Acesta se arată a avea drept model real, la recenta expoziție, natura — între doi poli (implicit două coordonate): vegetalul și mineralul, de unde două criterii ale configurării, modul organic și modul geometric. Din punctul de vedere al demersului creativ, relația dintre cei doi poli este



perfect logică. «Creația — spune George Călinescu — este o clarificare întrevăzută în natură, este natura raționalizată (geometrizată, adăugăm noi), devenită inteligibilă și exemplară», iar «fantazia nu-i facultatea de a diforma realitatea, ci de a vedea

limpede și exact, dînd fenomenului o evidență halucinantă». Pe această evidență se întemeiază metafora lui Dan Băncilă: grădina populată de imaginare plante cristaline — în creștere, în dezvoltare, în deplină înflorire, în pragul în care floarea poate deveni fluture (Gérard de Nerval: fluturile, «Floare fără lujer care zboară filfiind»). Parcurgînd grădina de cristal ca în viziunile basmelor noastre și rătăcind în ambianța unor reverberații cromatice, ale opalului, ale cobaltului ori ale verdelui de cupru și ale unor reflexe boreale, ajungi în punctul final al parcursului prevăzut de artist, impactul cu majestatea simplă a geometriei blocului de cristal — «stilul geometric — spune George Călinescu — obsedează plantele» care «realizează adesea simetriile cerești». Drept care încheiem comentariul nostru cu un dialog (imaginar sau real) al aceluiași Călinescu: «— Unde cresc crinii? — «Crinii cresc în empireu».



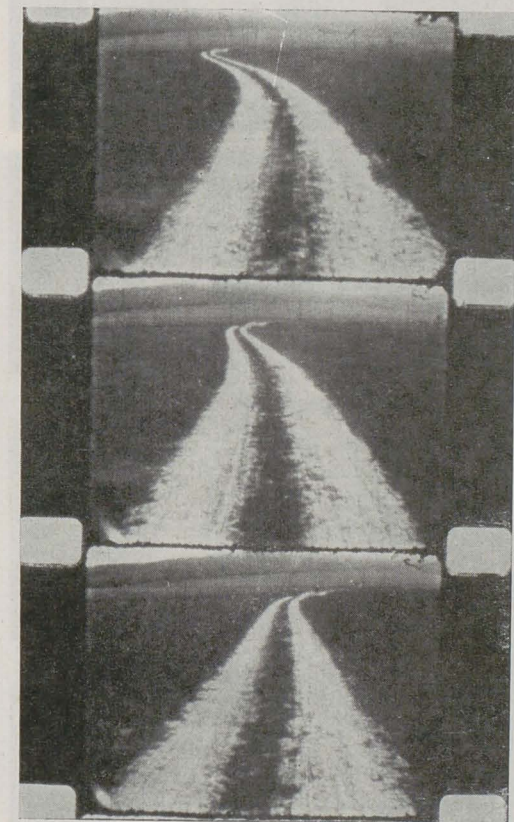
## filmul experimental, scriere și lectură

### călin dan

Primele filme experimentale românești au fost primite cu sentimentul firescului. Publicul avertizat asupra operei plastice a unor artiști ca Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Constantin Flondor, Doru Tulcan,

cu perseverență și tonifiantă ambiție de Gh. Sabău) dublează această inocență creatoare prin alta — cea a formării culturale. Membrii atelierului — tineri — au meseriile și diplomele cele mai diverse, exceptând, pînă la această oră, pe cele legate direct de producția cinematografică, ori de cea plastică. Desigur, nici unul dintre autori nu vine spre film fără pre-judecăți în câmpul vizual dar, mai importantă decît acestea mi se pare modalitatea de comunicare între individualități, democrația informației și curiozității culturale, atenția egal acordată literaturii, muzicii, filmului, avangardei artistice etc. În câmpul informației, filmul de autor apare astfel ca o concluzie personală, ca o « scriitură » a cărei decodare necesită, bineînțeles, o metodologie aparte, fără a ignora, în același timp ajutorul pe care îl pot furniza criticile « tradiționale » (literară, plastică, cinematografică).

« Autopsia uitării », una dintre primele producții ale cineclubului, este edificator pentru sursele și inerțiile care au fost cu elastică rapiditate depășite. Autorul Ioan T. Morar, la această oră poet în plină ascensiune al nervoasei generații '80, făcea în « autopsie » un montaj de secvențe cadrate normal și cuprinzînd sadisme de tip suprarealist (decapitarea porumbelului cu o seceră ce a folosit înainte la devastarea unui cuibar) sau « acțiuni » de notă dadaistă (poetul-actor măturînd curtea în aplauzele prietenilor). Din « Entracte » de René Clair (model posibil) se rețin astfel doar « poantele », memorabile și protagonistice (criticul Mircea Mihăieș răs-tignind cu gesturi meticuloase o carte pe tăblia

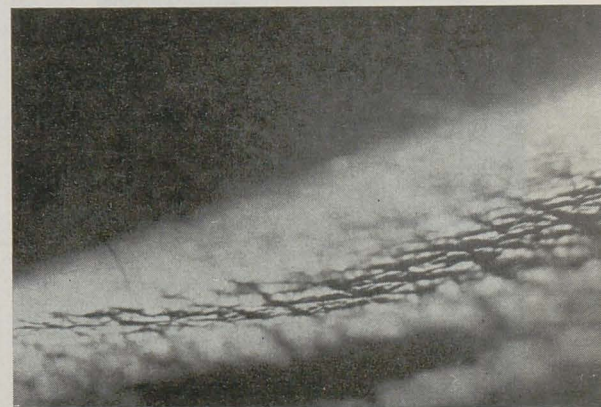


Al. Chira, St. Kancsura, Wanda Mihuleac, Mihai Olos, recepta imaginile pe bandă super 8 și sunetul imprecis al magnetofonului ca pe un adjuvant, ca pe o dilatare explicativă a personalității fiecăruia. Deși, în câteva cazuri cel puțin, nu era vorba de simpla anexare a unor noi tehnici la un sistem vizual aprioric, ci de o veritabilă tentativă experimentalistă cuprinzînd: a) cercetarea unor medii instabile (artă ambientală, happening) ori stabile (imaginea pictată, gravată etc.) prin metode filmice; b) o mixare a mediilor de comunicare; și c) crearea unui spațiu vizual/mental cu totul nou, autonomizat nu doar față de universul stilistic preexistent, ci și față de domeniul mai vast al cinematografiei « cuminți ». Experimentul cinematografic a pornit la noi, ca și aiurea, din inițiativa unor artiști « de avangardă », și nu din experiența profesioniștilor scurt și lung metrajului. Se respecta astfel criteriul unei necesare inocențe dezinhbitoare în fața procedeelor noi, ce implicau noi modalități de reflecție-reflectare.

« Atelierul de film experimental » din Arad (animat

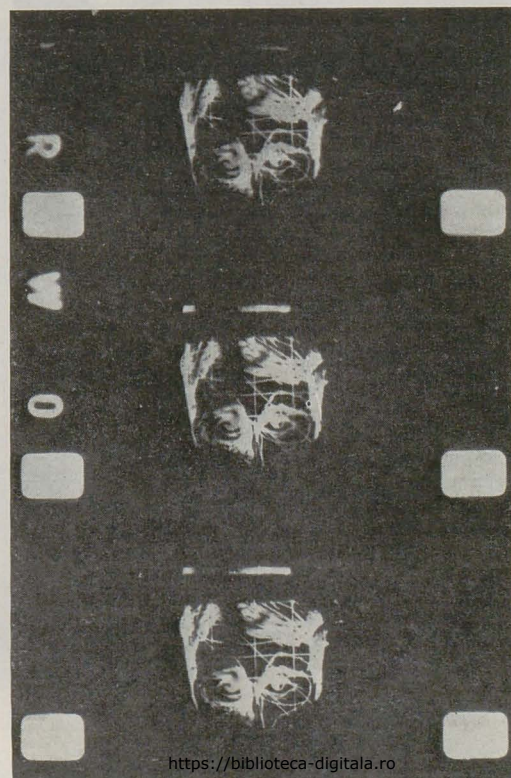


mesei rămîne o secvență de istorie literară). Prin contrast, « Început de coerență » (autor Valentin Constantin, imaginea Florin Hornoiu), recurgînd tot la narațiune ca liant al scriiturii filmice, reușește să dilate funcția exploratoare a imaginii. Cadrele, cu imprecizuni calculate, cu profunzimi și neclarități exploatate ca elemente de acțiune,



În fine lungimile secvențelor, acumularea absurdă de repetiții, de reluări, toată această îngrămădire de banalități are de fapt o dublă funcție: orchestrarea tensiunilor către o izbucnire mereu amînată și educarea ochiului prin răbdare (îndemnul la revîntărea lecturii cinematografice). Din cele două motive ale filmului — cupluri sosind, cupluri discutînd pe o verandă închisă, într-o zi cu ploaie și, respectiv, conflictul individ-mulțime, reținem pe primul, ca mai profund în statismul său. Către o cu totul altă categorie face tranziția filmul « Convergență spre inutil », realizat de Ioan Cristian Ostafi tot în perioada începuturilor. Citatul suprarealist (manechinul feminin mutilat) este împins în planul secund de interesul pentru explorarea unor spații sordide, acumulînd nu atît depozite de resturi ale existenței, cît suprafețe pe care

1. IOAN PLEȘ: « Panta rhei »
2. IOAN GOLEA: *Studiu*
3. VALENTIN CONSTANTIN: *Început de coerență*
4. VIOREL SIMULOV: « *Manu-script* »



ochiul camerei le devoră într-un fel de plonjeu continuu, alternând viteze și lentori.

Acest film conține, în nuce, câteva caracteristici ale peliculelor de maturitate ale Atelierului: preferința pentru detalii și gros-planuri, acel travelling specific, echivalând cu o plonjare frenetică în spațiu (de fapt o accelerare obținută la masa de montaj), succedarea rapidă a secvențelor (determinată și de servituile la care obligă aparatul de filmat cu încărcare manuală).

Iată, de pildă, un grupaj de trei filme pe care le unește stilistic acea înghițire a spațiului de care vorbeam. În «Panta Rhei» Ioan Pleș efectuează un zbor pe deasupra peisajului redus la o succedare rapidă de planuri și conture, suprafață pe care autorul intervine cu grafisme luminiscente, ploaie de semne menite să sublinieze un detaliu, să comenteze un clișeu, să anime o secvență cenușie. Scriitura (termen pe care ne place să îl folosim în cazul tuturor acestor filme) devine dublă: pe de o parte «povestirea» imaginii reale, pe de alta un graffiti nervos, reducând prima lectură la simplul rol de suport.

«Poem dinamic» (de Emanuel Țeț) îmbogățește tehnic acest procedeu de «bîlbîială creatoare» (termen folosit referitor la Godard, care distruge oarecum asemănător imaginea video intervenind cu creionul electronic pe ecran) prin introducerea

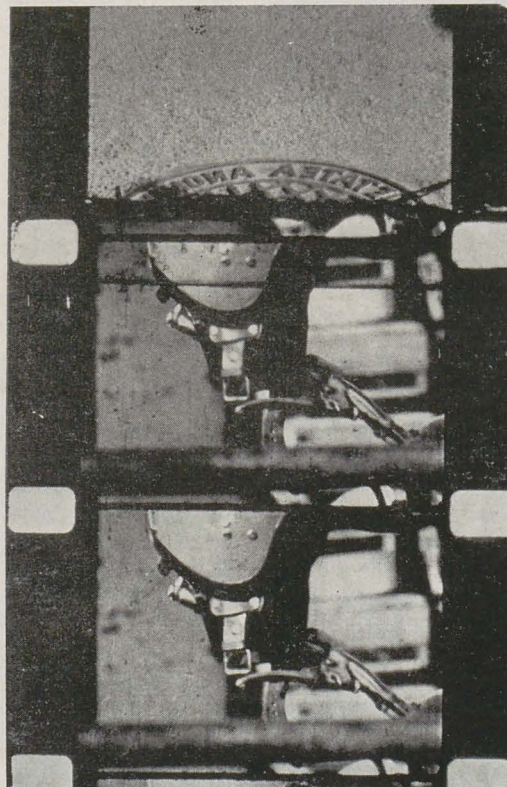
e o aluzie la teritoriul kitsch-ului, mi se pare), fie pur imaginistic — prin inserări de ecrane, «relatînd» alte imagini, în cadrele inițiale. Acest procedeu (colaj, film în film) este, în fapt, o reluare cu mijloace mai complexe a ideii suprapunerii de discursuri: cel al filmării plate, pe viu, a unei realități ce se oferă, și cel al unei prelucrări, atît tehnice cît și simbolice.

«Nevoia de video» aș numi sentimentul pe care mi-l inspiră două filme pornite dintr-un același tip de demers: analiza detaliului anatomic prin ochiul măritor al obiectivului. Ioan Galea («Studiu») și Viorel Simulov («Manu-Script»), bandă sonoră Christian Jurcă), pornesc de la acel loc comun potrivit căruia originalitatea cinematografului se extrage tocmai din veracitatea sa necruțătoare. În «Studiu», Ioan Galea își supune portretul unui tratament alternativ de fotografiere — mărire și filmare pe detalii atît a fotografiilor cît și a portretului «viu». Ideea dilatării antropomorfului pînă la descompunere îl apropie (minus «răutatea» avangardistă) de ultimele demersuri ale lui Arnulf Rainer. În timp ce Viorel Simulov, filmînd ipostaze și detalii ale unor mîini din unghiuri și cu cadre insolite, ajunge în mod interesant, la concluzii asemănătoare cu cele ale unui film mai vechi semnat Geta Brătescu—Grigorescu Ion (exceptînd recuzita calofilă — șuvoaiele de apă, clapele de pian). «Ești

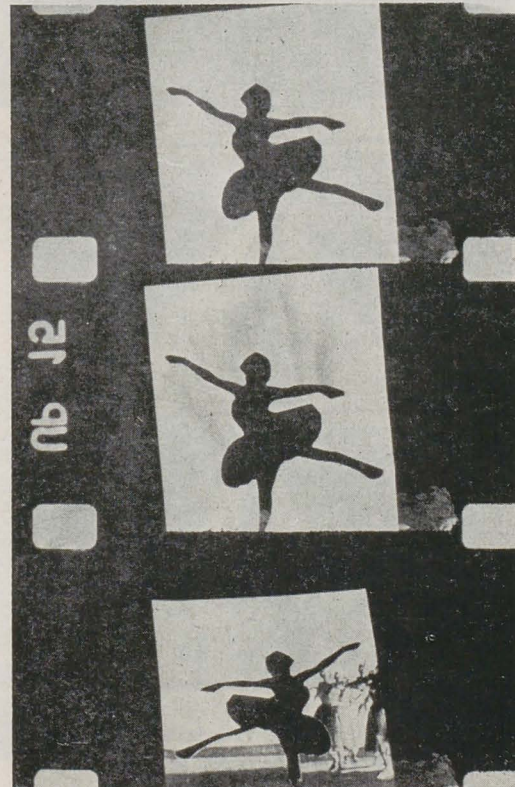


solarizărilor și virărilor cromatice ale peliculei. Există și aici două nivele de lectură, fundalul (o scurtă narare secvențială a eroticii adolescentine) este distrus/îmbogățit (cu agresivitate uneori) prin intervențiile ce transformă fizionomii, gesturi, cadre.

În fine, lucrarea lui Alexandru Pecican, intitulată explicit «Zbor subliminal», duce la paroxism exploatarea accelerărilor și decupajelor rapide, ajungînd la o emisie pulsatorie de semnale, fapt care pune într-o perspectivă interesantă condiția pre-existenței scenariului. De abia aici simt nevoia să explic folosirea termenului de «scriitură» în discutarea filmelor experimentale: autorul explorează cu aparatul de filmat arhitecturi, aglomerări umane, interioare, fizionomii, semne, simboluri extrase dintr-un ambient saturat, tot acest material fiind «relat» prin montare și prin prelucrarea peliculei. Lumea vizibilă e un depozit de elemente cu care se poate povesti orice. Importantă este alăturarea. Într-un alt film al său («Efecte de imprimăvărare»), Ioan Pleș complică metodologia acestei scriituri prin tehnica citatului, fie cultural (minuscule balerină, devorată în final de un personaj,



confruntat cu un animalic imprevizibil în preajma căruia stăruie neliniștea fragmentului devenit autonom» scria despre acela Andrei Pleșu. Importantă mi se pare aici intuiția celor doi tineri autori privind lărgirea posibilităților de expresie prin «autoscopie» procedeu lansat de autocontrolul imaginii în tehnica video. O claritate geometrică definește filmul lui Gheorghe Săbău — «Decupaje». Imaginea este o permanentă analiză a obiectelor, o detaliere de suprafețe opace sau reflectorizante, chiar mișcarea pietonală apare — au ralenti — ca unduirea unor amorfisme. Tehnica revenirii, a leit-motivului structural surprins în varii obiecte (de pildă «grila», ce apare din cînd în cînd ca un eveniment întîmplător în fața obiectivului ce «mătură» o fereastră cu obloane, un canal de scurgere, un portbagaj de bicicletă) transformă succesiunea de imagini într-un discurs neliniștitor, plin de aluzii explicitate de o bandă sonoră a cărei forță analitică este la rîndul său extrem de sugestivă. (Ar fi locul să observăm că, îndeosebi de la filmele semnate I. Pleș și E. Țeț încoace, coloana sonoră face efortul de a depăși ilustrarea idilică în favoarea unei «întăriri» prin limpezirea a dificilei scriituri filmice.)



«Decupaje» rămîne o probă de precizie și acuratețe formală — a căror absență a fost deseori invocată ca motiv de neîncredere față de filmul experimental. Așa cum enunța, într-o specificație epistolară același Gheorghe Săbău, «Atelierul de film experimental» din Arad își configurează de acum cu elocvență proiectul teoretic dublat de investigațiile practice efectuate în grup.

1. EMANUEL ȚEȚ: Poem dinamic
2. GHEORGHE SĂBĂU: Decupaje
3. IOAN CRISTIAN OSTAFI: Convergențe spre inutil
4. IOAN PLEȘ: Efecte de imprimăvărare

# jurnalul galeriilor

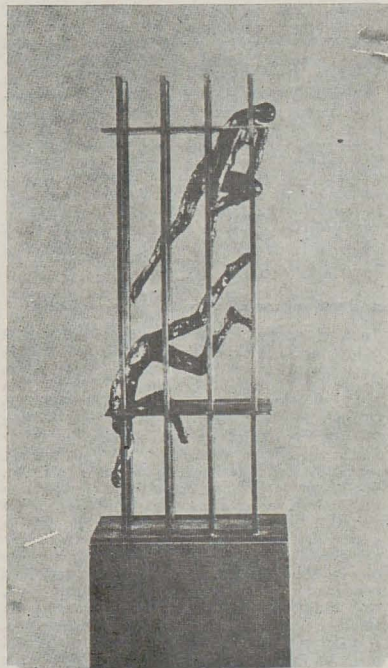
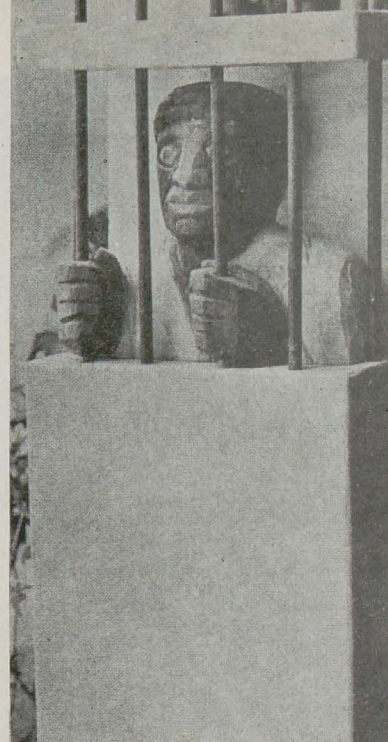
adrian guță

**Expoziția Asociației de artă Corner din Danemarca — Căminul Artei-etaj (aprilie—mai)**

Asociația de artă Corner este una din cele mai importante în Danemarca. Avînd ca scop esențial, aidoma altor asemenea nuclee, organizarea unor expoziții de grup, acesta, a cărui existență a început în urmă cu peste o jumătate de secol, își ține manifestările, de mai multă vreme, în cea mai mare galerie din Copenhaga: Charlottenborg. « Corner », prin vederile comune ale membrilor săi, a

început să reprezinte, cu timpul, o anume tendință în arta daneză, sursa principală de inspirație a plasticienilor ce-i cuprindea fiind realul; preocupările, viziunile, s-au diversificat mai ales după contactele cu arta și realizatorii ei din alte țări (șă amintim că în 1983 membri ai Atelierului de gravură bucureștean al U.A.P. au expus în Danemarca la invitația Asociației Corner). Observăm totuși în manifestarea de la Căminul Artei, patronată de Uniunea noastră, că o mare parte de lucrări — o mențione în catalog

ne informează că participă la această expoziție aproape două treimi din plasticienii (din componența actuală) de la « Corner » — sînt peisaje, portrete, naturi statice, alte compoziții ce pornesc tot de la modele reale, deci orientarea de care vorbeam mai sus e încă influentă în creația membrilor acestui grup. La Căminul Artei sînt prezenți artiști danezi din diferite generații, cu lucrări de pictură, sculptură, grafică, tapiserie, fotografii, diversitatea stilistică fiind remarcabilă. *Elisabeth Karlinsky* și *Victor Brockdorff* (membru fondator « Corner ») aduc în tablourile lor expuse — peisaje și portrete — ecouri impresioniste și postimpresioniste. Compozițiile pictorului *Bjarne Esbensen* reactualizează, în bună măsură, tehnica neoimpresionistă. Naturile statice (ulei ale lui *Ulrik Friis Moller* vădesc un interes major pentru construcția formei. Abstracționismul și studiul raporturilor cromatice triumfă în tablourile lui *Johannes Carstensen*. Bronzurile semnate *Ulf Rasmussen* investighează relațiile volumetrice la modelul uman (feminin), surprins în diverse atitudini. *Lene Rasmussen* preferă în sculptură tot figurativul, uneori cu valențe decorative sau expresioniste, *Erling Frederiksen*, personalitate marcantă a vieții artistice daneze, expune sculptură (piese inspirate de vegetal dar tinzînd spre abstract) și pictură (dialoguri formale și cromatice abstracte amintind de biologia moleculară).

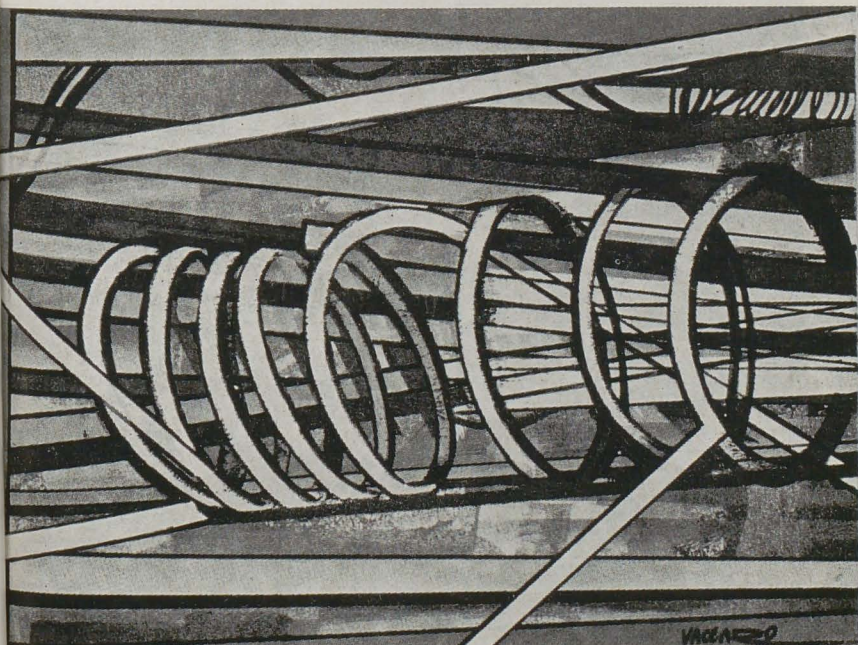


1. GUNNAR WESTMANN

2. ERLING FREDERIKSEN
3. VICTOR BROCKDORFF
4. HENNING ANDERSEN



5,6. ANDREA VACCARO



**silvia grosu jelescu (g.a.m.b.)**

Meditații asupra formei, exprimate prin culoare și desen-sugestie (respectiv el apare mai ales în ipostaza conturului deschis, accentului liniar), sînt «rostirile» picturale — ulei și pastel în actuala expoziție — ale Silviei Grosu Jelescu. «Scenariile» sînt furnizate de cîteva motive: figura feminină în atitudini prielnice creării unei atmosfere spirituale (lectură, interpretări la un instrument muzical), cald umane (maternitate); nudul feminin; peisajul, în mai multe exemple punctat de prezența simbolică a omului și calului; natura statică florală. Efortul creator al artistei se concentrează cu deosebire întru cucerirea și reprezentarea armoniei, sesizabilă vizual în ritmicitatea formelor, în raporturile culorilor care învesmîntează suprafețele, și susținută de muzicalitatea internă a întregii compoziții, de atmosfera ce respiră echilibru, liniște. Cromaticii i se atribuie prioritar virtuți constructive, concretizate de tușa fragmentată, orientată, care se «pliază» adesea pe forma sugestiv simplificată; de asemenea, tușa dialoghează cu accentele liniei-contur întreruptă sau îndeplinește singură funcția de hotar, creează umbre și lumini colorate, ea este vehiculul relației cald-rece, al subtilităților cromatice izvorite din interpretarea raporturilor de complementare galben-violet, oranj-albstru dominante, împletite, extinse în griuri. Uneori, acest «vehicul» supus legilor ordo-natoare ale ansamblului, capătă o relativă autonomie grație căreia, pe zone fragment, vibrația colorată se apropie de gestul liber, abstract.

În pasteluri, capacitatea de sugestie a atmosferei, lirismul, muzicalitatea (acum surdinizată), au o notă aparte, intimistă am spune; impresia este favorizată de tonurile mai puțin intense și topite unele în altele ale acestei tehnici, topire îndemnînd la rîndu-i, în numeroasele peisaje, spre căutarea unor lumini unificatoare funcție de momentele zilei.

**gheorghe zidaru (eforie)**

La «Eforie», a zecea — aflăm din catalog — expoziție personală a Gheorghe Zidaru este dominată de variațiuni pe tema naturii statice cu flori (uleiuri). Sexagenarul artist, care este și un reputat restaurator în domeniul picturii de șevalet și murale, își dezvoltă creația pe coordonatele unei remarcabile vitalități a culorii. Datele viziunii sale plastice arată asimilarea sintetică, prelucrată, a cîtorva direcții din pictura universală de la sfîrșitul veacului trecut și începutul secolului nostru; Gh. Zidaru își supune compozițiile unui bidimensional în cadrul căruia dialogul cromatic este animat. Raporturile cald-rece, închis-deschis domină, supralicitate cîteodată de intervenția negrului și albului. Evenimentele coloristice se înlanțuie în unele cazuri pînă la saturație, pe suprafață. Florile stabilesc relații cromatice și formale cu alte obiecte — elemente compoziționale — cu fondurile rar neutre, adesea populate de traseele liniare, geometrice, ale unor scoarțe.

Adăugîndu-se naturii statice, cîteva portrete (opțiunea majoritară în lucrările respective expuse pentru vîrsta copilăriei concordă cu prospețimea cromatică emblematică în opera artistului) și peisaje (cu monumente arhitectonice medievale în primul rînd — situație care ne poartă gîndul spre activitatea de restaurator a pictorului și locurile unde a poposit în această calitate) sporesc numărul genurilor din expoziție. Savoarea, impetuozitatea culorii, însuleșesc așadar noua prezență a tablourilor lui Gheorghe Zidaru pe simeza bucureșteană.

**valeriu giodic (galateea)**

Valeriu Giodic se află la prima personală — este o expoziție de afișe; absolut al secției de grafică din Institutul «N. Grigorescu» (1974), s-a orientat de mult spre genul pe care îl comentăm. Debutul cu «one man show» poate părea întîrziat, dar artistul ne mărturisează — nu este o opinie singulară — că o personală de afișe își cumulează materia în termen mai lung (la care se adaugă auto-exigențele calitative de la caz la caz). Roadele creației lui Valeriu Giodic sînt însă bogate, participările sale la manifestări expoziționale de grup în țară și la confruntări internaționale alcătuiesc o listă destul de amplă (v. catalogul). În sala «Galateea», graficianul a expus afișe — în general machete — care prin mesaj sînt de marcată actualitate, au un caracter social-politic (unele atacînd teme culturale și sportive), sînt reprezentative pentru un artist angajat. Realizate în ultimii 2-3 ani — unele deja tipărite, altele aproape de acest stadiu al împlinirii ca formă de artă cu o anume finalitate, aceea a penetrației largi în conștiința oamenilor, și în fine cîteva încă în ipostaza propunerilor — lucrările se oferă cu egală îndrîr tîtare unei duble modalități — ca timp — de receptare: își comunică integral informația ideatică și plastică în condițiile proprii acestei «arte a străzii» parcurgerii non-stop de cîtr. public a spațiului de expunere, dar îmbeie și la popasurile pe care un mediu muzeal le presupune în fața fiecărei opere (vrem să spunem că virtuțile stilistice ale acestor afișe sînt cu totul meritorii).

Dedicată fie manifestărilor consacrate Anului Internațional al Tineretului, fie luptei pentru pace și dezarmare, în primul rînd nucleară, fie Zilei de 1 Mai, creațiile lui Valeriu Giodic se exprimă prin metafore sintetice și foarte sugestive. Lucru important, artistul nu este robul unei singure «chei» stilistice, în care unii se cantonează pentru a fi ușor recunosci-bili; el reușește să fie unitar în diversitate, să rămînă o aceeași individualitate artistică în situațiile unor rezolvări plastice deloc asemănătoare între ele, și expoziția subliniază îndeajuns acest fapt. Abordînd tehnici diferite pe care uneori le mixează surprinzător dar convingător într-o singură lucrare, autorul tinde spre un echilibru între, să spunem, lirism și obiectivitate: în compozițiile sale reprezentarea plastică a conținutului de idei are un necesar «enunț» impersonal, dar e punctată, prin unele elemente, prin intervenții grafice ori chiar picturale, de un accent afectiv, participativ.

Această primă personală a lui Valeriu Giodic oferă, credem, destule argumente pentru definirea unei personalități deja formate în arta afișului, unui nume-reper valabil dintr-un domeniu cu încă prea puține figuri marcante azi, la noi.

**rodica lazăr (simeza)**

Dialogul cu tablourile Rodicăi Lazăr te îndeamnă să redescoperi pictura ca poezie. După receptarea vizuală, simți că trebuie să închizi ochii pentru a afla totul despre această operă — reveria conținută în dreptunghiul pînzei provoacă pe a spectatorului, și cea din urmă se animă doar în fața privirii interioare; ești antrenat astfel într-un univers în care realitatea se împletește adesea cu visul, iar hotarul dintre cele două lumi nu mai există,

nici nu-i dezirabil. «Starea poetică» este notiunea pe care am prefera-o în acest context și care guvernează, credem, atît creația cît și receptarea în cazul artei Rodicăi Lazăr. Consecvența în timp a inspirației, a formulărilor de limbaj plastic constituie în stil, este reafirmată de actuala expoziție, de la «Simeza». Dar fiecare întîlnire cu recente realizări ale pictoriței impune prin tînută artistică și farmecă prin conținutul ideatic, ambele aspecte ale creației arătîndu-se înepușabile, mereu noi izvoare ale valorii.

Idealitatea peisajelor vine din investirea amîn-tirilor copilăriei pe plaiurile natale (Hușul și împrejurimile sale) cu aureola vîrstei de aur și tîrîmului edenic. Cavalcadele și corăbiile cu pînzele umflate, plutirea păsărilor, sînt vestitori, coborîtori din vise, ai unor drumuri lungi, cu țîntă neștiută, ori simboluri ale dorului tot de vreme apuse, ce pot fi șiale vechii Elade (v. arhitectura vașă din fundul unor compoziții cu figuri sugerate în tușe esențiale, probabil știutele «Tanagre»); structura acestor lucrări invită oricum gîndul spre fantastic și oniric, spre o lume dorită ori una iremediabil pierdută.

Personajul uman — de obicei feminin — pus în relație cu baletul și muzica, este creator de armonii, prin mișcare (iar în plan secund, prin sunet) — v. și cîteva portrete; este implicată și aici o stare poetică, de grație mai bine spus, un țel stilistic major constituindu-i în aceste tablouri, ca și în naturile statice, realizarea unui ritm compozițional. Forma, în lucrările Rodicăi Lazăr, este construită din culoare, din tușe care conțin desenul și sînt subliniate uneori de accentele grafice ale unui contur deschis. Structurile sînt cîte-odată evidente, solide, dar nu greoaie, alteori însă, formele mai mult se bănuiesc, învîluite

Lucrările în bronz ale lui Henning Andersen sînt simultan interesante sondaje în psihologia și comportamentul uman, și studii de relații ale volumelor în mișcare. Sculptura lui Gunnar Westmann apelează uneori la accentele pictate, iar eclectismul ei stilistic nu umbrește umorul, adesea prezent. Kirsten Gregers Jensen (care împreună cu Gregers Jensen semnează prefața catalogului) expune tapiserie și obiect (în care firul textil are rol important), viziunea fiind cea a unui abstractionism ce-și evidențiază calitățile decorative. Grafica lui Gregers Jensen recurge tot la exprimarea abstractă, dar îmbină expresivitatea gestului cu bogate sugestii ideatice. Jorgen C. Rasmussen și Paul Skov Sorensen abordează în gravurile lor peisajul, determinant fiind în constituirea formelor hașura, forța de sugestie a liniei. În grafică, sursele de inspirație ale lui Palle From sînt peisajul și modelul uman (cîmpul de forță liniar creează uneori și clarobscur), iar în fotografii — alb/negru — atenția autorului se concentrează asupra portretului (v. expresivitatea chipului) și scenei cotidiene. Fotografiile-color — lui Jorgen Roos (încununat cu numeroase premii internaționale importante de film) prezintă în cîteva imagini semnificative Grenlanda și locuitorii săi. Expoziția îl include și pe Hans Scherfig, fost membru (decedat în 1979) al Asociației Corner, care a vizitat România; desenele și extrasele dintr-o carte ilustrată a sa oferă impresii de grafician și scriitor despre țara noastră.

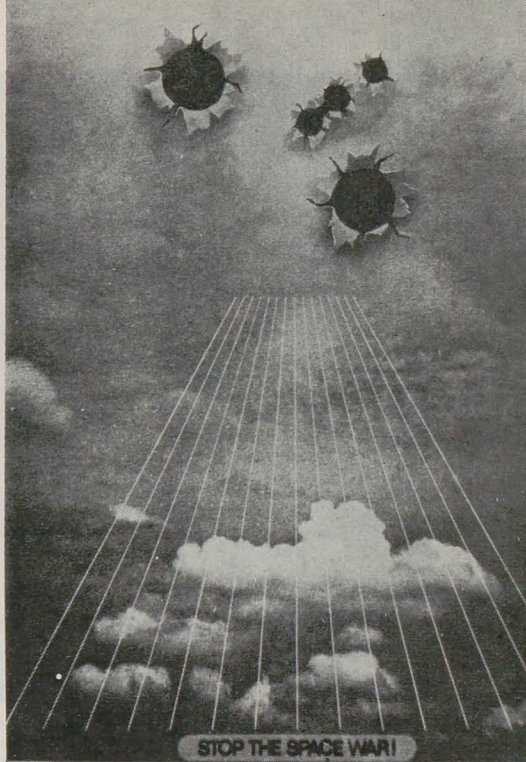
**andrea vaccaro (căminul artei — etaj)**

Publicul nostru a putut cunoaște în această primăvară, prin expoziția personală a lui Andrea Vaccaro, organizată la «Căminul Artei» sub auspiciile Uniunii Artiștilor Plastici din R. S. România și ale Institutului Italian de Cultură din București, un artist deja afirmat în cultura vizuală italiană actuală. Pictor și grafician, Vaccaro (n. 1939) a traversat, formîndu-se, o serie de experiențe plastice, finalitatea acestora constituind-o căutarea de sine. Adversar al cantonării într-o formulă stilistică, subiectul însemnărilor de față a extras din contactele lui cu diverse fenomene artistice ale secolului nostru (între care unele direcții ale avangardei istorice) acele date care consunau cu structura personalității sale, ce-l îndemna spre sinteza între construcția solidă a compoziției și vizualizarea mișcării, și a dat expresie cristalizării acestei concepții mai ales în limitele unui figurativ fără echivoc (uneori de nuanță academică) — abordarea respectivă conferă concretețe și elementelor geometrice cu veleități abstracte. Opera pe care o prezentăm a înglobat, eventual împletindu-le, prelucrîndu-le, sugestii cubiste, futuriste, pop, ale hiperrealismului american... formele impunîndu-se ochiului într-o cromatică ale cărei contraste puternice amintesc «sonorități» expresioniste — strălucirea, luminozitatea, sînt facilitate de recurgerea, adeseori, la acrilice. Pe de altă parte, chiar antrenat în «beția» formelor și a culorilor picturii (în unele compoziții, mai ales cele unde autorul, adept al libertății expresiei plastice, își dezvoltă apetenta și pentru geometrie și abstract, elementele se află într-o «stare de zbor» — uneori torsionat — ce creează o atmosferă vorticită), Vaccaro își trădează prin accente liniare, sublinieri de contur, și cealaltă vocație: aceea de grafician. Artistul italian, aflat acum în plină maturitate creatoare, este citat în perimetrul generos al transavangardei — unele trăsături mai sus arătate argumentează acest fapt, ilustrat în bună măsură și de expoziția deschisă în România. În ce privește manifestarea de la București, nu mai insistăm asupra vocabularului plastic, ale cărui coordonate generale le-am enunțat deja; semnalăm doar, în această personală de pictură, două din direcțiile tematice: motivul feminin, frecvent în creația lui Vaccaro, este abordat în portrete, nuduri, compoziții, sub aspecte pornind de la mult cercetat mister la sinceritatea senzitivă; aparițiile unor cavaleri de ev mediu au un iz neoromantic. Să mai subliniem în final că bogăția imaginației pictorului — important element particularizator al operei sale — nu trește și nota suprarealistă a unor lucrări-

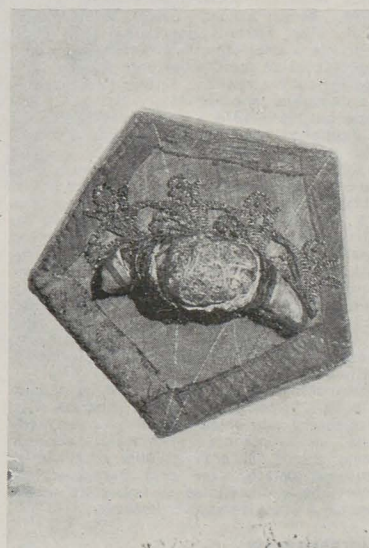
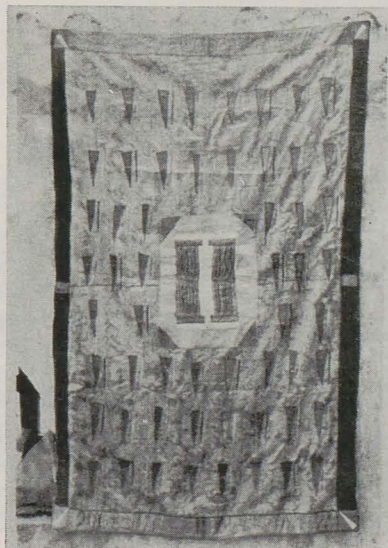
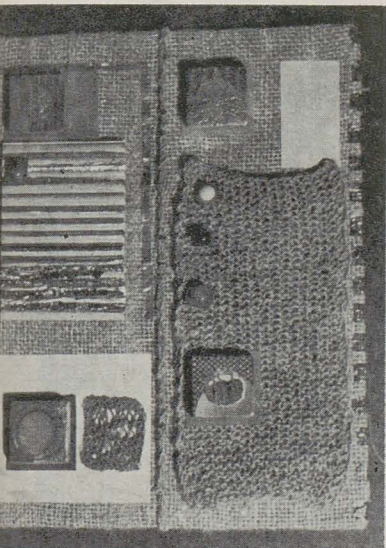




1. GHEORGHE ZIDARU
2. SILVIA GROSU JELESCU

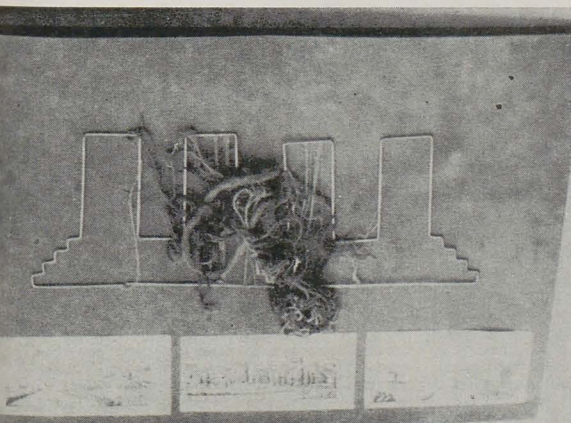


1. VALERIU GIODIC
2. RODICA LAZAR
3. SANDA BUTIN
4. FLORICA PACEA
5. VIORICA SLĂDESCU
6. ROXANA TRESTIOREANU
7. ZOE POP TOACĂ
8. CRISTIAN BEDIVAN



plastice sau decorative, dar și cele în care se realizează mixaje.

Cristian Bădescu, prin combinațiile și suprapunerile de panouri și suprafețe de hîrtie colorată, alcătulește ansambluri în care interesează mai ales raporturile cromatice. Sanda Buțiu colează detalii picturale, elemente spațiale cu texturi și culori variate, care împreună sugerează noi structuri sau încheagă compoziții (natură statică de exemplu). În desenul Danei Dămăceanu intervențiile de colaj accentuează simbolică și atmosfera sumbră, apăsătoare a imaginii cu veleități de meditație filosofică. Emil Dimofte compune peisaje pămîntene și interplanetare — din fragmente fotografice — patronate de chipuri frumoase. Radu Igazsag, cu mijloacele colajului clasic, reface prin decupaje fotografice caracterul compozit și abundența fluxului informațional de azi, ironizînd prin rîcoșu fetișisme ale civilizației contemporane. Florica Pacea, aplicînd tehnica în discuție la textile, realizează o compoziție (rafinată cromatic) ce pare o interpretare modernă a tapiseriilor medievale românești. Adriana Păunescu obține raporturi subtile de culoare mpletînd tratarea picturală a suprafeței cu intervenția unor materiale minerale și vegetale, care aduc și o notă evocatoare. Semnele și mai ales decupajele de inscripții de pe obiectele lui Zoe Pop Toacă îmbină sugestiile formei cu ale cuvîntului. Viorică Slădescu apelează la mixajul tehnic



fiind într-o atmosferă prețios colorată, ceea ce sugerează irealitatea, depărtarea. Griurile rafinate, orchestrate uneori funcție de o dominantă caldă sau rece, accentele de culoare pură, înobilează imaginea; sînt unele tablouri a căror cromatică are ceva din frescele Moldovei de nord și patina care le sporește unicitatea — această analogie, acest ecou filtrat modern nu poate decît să accentueze amintita stare poetică și mărturisește despre afinitățile sufletești și spirituale ale artistei.

#### colaj — expoziție de grup «atelier 35» (hanul cu tei)

Expozițiile de grup organizate de «Atelierul 35» bucureștean, încercînd să satisfacă o

necesară democrație a participării în cele două modeste săli avute la dispoziție («Atelier 35» de la «Orizont» și «Hanul cu Tei»), și-au sporit capacitatea de schitare a profilului tinerei generații de artiști odată cu punerea în ora din aceste manifestări sub semnul polarizator fie al «secțiunii prin atelier», fie al reunirii practicienilor unei tehnici artistice sau alteia (v. «Litografia '84»). Celei din urmă ideii i s-ar subsuma și expoziția «Colaj» de la «Hanul cu Tei», destul de eterogenă însă datorită accepției largi care s-a dat argumentului-titlu, capitol de creație în fond printre cele mai deschise experimentului și cu interesante metamorfoze în arta secolului XX. Sînt reunite astfel în expoziție

«formulări» în două sau trei dimensiuni, unele apropiate sintaxei originare a colajului, altele rezolvărilor mai recente, originalitatea arogîndu-și la rîndu-i drepturile sale într-un domeniu ce impune imaginație și mobilitatea vocabularului plastic. Cei zece expozații vin din «localități» diferite ale artelor vizuale, întîlnirea lor pe teritoriul colajului arătîndu-se fertilă pentru public. Sînt lucrări ce recompun un mediu, sugerează o lume, altele produc doar efecte optice, evocă picturalul, graficul ori sculpturalul prin asamblarea pe un suport a diferitelor materiale și în tehnici felurite; sînt situații cînd colajul se compune din elemente proprii morfologiei unui singur domeniu al artelor

și al genurilor pentru a reconfigura peisaje ori pentru jocuri abstracte liniare și cromatice. Obiectele textile ale *Roxanei Trestioreanu* sînt creații de atmosferă (fin de siècle, eventual), sînt un inefabil amestec între pregnanța sugestiei și inutilitatea complicatelor structuri de fire și dantele.

#### cristian bedivan (căminul artei — parter)

Invitație la variate decodificări, stimulent al asociațiilor mentale culturale și imaginative, etalare neostentativă a unor virtuți stilistice și tehnice remarcabile, toate acestea le-a oferit expoziția personală de sculptură și desen a lui Cristian Bedivan, deschisă la « Căminul Artei ».

Comentăm creația unui artist (din generația tină) al imagini, care este însă și un pasionat al lecturii. Ferită de livresc prin interpretare și spectaculosul elaborării plastice, opera sa este un act de deschidere culturală. Un amănunt relatat de sculptor oferă o direcție ferită în investigarea semnificațiilor lucrărilor din actuala personală: gândul său la zeul roman Ianus, al începutului și sfîrșitului, veche divinitate reprezentată cu două fețe. Unele din figurile în bronz expuse reiau acest motiv formal, putînd fi vorba de o dedublare a umanului, de sugerarea generică — în alte exemple apar patru chipuri, patru personaje în compoziții unificate — a multiplicității fațetelor personalității noastre, sau, mai sintetic și consonant cu principiul maniheist, a coexistenței factorului pozitiv cu cel negativ în una și aceeași ființă.

Micile bronzuri (sculptură miniaturală i-am spune) — semnalam și prezența pitorească a citorva volume în ceară — concentrate pe soclurile lor într-o zonă a sălii, se oferă vederii plonjante de ansamblu, dar și receptării separate, cu întîrzieri pe detalii, de la nivelul lor. Este o lume închisă în sine dar eclectică, creatoare eventual a unei atmosfere de basm cu spiriduși. Lucrările reprezintă ființe disproporționate, chinute, cu deformări anatomice — viziune expresionistă — ființe ce duc uneori în mini sau cărora le cresc din trup schelete de case; iată de ce pot fi privite ca martiri și ctitori ai creației materiale ori spirituale, purtători ai unui destin, sau ca individualități strivite între pereții propriei existențe ori (expresiile chipurilor variază) mulțumite cu strălucita lume în care viețuiesc (figurile duble, cvadruple, sînt conținute citeodată în aceste schițe arhitectonice). Fizionomiile, anatomia, trimit gîndul și spre unele reprezentări medievale ori chiar elenistice; « cartea cu ferecături » în care se află o « arătare » compozită, poate indica împreună cu aceasta domnia povestirilor fantastice, a legendei. Există personaje ce semnifică eventual virște sau diferite fațete ale gîndului, există tipologii umane... Grotescul, monstruosul chiar, amarul, gluma, situațiile limită, metamorfozele omeneșului — micile piese în bronz sînt mari reușite tehnice, modelajul, detaliile au deosebită putere de sugestie —, sînt contrapunctate de puritatea și volumetria calm unduitoare a reprezentării (lemn) unui copil; statueta, mai mare decît bronzurile, este un fel de întruchipare (sugerată și cromatic) a virștei de aur la regăsirea căreia aspiră acea lume marcată de zbatări și de trecerea timpului, de imperfecțiune. Lucrarea realizată la Măgura de Cristian Bedivan în 1984, abordează cu succes în viziune monumentală o problematică ce concordă cu a minusculor bronzuri (V. foto în expoziție). Desenele — lucrări autonome de grafică (tus, creion) — amplifică investigațiile de concepție ale sculpturilor, preluînd și unele elemente formale, dar nu reprezintă studii pentru operele tridimensionale. Cristian Bedivan se dovedește stăpîn și pe mijloacele de expresie ale graficii, linia și modelajul valoric sînt remarcabile. În desenele artistului și-a desfășurat mai liber imaginația, dezvoltînd (dar și creînd « situații » cu totul noi) idei, reprezentări ce în sculpturi trebuiau concentrate. Supra-realismul și expresionismul se împletesc în cîmpul imaginii, formele se înlanțuie în metamorfoze, puritatea și grotescul coexistă, sînt prezente și sondări de tip psihanalitic ale umanului. Regăsim unele simboluri din sculpturi, alături de altele. Să remarcăm încă o dată unitatea în diversitate a ideaticii acestei expoziții și personalitatea ei stilistică, bine conturată, pornind de la interesante abordări ale figurativului.

p. 40

1,2. TEODOR HARȘIA

p. 41

1. GHIORGI APOSTU
2. BARDÓCZ LAJOS
3. IOACHIM NICA
4. PAUL SIMA
5. MIRCEA VREMIR

## jurnal plastic clujean

### negoiță lăptoiu

#### retrospectivă teodor harșia

Preocupat a oferi actualității conturul real al personalității pictorului Teodor Harșia, Muzeul de artă din Cluj-Napoca i-a organizat o amplă retrospectivă (cuprinzînd 135 uleiuri, 41 pasteluri și 22 desene) cu prilejul împlinirii virștei de septuagenar. Evocatoarea selecție din ansamblul unei opere generos ramificată avea să afirme cu pregnanță vigoarea și particularitatea unei palete în ambianța celei mai autentice tradiții picturale românești. Individualizarea viziunii lui Harșia s-a efectuat treptat, asociind cu subtilitate lejeritatea spontaneității grigorescine cu luminozitatea cromaticii lui Luchian. Peisaje de inspirație rustică, pictate la Filipiș și Fărăgău, în împrejurimile Reghinului, periferii urbane, naturi statice cu flori în compania unor obiecte de ceramică populară și cîteva sugestive autoportrete, alcătuiesc repertoriul unei opere care în deceniul 1935—1945 purta semnele unei admirabile mobilități în configurare. După 1945 însă, ca reflex al unei structuri interioare de o sobrietate dusă pînă la aseză, gama cromatică devine tot mai reductivă, pentru a se fixa în cele din urmă în sfera unor dominante de ocru și brunuri patinate, descinse parcă din arhaica vatră a satului autohton. O pensulație nervoasă, alcătuită din tușe dense, saturate de materie, a transpus cu muzicală vibrație cînd tensiunea unor profunde implicații social-istorice (*Execuția lui Horea, Bombardament, Grevă la atelierele C.F.R., Trîg, Fierari. Spre casă*), cînd caldă respirație a unei atmosfere familiare, cu gingașe chipuri de copii în inocente și pure ipostaze ori subtile reliefașe a tonalităților specifice diverselor anotimpuri.

Deceniul 1964—1974 a consemnat în creația lui Teodor Harșia o fericită conjugare a inductului nervos, exprimat prin traectul elegant și suplu al conturilor ferme și rafinata afirmare a interferențelor cromatice aflate într-o subtilă consonanță cu luminozitatea particulară a climatului transilvan. Preocuparea de stilizare și sinteză, de esențială configurare a poeziei fruste și concentrate a spațiului intracarpatic a atins în pasteluri intonații de pronunțată spiritualizare a formei, situîndu-le între împlinirile de excepție ale genului în arta autohtonă. Desenele, desăvîrșite de obicei în cărbune, mărturisesc prin vitalitatea și siguranța ductului, un acuzat simț al formei și spațiului.

Retrospectiva Teodor Harșia, care s-a deschis și la Tg. Mureș, urmînd să fie itinerată și la București și alte orașe ale țării) va redimensiona în conștiința prezentului timbrul sobru, solemn și grav al unei originale și vigoase palete, care prin particulara ei sonoritate a diversificat și îmbogățit nobila vibrație a cromatismului românesc.

#### ghiorghi apostu

Statonnicit la Cluj după absolvirea Institutului clujean de arte plastice (în 1962), Ghiorghi Apostu a cultivat cu obstinată pasiune acea luminozitate și savoare specifică climatului moldav. Cele mai bine de două decenii de contact cu atmosfera urbei de pe Someș și a spațiului transilvan n-au reușit să modifice acea organică revărsare de armonii calde, cu mătăsuiri de tonuri îndelung orchestrate, care amintesc de calma și rafinata dozare a cuvîntului în proza sadoveniană.

Cu o periodicitate demnă de toată admirația Ghiorghi Apostu a expus în cadrul diverselor galerii clujene, fiind prezent adesea și în expoziții colective de anvergură organizate în țară sau peste hotare. Recent, o sugestivă sinteză expozițională (65 lucrări) avea să fie găzduită de Muzeul de artă clujean. Și de această dată pictorul Apostu a reținut atenția prin soliditatea și particularitatea facturii, prin prețiozitatea registrului cromatic și fermitatea cu care se păstrează în perimetrul unei viziuni întemeiată pe o subtilă decantare a realului. Motivele — deși se inscriu în sfera figurativului — nu reprezintă notații în contact direct cu natura, ci asocieri de elemente descăsușate din planul memoriei sale afective. De aceea invocările peisagistice se transformă într-un fascinant cîmp de vibrații lirice, determinat de freamăt supranerilor tonale care și interferează accentele. O delicată structură poetică a friii îndreaptă filonul inspirației către inefabilul unei senine dimineți, către vâpaia incandescentelor de amiază sau vraja unor molcome înserări, caracteristice diverselor anotimpuri. Așadar, pictorul eternizează instantanee din implacabila trecere a timpului, revărsînd asupra imaginii fluxul unor lumini permanent frematătoare. Originalitatea picturii lui Apostu rezidă din această muzicală filtrare a luminii, de condensare a spațiului pictural în feerice vibrații. Dar pictura lui Apostu își afirmă vigoarea individualitate în ambianța artei contemporane



românești, prin amprenta accentuat simbolică a compozițiilor sale în care evocă edificator aspecte definitorii ale devenirii noastre social-istorice. Siluete hieratice se inscriu degajat în spațiu, apăsîndu-se ritualic asupra rodului și gleei, ca semn al unității și identității de substanță.

#### bardocz lajos

Invitat să expună un set de lucrări care să prilejuiască încă un incitant dialog pe tema conexiunilor multiple ale artei, Bardocz Lajos a fost recent aspectele Institutului clujean de lingvistică. Mai vigoș decât în alte similare confruntări de opinii, participanții la incanta dezbateri au relevat stimulativa relație dintre literatură și artă, încurajați și de faptul că expozaantul se remarcase în timp ca un prestigios ilustrator de carte.

Interesul cel mai acut l-au stîrnit din nou ilustrațiile la *Sonetele* lui Shakespeare (opt gravuri dintr-un amplu ciclu expus anul trecut la Muzeul de artă din Cluj-Napoca). În viziunea graficianului clujean acele tulburătoare clamări ale genului shakespearean pe tema eternului uman capătă vigoase incizii, dezvoltînd cu claritate o admirabilă sete de viață. Din lectura imaginilor se desprinde o ingenioasă interferență a disputelor dintre alb și negru, încît în final simțim triumful luminii și implicit al rațiunii asupra umbrelor, reflex al victoriei idealurilor umaniste asupra tenebrilor obscurantiste.

Un alt set de lucrări au cuprins tensionate afirmări în spațiu a unor siluete de cai care purtau fantomatice făpturi de cavaleri. Dinamica siluetei nu cunoaște o curgere lină, ci dimpotrivă evocă o bruscă stăvilire a gestului, încît formele își comprimă volumele, încurajînd impresia de prăbușire și strigăt dramatic. Ne aflăm indubitabil în sfera unei exteriorizări de acută factură expresionistă. Cele mai recente lucrări prezentate erau inspirate din baladele populare secuiești,

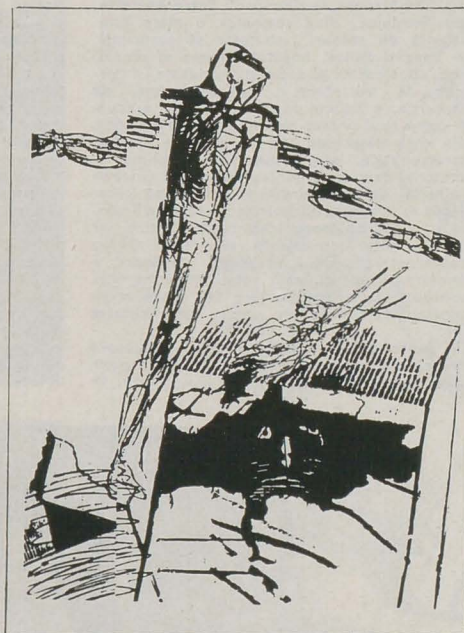
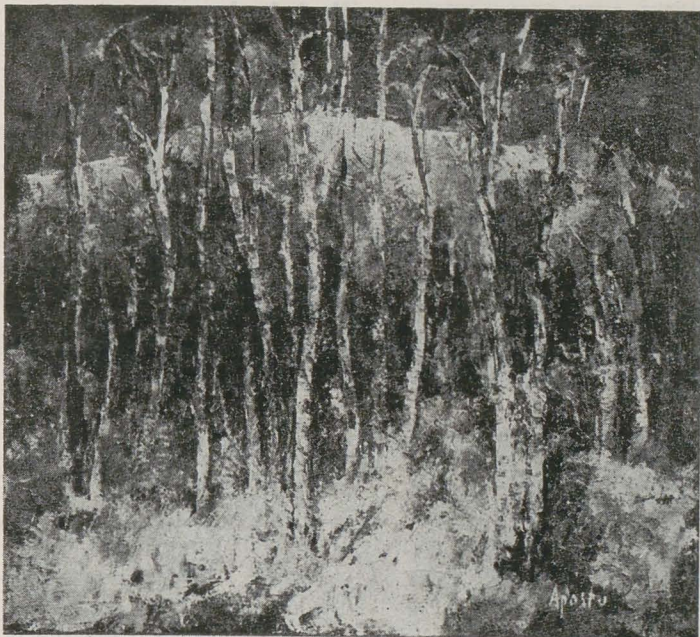
rezolvate în cărbune și pastel. Făpturile umane se sting discret în spațiu, efect al eroziunii timpului asupra materiei. Dănuie și se eternizează însă ideea de manifestare și ardere sub impulsul unor devoratoare patimi (*Dans pînă la moarte, Cuplu, Sacrificiu*, ș.a.). Și aici predomină accentul dramatic al transparenței.

#### ioachim nica

Ciudat didactic la secția de grafică a Institutului clujean de artă plastică, Ioachim Nica se implică profund în mecanismul complex al instruirii, motiv pentru care se bucură de respect și admirație din partea studenților. Ambianța de a fi cît mai convingător în ceea ce comunică i-a asigurat o mult apreciată cultură profesională și o recunoscută exigență. Dar aceste componente utile ale activității didactice aveau să influențeze firesc și propriul său demers artistic.

Spirit disciplinat și laborios, Ioachim Nica ne-a obișnuit de-a lungul anilor cu lucrări atent și subtil finalizate, încît imaginea apărea încărcată de metaforă și simbol. Efect al unor descăsușări care asociau spontaneitatea gestului cu savoea sugestiei metaforice, creionările sale în tuș-penită sau contă dezvăluiau în egală măsură disponibilități lirice, dar și o pronunțată capacitate de esențializare a expresiei. Cîmpuri imense de alb erau mișgiate, alături sfîrtecate de atingerile cînd calme, diafane, cînd ferme, nervoase ale ductului linear, completat cu misterioase învolburări de negru.

Recent, graficianul clujean a expus la Galeria de artă de la clubul Casei Universitarilor din Cluj-Napoca rodul unor notații efectuate într-o călătorie de vară în Munții Orăștiei, unde dănuie tulburător mărturie ale civilizației daco-romane. Contactul cu spectacolul naturii avea să-i procure o efectivă bucurie a privirii care avea să transmită semnul grafic expresia unei emoții sincere, vibrante



ivesc alături de personaje suple, ferm construite, peste totul așternându-se aceea boare de alburi și brunuri perlate, interferate cu brunuri patinate și vibrațiile unui verde-albăstrui, fin orchestrat.

Puternic marcat de un pelerinaj efectuat cu ani în urmă în Italia și Grecia, Paul Sima a căutat să-și verifice disponibilitățile ideatice și afective prin *rememorări* de o remarcabilă plasticitate. El pictează cu detașare și emoție, restituindu-ne nu pitorești priveliști, ci fascinantă vibrație spirituală a unui climat. Cu luciditate și rafinată stăpânire a registrului cromatic compune ample desfășurări panoramice sau ordonează și vibrează naturii sub impulsul unor incitante creșteri pe verticală, încit imaginile sintetizează măreția și splendoarea unui spațiu. Vibrant omagiu adus unei superbe acumulări de eternă frumusețe, pictura lui Paul Sima se constituie într-un memorabil poem, desăvârșit prin sonorități cromatice în consonanță cu generoasa luminozitate a soarelui egeic sau mediteranean.

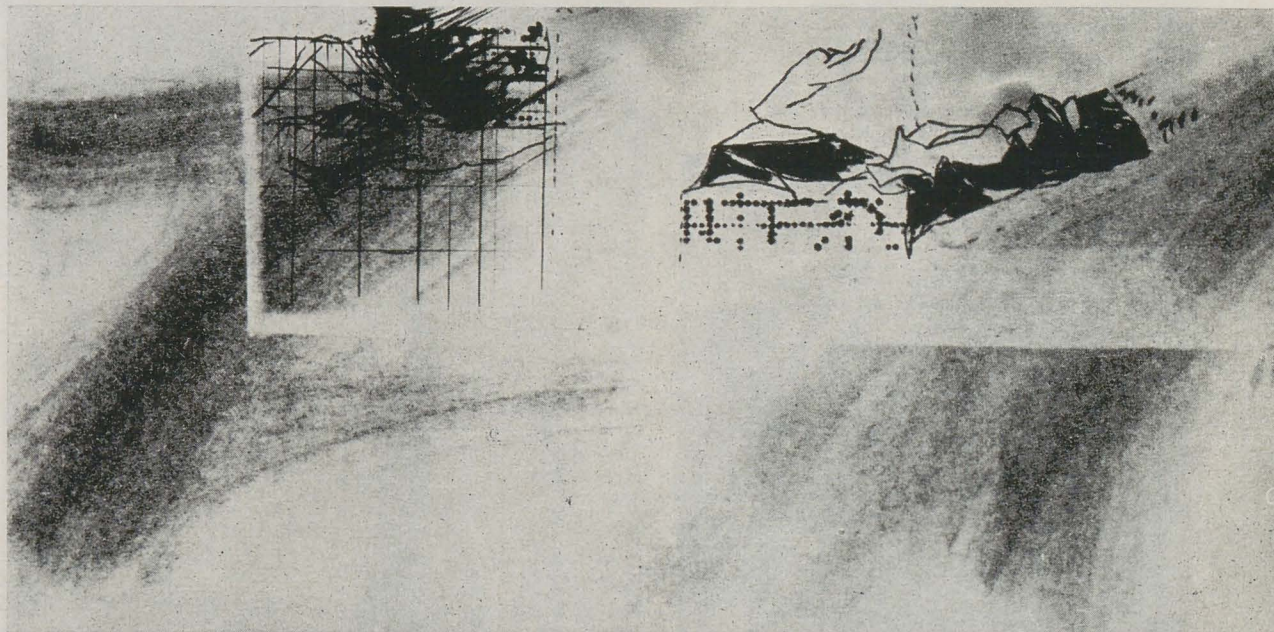
Și naturile statice, efect al unor ingenioase desfășurări imaginative, degajă același parfum arhaic, acea obsesivă cultivare a unor armonizări de nobilă și austeră frumusețe.

#### mircea vremir

Expunind recent o selecție de 40 de lucrări în ulei la cea mai tânără galerie de artă clujeană, cea din incinta Bibliotecii Centrale Universitare, Mircea Vremir ne apare mai limpede și mai ferm în a cultiva o stare de spirit care l-a consacrat. Adică o ardență a dezlăurii, o nervozitate a gestului pictural, re recomandă

Argumentele geologicului și vegetației primesc suple și sintetice circumscrieri în spațiu, sugerând poezia inefabilă a unui moment. *În liniștea finețelor, Coamă de deal, Colindă într-o zi anume, Peisaj efemer, Anotimp expirat, Destine paralele, Drum către strămoși*, iată câteva titluri și transfigurări care ne relevă o pronunțată capacitate de sublimare a realității, de poetizare a datelor existenței imediate. Prin fulgurante și sagace atingeri lineare ni se sugerează acea implacabilă curgere a timpului, lăsându-ne cufundați în nostalgice rememorări.

Ioachim Nica se păstrează și afirmă în cîmpul realității noastre artistice prin prospețimea emoției și amploarea deschiderii imaginative, prin finețea și sintetismul expresiei.



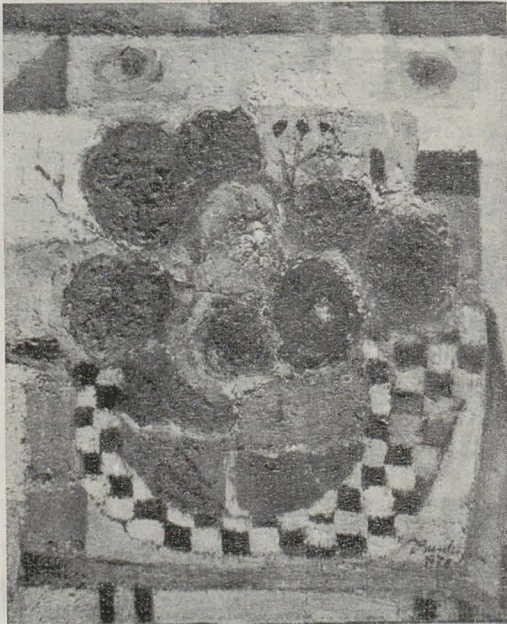
#### paul sima

În pregătirea unei manifestări mai ample ce urmează a fi deschisă în sălile Muzeului de artă din Cluj-Napoca, pictorul Paul Sima a organizat o revelatoare expoziție (24 lucrări) la galeria Clinicii Medicale V. Lectura materialului expus recomandă aceeași profundă implicare a artistului în datele esențiale ale existenței. Întîlnim, deci, iarăși compoziții cu multiple personaje în atitudini ritualice, asociate în preajma unor vestigii istorice ori manifestându-se în spiritul unor datini străbune (colinde).

Există în pictura lui Paul Sima o tulburătoare senzație de fapt care durează, de argument etnic, autentic românesc, de sobră și pură rezonanță. Meleaguri și aspecte ale civilizației ancestrale (preponderent rustică) se



o amplă deschidere a imaginației, o viguroasă ipostază poetică a firii, dar și o gravă meditație asupra efemeței noastre treceri. Motivul cultivat pînă la obsesie de către Mircea Vremir de mai bine de un deceniu a fost și este cel oferit de universul mirific al Deltei. Disputa dintre cele dominante cromatice ale spațiului invocat: verdele vegetației și albastrul apei, avea să fie sintetizată prin etajări de planuri, prin solida arhitectură a formelor, încît ni se dezvăluie tainica muzicalitate a sevelor și reflexelor. Ceea ce ne restituie pictorul reprezintă esența unui spațiu în a cărui vrăjită intimitate te lași purtat de o nostalgică chemare. O stare tonică, de reconfortantă vibrație, se desprinde din orchestrarea tonurilor reci, peste care așterne neori scînteieri solare de portocaliu. Petrecîndu-și ultimele trei veri în tabăra «Prietenia» de la Lăzarea (lingă Gheorghieni) Vremir a pictat în contact cu luminozitatea și vibrația unui alt climat, acum de origine montană. Dincolo de tonicitatea vegetației, viziunea pictorului avea să se confrunte cu imensitatea unui alt spațiu, care încuraja perspectivele ample. Spre deosebire de Delta unde orizonturile erau joase, aici formele cresc pe verticală, iar cerul — prin mobilitatea mutațiilor atmosferice — afirma în sine un spectacol care se cerea transfigurat. Și-atunci avea să fie desăvîrșit un amplu ciclu de lucrări în care verdele dens al pădurilor de conifere



se asociază cu verdele stins, catifelat al pășunilor și se exaltă în compania unor aglomerări de roșu și portocaliu ce rezumă și sugerează vatra unui sat. Totul e sugestie, e spațiu condensat, e metaforă.

## grigore v. coban

### retrospectiva ion burdujoc

Organizată de Complexul Muzeal Județean Bacău, în colaborare cu Filiala U.A.P., retrospectiva pictorului și graficianului Ion Burdujoc, chiar dacă nu ni-l restituie integral în tot ce a creat el mai valoros în scurta și frământată sa existență de nici 40 de ani, ne oferă, totuși, dimensiunile dotării sale naturale în cele peste 70 de lucrări (uleiuri, acuarele și desene) de pe simezele Galeriilor de artă din localitate. Deși născut într-un mediu saturat de expresie folclorică, al obcinelor bucovinene, în care își petrece copilăria și o bună parte din adolescență, spre deosebire de alți artiști plastici din aceeași zonă geografică (Dimitrie Gavrillean, Liviu Suhar, Ilie Boca etc.), el se orientează către alte repere tematice, infuzia etnografică nefăcîndu-și simțită prezența în creația sa. Spirit reflexiv, cu o temeinică pregătire la Școala medie de arte plastice din Iași și la Institutul de arte plastice «Ion Andreescu»

din Cluj-Napoca, la clasa prof. Petre Abrudan, Ion Burdujoc, dînd semnelor o mare polivalență de sensuri, izbuște să surprindă, în imagini dense, bogatul univers al omului nou, constructor al societății socialiste («Portret de zootehnist», «Construcții de blocuri», «Portret de țărăncă» etc.), precum și complexul proces de industrializare a țării, din care desprinde, pe de o parte, motive caracteristice prin observația promptă și apetența devorantă pentru magnificul cotidian («Peisaj de la Săvinești», «Citadină suceveană», «Șantierul Bistrița-Bacău», «Toamnă», «Microhidrocentrala Bacău» etc.), iar pe de altă parte convertește reportajul într-o reprezentare perenă, degajînd grandoare și semnificații adînci, prin subsumarea lui unei concepții de ansamblu, care să-i ofere privitorului stimulente vii pentru sensibilitatea lui.

În contrast cu acestea, artistul descoperă pretexte de transpunere și în străzi înguste și obscure, în case triste și decolorate, în

țintind acuratețea, expresivitatea și melodicitatea — trinitate fără de care nu poate fi concepută perenitatea artei. Pe de altă parte trebuie subliniat faptul că Ion Burdujoc nu se trădează nici cînd transpune motivele într-un limbaj vizual cu valențe moderniste: calitatea picturală — armonizarea liniilor, formelor și culorilor — osmozînd cu adevărac imaginea la obiectul ei, iar osmoza aceasta devenind axiomă pentru el.

Sub aspect valoric am reține din opera sa, cu precădere, naturile statice și scenele de gen, care, mai mult decît compozițiile cu temă majoră («Moment din insurecția armată», «Legalisti» etc.) și chiar decît peisajele și portretele, ating permanența valorice neperimabile, atît prin compunerea lor după regulile celui mai strict echilibru, cît și prin coloritul lor, cu scînteieri de piestre prețioase.

Autentic eveniment artistic în urbea băcăuană, retrospectiva Ion Burdujoc este, în același timp, un act de justă și meritată recunoștință al acestui talentat artist, care a contribuit la



## mihai ispir

### cornel ioncel, teatrul foarte mic

Cu aerul lor SF, peisajele lui Cornel Ioncel se situează la antipodul convențiilor figurative obișnuite. Și totuși, ele sînt direct legate de lumea familiară a autorului, de orizontul Deltei, pe care Cornel Ioncel o cunoaște în amănunțime, întîi ca gălățean, apoi printr-o activitate zilnică de inginer. Spațiul Deltei, el îl simte din unghiul a două coordonate: nisipul și lumina, ce formează și temele obsesive ale ciclurilor sale grafice. Pentru a traduce pătrunzătoarele și straniile sale reverii, Cornel Ioncel a pus la punct o tehnică abilă a efectelor uleiului pe hîrtie, ce-l îngăduie să practice dezînvolt jocul granițelor dintre iluzie și abstracție. Sînt sugerate unele paralelisme cu fotografia, dar suportul imaginilor rămîne oniric, reversul fantastic al realității tangibile. La baza acestei metamorfoze se află o autentică eferescență imaginativă, hrănită de lecturi poetice și filosofice, Blaga și Voiculescu îndeosebi fiind mărturișiți ca spirite tutelare. Fuziunea aceasta aparte dintre experiența nemijlocită a unei ambiante geografice de excepție și medierile unor corpondențe de natură mai ales lirică, furnizează substanța imageriei urmărite, un fel de jurnal interior a căruia tensiune e neîndoielnică, și ale cărei evenimente se numesc, pentru a cita din titlurile lucrărilor, «pîlpîre», «zid de lumină», «nebănuitele trepte», «fulgerul ierbi»: sugestii, multe din ele sesizante, ale impalpabilului întemeiate pe un mecanism artistic ingenios de transfigurare a concretului.

### elena tulcan, galeria «helios», timișoara

Discrete și intime în aparență, făcute să fie admirate în liniștea și penumbra interioară, deși nu lipsite de comunicativitate, obiectele din sticlă plămuite de Elena Tulcan ascund o tenacitate în investigarea materialului, în alchimia sensurilor, mai greu de bănuț la prima vedere. În fața derutantei complexități a tehnologiei sticlei, Elena Tulcan a optat pentru soluția disciplinei riguroase a fanteziei, sprijinite pe austeritatea mijloacelor. De-a lungul parcursului dintre schiță și realizare, ori dintre felurile cicluri tematice, artista pare a ști mereu care va fi pasul următor, înlanțuirea deducțiilor fiind cu perseverență urmărită din aproape în aproape. Înțelegem această evoluție ca fiind pornită de la concepț. industrial al standardului, de la funcția serială (artista s-a preocupat de altfel între 1975 și 1979 mai mult de design) pentru a ajunge însă în cele din urmă la funcția poetică a obiectului (perioada 1981—1984). Grafica Elenei Tulcan cuprinde în prezent atît desene de lucru cît și acele desene «interioare» declanșînd gesturile succesive ale sticlărilor, în raport cu care obiectele capătă valoarea semnelor unui proces, de unde și prezentarea lor în rafinate procesiuni de variante. Această relativizare a obiectului dă tonul expresiei pe care Elena Tulcan o impune sticlei, un ton sărbătoresc deși surdinizat, celebrînd cu delicatețe și totodată cu aerul unui joc superior, miracolul cotidian al vieții, al purității ei originare.

Suitele de recipiente alcătuiesc un fel de «teorii» de personaje hermetice și abstracte, ce-și protejează ori descoperă cu malicie enigma sentimentală, știînd-o, de fapt, oricum nedescifrabilă pe deplin. Vid și plin, matitate și transparență, «grad zero» al culorii, iată cîtiva termeni imponderabili predilecți cu care operează Elena Tulcan, clădînd lumea ei de obiecte ca pe o rezervăție a reveriei, permeabilă în fața nostalgiiilor culturale celor mai diverse, de esență nu odată romantică.

transformarea orașului adoptiv într-un centru creator de valori plastice perene.





## theodor redlow

**tudor jebelianu (institutul italian de cultură)**

Lucrate ca un omagiu adus unor universuri poetice, mai mult comerț arii decât ilustrații la poeme de Ungaretti, Montale, Quasimodo și Pasolini, mai delicate sau mai violente în expresia lor grafică, desenele lui Tudor Jebelianu se asociază înefabilului liric prin cultivarea incomplet formulatului. Bogate în virtualități, aceste desene sînt urmele unui proces al configurării continue, doar provizoriu oprit în câmpul paginii albe, pe care linia îl străbate mai liber sau mai crispat. Întotdeauna încărcată energetic, deci vie. Continuum-ul stării poetice este recuperat tocmai prin discontinuum-ul limbajului grafic, din a cărui confuză intricare răsăr disparat fragmentele figurale, ca niște fantasmă întrevăzute ici și colo prin cețurile reveriei, prin pinzele de lumină și umbră ale imaginarului. Un desen tremurat sau apăsător, grațios sau rigid, impetuos sau visător *informalizează* figurile și le pierde în ambianță, ca și cum artistul ar vrea

mereu să-și anuleze propriile imagini, spunînd «nu așa». Acesta este felul în care Tudor Jebelianu se apropie — cu sfială, dar și cu o bună stăpînire a mijloacelor de profesionist — de tainele poeziei: astfel minuite, linia și pata pot deveni uneori *soaptă*, alteori strigăt. Nicolae Prelipceanu releva, în prefața catalogului, calitățile unei linii foarte subtile și care totuși pare pe punctul de a exploda și, în același timp, pare să acopere mari suprafețe, să ascundă mari profunzimi, iar Dan Hăuică vorbea, la vernisaj, despre un expresionism latent al intensității și despre un sens tragic care tensionează de dinăuntru vitalitatea și exuberanța.

**adrian timar (brașov, sala victoria)**

Prin expoziția intitulată «Desenul-fragment, compoziție de dincoace și de dincolo, bucată din existență», 2300x140 cm, tinărul grafician își propune — așa cum aflăm din jurnalul său — să dezvolte structuri ale semnelor care *opasă* conștiința prin greutatea lor de elemente primare. «Să fiu pe drum — mai scrie el — să fiu drumul fără pași, fără trepte,

fără balustradă... să fiu drumul...». Ca și în cazul expoziției la care m-am referit mai sus, ne aflăm în fața unei grafici anticlașice, prin care se încearcă restituirea către privitor a unor frământări, întrebări și dorințe. De data aceasta, universul poetic este unul propriu și nu se petrece o ilustrare, ci o desfășurare comunicativă ce transformă desenele în lăntuite într-un *film al inițierii* personale. Drumul desenat de Timar are totuși trepte — sau, mai bine zis, etape — ale urcării spirituale, oarecum în felul acelei «călătorii în Țara mai bune cunoașteri» pe care și-o imagina Klee: pre-forma, animată de dorința stabilirii propriei identități și a contopirii cu altul, configurată ulterior în turgențele și circularitățile unor fantasmă libidinale, călătorește prin spațiul desenului, prin văile unui eros teluric și către orizonturile unui eros celest, cunoscînd alternativ momente de relaxare și de retensionare. Un informal aerat, vaporos susține figurile în această călătorie grafic-simbolică, întreprinsă de cel care se întreabă, candid și totuși încrîncenat: «cum se plutește, cum se scrie, cum se există, cum se participă?»

p. 42

- 1.2. ION BURDUJOC
3. CORNEL IONICEL

p. 43

- 1.2. ELENA TULCAN
3. TUDOR JEBELIANU
4. ADRIAN TIMAR

**jurnalul galeriilor**



## horia horșia

**liviu cihodaru (brașov, sala victoria)**

Liviu Cihodaru — pe care-l reținusem și anul trecut printre artiștii brașoveni la unul din saloanele omagiale de la Dalles — a prezentat recent în urbea de reședință a șasea expoziție personală. Ancorat funciar în real pe care-l glosează constant de pe o poziție tradițională a receptării și re-creării (a fost, de altfel, elevul lui Stavru Tarasov), pictorul practică genurile acreditate: portretul (restituirea unei individualități proiectate nu atât pe un ecran de fundal, cât într-un spațiu cromatic vibrat de modulări, convenabil sugerării atmosferei caracteristice modelului); natura moartă — cu obiecte, fructe, flori integrate



zentate, acest lucru fiind sesizabil mai ales în peisajele inspirate din atmosfera Galațiului. În creația sa natura este o expresie a bucuriei cromatice. Lucrările degajă o atmosferă contemplativă, ce reconstituie realitatea, îmbogățită de aporturile unei vibrante afecțiunii. De aici caracterul static, viața reținută, concentrată pe care o transmit lucrările sale. Limbajul plastic se decantează în favoarea unei mai mari precizii, paleta își accentuează luminozitatea.

Marcel Bejan este un artist ajuns la maturitate. El stăpânește cu profesionalism instrumentele meseriei sale, unde, cu o prețiozitate de artizan urmărește obiectul pînă în cele mai mici detalii, dar fără a se crispa, fantezia sa mereu activă subliniază aspecte necunoscut ale unei realități apropiate.

1. LIVIU CIHODARU
2. RODICA PANAITESCU
- 3,4. MARCEL BEJAN
5. CRISTINA TĂNĂȘESCU
- 6,7. DOINA MOISESCU

## gheorghe cosma

**rodica panaitescu (buzău, galeriile de artă)**

O suită de forme metaforice, dăltuite în piatră și marmură sau modelate în lut și transpuse în bronz, fontă, aluminiu, constituie un interesant ciclu de sculpturi, denumit «Fluturi», simbolizînd ideea de zbor, de elan și înălțare, de calm și echilibru. Autoarea acestui ciclu, tînăra sculptoriță Rodica Panaitescu, originară din Buzău, realizează o sinteză modernă între tradiția artei meșterilor pietrari de la Măgura și concepția nouă de proiectare a formelor în spațiul ambiental contemporan. În demersul ei plastic, Rodica Panaitescu pornește de la un element viabil al naturii,



cu o existență efemeră, de la flutură, luat drept simbol al frumuseții grațioase și fragile, al evoluției armonioase a vieții în perpetua transformare și devenire. Ceea ce o pasionează pe sculptoriță, în esență, este sugerarea ideii de zbor, de elan vital, în forme expresive ce le poate oferi marmura, piatra și metalul. Reluarea aceluiași motiv în diverse variante volumetrice, începînd cu cele aspre și grave executate în piatră, continuînd cu marmura și pînă la siluetele mai elansate și zvelte din metal, atestă un spirit de remarcabilă profesionalitate, forța de analiză și investigație a artei în scopul redescoperirii tainicelor raporturi dintre realitățile existențiale și actul creator. Cercetînd structurile geometrice ale formelor în funcție de posibilitățile de sugerare a ideii de mișcare și echilibru, în dialectica static-dinamic, Rodica Panaitescu răspunde unei nevoi de a descoperi noi soluții plastice de exprimare a miracolelor vieții și naturii.

uneori într-un mai amplu colț de interior, cu sugerarea accentuată a spațialității (vădînd rigoare în structurarea echilibrată a arhitecturii de ansamblu a compoziției); și, de predicție, peisajul după motiv în plein air (de la segmente de natură — ale luminisului într-o pădure, ori ale rostogolirii peste prundișuri a apelor de munte — la panoramări cu succesiuni gradate de planuri spre orizonturile montane ori peste structurile stabile ale așezărilor urbane). Peisajul ne introduce în principala zonă de realitate investigată, modul de investigare ne dă măsura aptitudinilor artistice sigure și a meșteșugului bine stăpînit pe care se întemeiază demersul creator. Aici înregistrăm reușite ale demersului, dar tot aici observăm și unele limite care ar putea fi depășite, deoarece țin de atitudinea adoptată de artist față de o realitate dată. Cînd, captivat de motivul care-l inspiră, Cihodaru reflectă motivul cu obediență, îi rămîne subordonat, iar expresia își diminuează timbrul originalității. Cînd ia în posesie realul cu adevărat și-l restructurează conform propriei capacități de re-ordonare și re-creare a naturii, imaginea primește, ca factură — culoare și formă — un sens compozițional simfonic, și este investită, ca semnificație, cu funcții simbolice, evocatoare. Dezvoltarea în această direcție (marcată de unele lucrări recent expuse, dar și anterior ori prezente în atelier — ceea ce echivalează cu un gir) reprezintă, credem, calea fructuoasă a evoluției acestui pasionat interlocutor al realului glosat cu sensibilitate.



## maria-magdalena crișan

**marcel bejan (galeriile de artă, galați)**

În evoluția sa, Marcel Bejan ne-a obișnuit cu un univers artistic propriu, ale cărui coordonate s-au orientat constant spre realitate. Dacă în primii ani în lucrările sale întîlneam o accentuată geometrie a compoziției, avînd tentația de a întui o preocupare constructivistă, creația din ultimii ani îi argumentează tot mai mult dorința de claritate și echilibru în planul mijloacelor artistice folosite. Cromatica, expresivitatea formelor, întreg ansamblul compozițional este menit a reconstitui atmosfera afectivă, firescul specific obiectelor sau lucrurilor reprezentate.

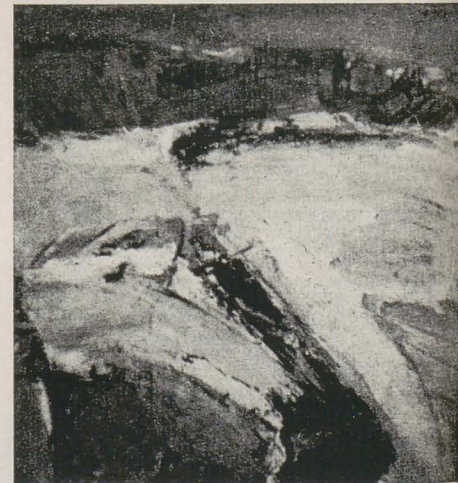
Peisajele, naturile statice sau portretele îi solicită, dîndu-i în același timp prilejul de a-și exprima întreaga personalitate, bogăția limbajului propriu. Ultimii ani au însemnat în creația pictorului un continuu proces de acumulare în planul mijloacelor artistice. Formele cu care operează sînt simple. În general atenția pictorului este reținută de un gest, o atitudine, de echilibrul organic descoperit în preajmă. Într-un repertoriu tematic variat, el vizualizează locuri comune, lăsîndu-ne să percepem cu ușurință respectul pentru realitate, pentru corectitudinea detaliului, o atitudine ce păstrează un echilibru de sorginte clasică, și în care nu ne este greu să descoperim dragostea pentru tradiția mare a picturii românești.

Marcel Bejan este un pictor al lucrurilor concrete. El reușește să transmită privitorului întreaga specificitate a obiectelor repre-



## simeze

**cristina tănășescu (timișoara, galeria helios)**  
**doina moiescu (ploiești, galeriile de artă)**



## complexul lui ianus

note la expoziția Kisho Kurokawa

### dragoș gheorghiu

Istoria culturii umane este o pendulare între impulsul natural (creator de cultură tehnică) și statica re-nașterii umane, a stăpînirii cîștigului anterior prin proiecția geometrizzantă a simbolului.

Atracției mareelor Naturii asupra ome-

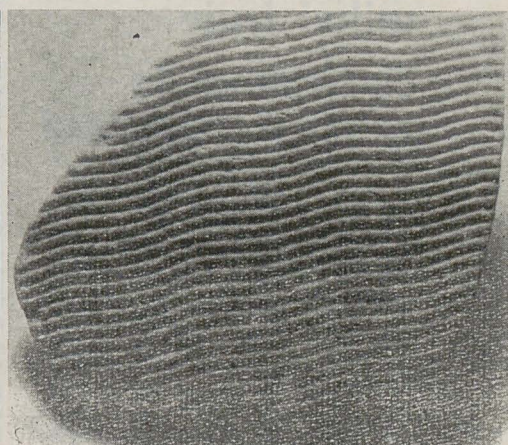
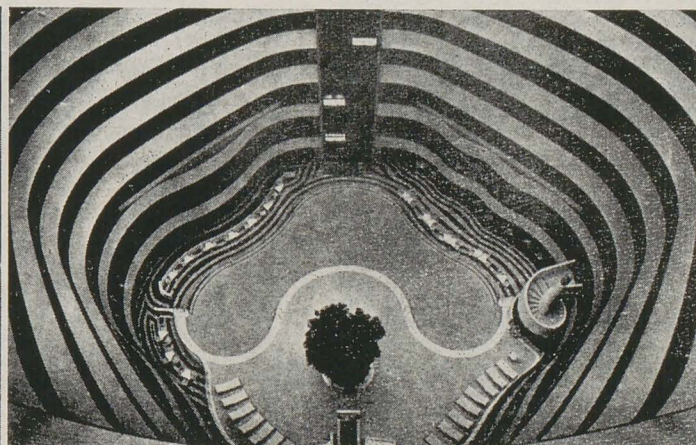
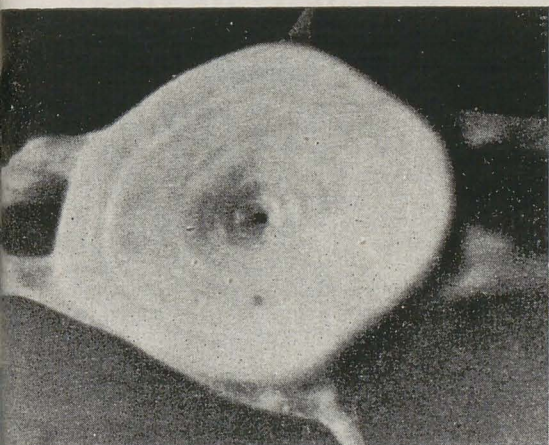
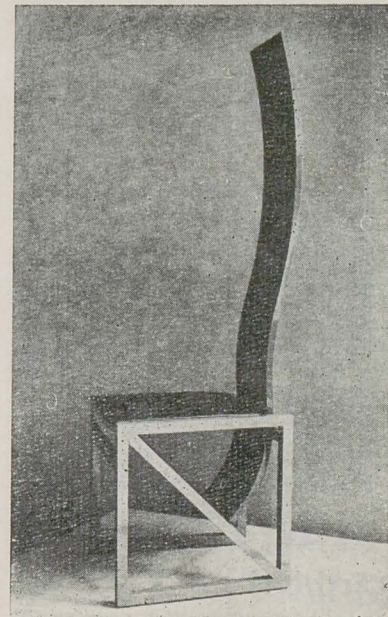
dezvoltînd noi tehnologii. Astfel, în arhitectură de exemplu, ideile funcționalismului s-au cristalizat, într-o analogie biologică clară, cu program mai degrabă de laborator științific decît de arhitectură cunoscută pînă acum. Același impuls care edificase goticul,

impune în această perioadă modele naturale, echivalente sau identice cu formele din inconștientul colectiv (cu un mare succes de altfel).

Proiectele sale nu sînt deloc utopice: ele sînt prezentate ca realități la Expoziția Mondială din 1970 (« Casa Capsulă » și « Takara Beautillon »). Opera sa fiind foarte bogată (de la clădiri la sculpturi și grafică) am ilustrat numai trei exemple recente, design și arhitectură, în care se observă cu claritate tensiunea intervalului dintre cele două epoci: naturală și simbolico-antropogeometrică.

Ca ilustrație suplimentară din repertoriul colectiv de forme, am ales fotografiile a două obiecte găsite pe malul mării: o vertebră de pește (A) și un ciob de amforă (B).

Ele reprezintă două modele diferite: forma naturală și graficizarea traseelor gestului uman. Linia curbă este pentru



nirii îi urmează perioadele « clasice » de liniște și claritate geometrică. Astfel, epoca în care am intrat nu de mult, a mai fost trăită nu o dată prin experiențele art-Déco-ului, neoclasicismului, renașterii, romanicul... pînă în neolitic unde se termină dovezile acestui ciclu de existență. Trecerea de la creșterea naturală la evaluarea umană este asemănătoare cu drumul sevei atrasă de luna plină care ridicată pînă la coroana copacului se răspîndește în desenul complicat al frunzei.

Subliniez că prin natural, înțeleg biologicul, viața, ultima stare de existență (cunoscută) a materiei în exprimarea ei la macroscaală, în bioritmul care compune existența civilizației umane<sup>1</sup>.

Istoria Civilizației este deci istoria bioritmului macroorganismului uman. Anii '70 au fost perioada de tranziție între epoca naturală (începută cu « funcționalismul » și dezvoltarea tehnologică de după război) și perioada « simbolică », așa numitul post-modern, mai curînd post-natural.

Ultima epocă naturală fulleriană, a continuat designul naturii paralele,

barocul, art-nouveau-ul și ingineria începutului de secol, acționa acum în mai multe locuri deodată, în Anglia sau în Japonia, dînd impresia găsirii unor noi și extrem de originale soluții, care existaseră dintotdeauna în pattern-urile naturii.

Perioada de trecere spre o nouă stare, de găsire a echilibrului epocii se face prin consumarea și transformarea experienței formelor anterioare. Styl-ingul este caracteristic epocilor « simbolice »; simbolul este modelul natural antropofiltrat.

Revenind la domeniul arhitecturii, de curînd am văzut posibilitatea studierii unui exemplu al perioadei de tranziție, prin expoziția arhitecturii japoneze Kisho Kurokawa, deschisă în sălile Institutului de arhitectură din București. Kisho Kurokawa este unul din inițiatorii mișcării metaboliste, un concept analogic în designul arhitectural și planificarea urbană, care a apărut la începutul anilor '60 în Japonia.

Asemănător « Archigramului » englez, metabolismul impunea biologia ca soluție a problemelor tehnice pe care societatea le putea rezolva prin arhitectură. Sensibil la impulsul natural, ca orice japonez de altfel, Kurokawa

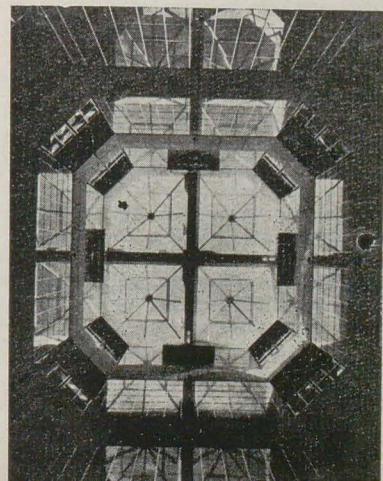
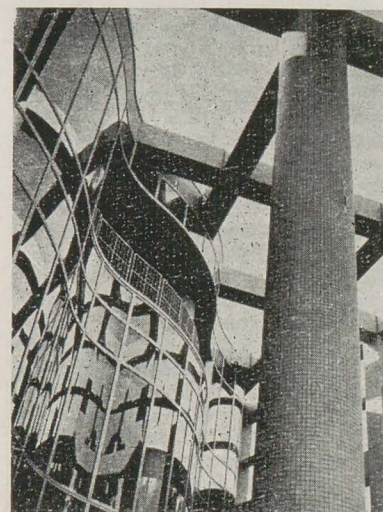
Kurokawa linia biologică, a coloanei vertebrale (1), a formelor rezultate din tomografierea corpului, a tuturor formelor viului, sau pur și simplu a traseului în spațiu de o ființă.

Proiectele din perioada metabolică sînt în întregime subordonate curbelor naturale, chiar și excepțiile ortoliniare fiind compuse după reguli biologice. În cazurile de față (Hotelul « Prințul Roppongi » 1984 (foto 2-3) și « Muzeul prefectural de artă - Saitama 1983 (foto 4) simbolurile se suprapun formelor naturale sau acționează independent.

Se simte aici, în tensiunea colajului, neliniștea apropierei a două lumi diferite.

Un ziarist francez se întreba « ce și-ar mai dori un arhitect cu 250 de angajați, cu birouri în toată lumea și care străbate continentele așa cum noi trecem dintr-o cameră într-alta? » Poate că zeii, atunci cînd i-au dăruit regelui lanus darul vederii simultane asupra trecutului și viitorului, i-au răpit bunul cel mai de preț - liniștea prezentului.

*Mulțumim pe această cale arh. Sorin Vasilescu, care ne-a pus la dispoziție fotografiile realizate de Tomio Ohashi și Kisho Kurokawa Architect & Associates*



<sup>1</sup>Vezi și studiul nostru « Simbol și spațiu » în « Obiect și spațiu » - Mobila, No 2, 1985.



cărți/idei

## mihai ispir clasicismul în arta românească

valentin ciucă

În lecția inaugurală, din 16 ianuarie 1946, G. Călinescu formula în fața studenților Facultății de Litere din București, dar și a altor auditori, câteva dintre concluziile sale asupra *Sensului clasicismului*<sup>1</sup> privit atât din perspectivă ideologică, cât și fenomenală. «Înțeleg clasicismul — afirma criticul — nu ca un stil, în opoziție cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial...»

lată o perspectivă axiologică ignorată uneori de istoria și teoria artei cantonate, nu o dată, în propriile lor prejudecăți. Tot Călinescu, într-o altă prelegere referitoare la *Clasicism, romantism, baroc*<sup>2</sup>, și având în vedere lucrările lui Worringer: *Formprobleme der Gotik* și *Abstraktion und Einfühlung* precum și sinteza lui F. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* consideră că «definițiile curat stilistice, în sens filozofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic». De aici, o incitantă sugestie metodologică: reexaminarea pe baza experienței artistice a tuturor locurilor comune, devenite prin ele însele, forme de inerție intelectuală.

Dacă, din necesități strict didactice, s-a recurs la analogii și diferențieri tranșante acest fapt nu poate ignora o altă realitate și anume că nu există cu adevărat fenomen artistic pur, lipsit adică de imixțiuni și contradicții de, cu alte cuvinte, «impurități structurale». La o atare concluzie ajunge, pe alte căi și cu exemplificări abstrase domeniului artelor vizuale, Mihai Ispir a cărui cercetare s-a ivit tocmai din necesitatea de a configura cu mai multă acuratețe sensurile și semnificațiile conceptului de clasicism așa cum s-a cristalizat și s-a perpetuat el apoi în mentalitatea contemporană.

Mai puțin ambițios în faza liminară, când istoricul de artă viza comparativ elementele specifice clasicismului în raporturile și interdeterminările

posibile cu barocul în arhitectură, studiul s-a extins pe măsură ce analiza sesiza alte particularități artistice necircumscrișe ariei restrictive investigate inițial. Într-o astfel de situație s-a produs o dublă extindere, cronologică și fenomenală. Surprizele nu au întârziat. Vastitatea materialului de astă dată și caracterul lui mozaicat a creat dintr-o dată o aparent insurmontabilă dilemă metodologică provocată pe de o parte de labilitatea criteriului cronologic iar, pe de alta, de echivocul unor concepte operaționale.

În ceea ce privește primul criteriu, Mihai Ispir a optat pentru intervalul 1780—1900, identificând mai ales pentru arhitectură câteva perioade distincte cum ar fi *individualizarea, limpezirea limbajului, precizarea modei și construcțiilor* și, mai ales, *momentul 1900* deosebit de omogen și coerent stilistic. Ca și în alte împrejurări cumva similare, încercarea de etapizare a unui fenomen artistic ori altul are o importantă doză de aproximare. De aici și caracterul relativ al oricărei departajări strict cronologice. Delimitările diacronice au rolul, îndeosebi, de orientare generală în cuprinsul evolutiv al fenomenului, stabilirea unor conexiuni posibile și, pe această bază, edificarea unor pertinente concluzii.

La nivel denotativ conceptul de clasicism a cunoscut o situație cumva paradoxală. Dacă terminologia estetică românească — și ea într-o fază embrionară — îl adoptase către anul 1840 prin George Barițiu și Gh. Asachi, cu timpul, prin polisemantism, a pierdut în precizie. Pentru mulți, clasicismul se identifica, stilistic, cu recuzita neogreacă ori neolenistică. Fără a fi perfect sinonim, conceptul de neoclasicism deține, de la un autor la altul, de la o țară la alta, sensibile diferențieri de nuanță. Bibliografia temei, indiferent de punctul de vedere adoptat, *monist* ori *relativist*, deși nu o afirmă întotdeauna explicit, este unanimă în a aprecia liniile mari de existență ale curentului, identificate în plan ideologic în spiritul democratic și republican, iar în cel estetic cu reiterarea principiului frumuseții în simplitate și al celebrului concept winkelmanian: «frumosul ideal».

Perioada eroică, coincidentă începuturilor, înregistrează, mai ales în Franța, cu *Directoratul*, căruia îi succede perioada *Empire*, se stinge cu totul sub influența modei și stilurilor Louis Philippe, Biedermeier, a academismului și a artei oficiale. Aceasta din urmă, extrem de prolifică în arealul artei europene, de fapt un derivat de gradul al doilea al clasicismului se întemeiază — Mihai Ispir generalizează exact — pe o nivelare a gustului artistic. În cadrele ei exigența coabitează cu toleranța, comandarii decid nonșalant iar unii artiști acceptă compromisul. De aici și pînă la eclecticism — mod de existență al artei oficiale — nu mai rămîne decît un pas și el va fi făcut, paradoxal, în numele unor tendințe novatoare. Clasicismul agoniza, dar nu murise încă. Reacțiile antiacademiciste vizau totodată ultimele zvîcniri neoclasice. În numele artei noi trebuiau distruși nu numai idolii, ci și soclurile statuiilor. Criteriul insurecției era lipsa de criterii.

Teza «relativistă» a lui Klaus Lankheit susținută în catalogul expoziției *Klas-*

*sizismus und Romantik in Deutschland*, vizează de fapt, în subtext, existența unor tipologii stilistice complementare. Caracterul «pur» al curentului, specific momentului inițial, devine ulterior difuz și resimțit îndeosebi ca ecou tardiv în structura altor tipologii. Este motivul pentru care Mihai Ispir abordează problema clasicismului într-o permanentă interrelație cu barocul, romantismul, tradiția postmedievală, academismul etc. fără a ignora însă momentul de aparentă revigorare a structurilor clasice, consumat nu cu mult timp înainte de extincția curentului.

Așadar, o metodologie comparatistă suplă, bazată pe exemple dintre cele mai diverse și selectate din diferite zone ale spiritualității românești. Intenția unei «hărți» cu reverberațiile specifice românești are în vedere sincronizările fenomenului cu evoluția curentului în ansamblul său și astfel se stabilesc interesante cronologii și concordante. Rudimente ale unui instrumentar cultural de sugestie clasică se pot identifica cu mult înainte de cristalizarea unei autentice mentalități dispusă a valorifica aceste posibilități de expresie artistică. Umanismul lui Miron Costin și Dimitrie Cantemir, spiritul latinizant al gimnaziilor transilvănene, elenismul Academiei domnești au menținut în spațiul spiritual autohton o permanentă relație, chiar dacă doar latentă, cu valorile clasice.

Încă de la finele secolului al XVIII-lea, la Lețcani în apropierea Iașului, Ana și Constantin Balș ctitoreau o biserică a cărei arhitectură era fără precedent în Țările române. Analiza morfologică a monumentului, analogia cu alte asemenea edificii, mai mult sau mai puțin «pure» din cauza coexistenței unor elemente baroce, împun concluzia că biserica «rotundă» de la Lețcani echivalează cu «un fel de manifest al clasicismului în arhitectura țărilor române». În chip oarecum surprinzător, monumentul este clasic în măsura în care este «baroc încremenit, devitalizat». Tot astfel se vor petrece lucrurile, la alt nivel, cînd unele picturi sînt academice doar în măsura în care exprimă degradarea viziunii clasice.

În Transilvania, barocul se integrează firesc în clasicism în timp ce în Moldova el înregistrează o lungă perioadă de conviețuire în cuorinsul unuia și aceluiași monument. Existența acestei relații nu exclude însă manifestarea altor interferențe, de pildă între tradiția arhitectonică postmedievală și clasicism. Imaginea unui amalgam la nivel stilistic nu poate fi evitată. Mihai Ispir distinge, în ideea de a marca totuși notele particulare ale interferenței și a evita impresia de hibrid, trei modalități de interacțiune stilistică: juxtapunerea elementelor, prevalența unui element în detrimentul celui alt cu finalitate în înlocuirea acestuia, modificarea structurilor prin procedee metamorfozei.

Imperative social-politice, argumentate de o ideologie animată de viziuni revoluționare, determină în pictură, reluată deseori în litografii, o recuzită adecvată. Compozițiile cu «subiect» istoric prevalează iar expresia nu poate fi alta decît cea encomiastică. O atare atitudine s-a dovedit fertilă de vreme ce încă de la Asachi mai toți pictorii s-au simțit datori să-și exprime «zelul patriotic». Prin Aman însă ea se sustrage discret

ambianței clasicist-academicizante și se va îndrepta spre o viziune simbolică. Jeși, deseori, tributară și ea exigențelor formale proprii artei oficiale. Principiul «utilității» sculpturii era, încă de la mijlocul secolului trecut, derivat din înțelegerea forme clasice. Formula *all'antica* impusă de autoritatea lui Karl Storck, se revendica de la preceptele Academiei müncheneze față de care artiștii s-au dovedit, multă vreme, obedienți. Obsesia liniarității, desenul de sugestie Ingres, anularea contrastului, eliminarea accentelor patetice converg, toate, spre un «obiectivism» inexpressiv. Ion Georgescu, mult mai personal, încercă o primă reevaluare a recuzitei clasice și îi sesizează limitele. Exegețul acestuia, Remus Niculescu, citat în text, opinează: «Fără a cădea în exagerări iconoclaste, Ion Georgescu va fi și el un modern...» În ceea ce privește pictura și, implicit, grafica, situația pare a fi întrucîtva mai complicată de vreme ce ea rezuma trei tendințe divergente: estomparea accentelor baroce, menținerea portretului preclasic și, mai important, sporirea autorității inventarului de mijloace expresive specifice formulelor autohtone medievale. Prin Chladek, Asachi, Carol Popp de Szathmari, Gh. Tattarescu se înregistrează, în grade diferite, alte modalități de racordare la recuzita eroizantă a clasicismului, fără însă ca vreunul să fie deplin și definitiv sub incidența canonică a curentului. Mihai Ispir își extrage cu maximă prudență exemplele iar generalizările nu ținesc nicidecum absolutul. De aceea punctele de vedere avansate sînt urmărite cu grijă pe tot parcursul demonstrației, autorul luîndu-și permanent felurile precauții. Citatul este abundent și exact ca și observațiile sale de teren. Trecerea de la riguroasa analiză la enunțul sintetic urmează, cu o logică impecabilă, traseele dialecticii și validează, la rîndu-i, un precept clasic din *Poetica* lui Boileau: ceea ce este clar conceput, e limpede exprimat. Clasicismul românesc, mai degrabă «naiv» decît «sentimental» — cum scrie Mihai Ispir — ne trimite, irepresibil, fie și din tentația, măturisită, de simetrie clasică la observația lui G. Călinescu: «Noi sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît alții de străvechea Eladă».

erată

Cu îngăduința redacției, adăugăm «Eratei» cărții următoarele îndreptări: la p. 23, r. 2—3 de sus, după «orășenești» urmează «»; iar pe r. 7 de sus, în loc de «Vaia Sprie» se va citi «Baia Sprie»; la p. 36, r. 17 de jos, în loc de «Sokl» se va citi «Sockl»; la p. 39, r. 15 de sus, în loc de «figură» — «figura»; la p. 39, r. 7 de sus, în loc de «aștepta» — «așteptă»; la p. 50, r. 3 de sus, în loc de «implantat» — «implantat»; la p. 51, r. 13 de sus, în loc de «imită» — «imita»; la p. 68, r. 6 de sus, în loc de «Ormos<sup>98</sup>» — «Ormos<sup>95</sup>»; la p. 44, r. 15 de jos, în loc de «cumințire» — «cumințirea»; la p. 125, r. 2 de sus, în loc de «Leoffler» — «Löffler»; la p. 133, r. 5 de jos, în loc de «Fourtunny» — «Fortunny»; la p. 135, r. 12 de sus, se va citi: «... în teorie, elementul...»; la p. 139, r. 1 de sus, după «antichității» urmează «»; iar pe r. 13 de sus în loc de «Mile» se va citi «Mille»; la p. 140, r. 12 de sus, în loc de «Felner» se va citi «Felner»; la p. 156, r. 12 de sus, în loc de «barocul» — «baroc»; în *Note*, la p. 161, n. 22, în loc de «Figuri și ierarhi...» «Figuri de ierarhi...»; iar la n. 28 în loc de «Vide» — «Vida»; la

\* Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, Meridiane, 1984

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Sensul Clasicismului*, Ulysee, Editura pentru literatură, 1967, p. 493

<sup>2</sup> G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, 1968, p. 343



p. 164, n. 26, în loc de «Stoicescu» — «Stoicescu»; la p. 169, n. 34, în loc de «...numelor...» — «...mumelor...»; la p. 170, n. 65, în loc de «...Fontainebleau» — «...Fontainebleau»; la p. 172, n. 1, r. 5, în loc de «...canine» — «...camine»; la p. 173, nr. 32, în loc de «Wohe...» — «Wohl...»; la p. 174, n. 51, în loc de «Celebonovič» — «Celebonovič»; în *Indice*, la p. 186, în loc de «Hittorf, Jaques...» — «Hittorf, Jacques...»; la p. 187, în loc de «Meixmer» — «Meixner» și în loc de «Ploiești» — «Ploieștiori»; la p. 189, în loc de «Thordvaldsen» — «Thorvaldsen»; în *Rezumat*, la p. 190, r. 9 de jos, în loc de «plusieurs» — «plusieurs»; la p. 191, r. 4 de sus, în loc de «un» — «une»; la legenda ilustrației a 38-a, în loc de «Hans Eder» — «Heinrich Eder»; la legenda ilustrației a 84-a, în loc de «...Diana...» — «...Dina...»; sîntem dator să menționăm că erorile de mai sus, ca și unele inconsecvențe privitoare la convențiile tipografice și bibliografice folosite, au apărut și în urma faptului că, din motive obiective, posibilitatea verificării lucrării în faze de tipărire intermediare, inclusiv în faza sa de șpalt, ne-a lipsit.

**mihai ispir**

## marina preutu: pastelul românesc

### negoiță lăptoiu

Sesizînd absența unei priviri sintetizatoare asupra *Pastelului românesc*, Marina Preutu — dintr-o inspirație inițiativă — a oferit ed. «Meridiane» un studiu și un material ilustrativ, integrate în cele din urmă într-o elegantă apariție editorială. Orientarea către un asemenea subiect a pornit se pare de la premisa, verificată de trecerea timpului că «pastelul există ca unul din mijloacele autonome ale expresiei artistice».

După ce face un scurt istoric al tehnicii bazată pe urmele lăsate de bastonașele de pigmenti amestecați cu talc și lănti (descoperită de Theile din Erfurt și Heid din Danzig — Gdansk — în secolul la XVII-lea) se precizează specificitatea limbajului și evoluția sa stilistică, combinzîndu-se că «pastelul românesc a contribuit la conturarea unui climat artistic, definindu-i cu discreție coordonatele esențiale» (p. 6). Avansînd cu lectura în cuprinsul studiului rămînem surprinși înșă de lipsa de concordanță dintre autenticitatea concluziei, că «implicațiile istorice ale pastelului românesc coincid în linii mari cu istoria picturii înșăși» (p. 7) și exemplificările efectuate. Autoarea fixează interesul pentru pastel mult prea tîrziu: adică în a doua jumătate a veacului al XIX-lea și prin analiza unor lucrări rar semnificative din creația lui Carol Popp de Szathmary și Constantin Stăncescu. Ori o aplecare atentă asupra începuturilor picturii laice românești nu convinge de interesul deosebit de care se bucura pastelul în creația timișoreanului Anselm Wagner (1766—1806), a pictorilor din familia Neuhauser activi la Sibiu și Cluj, a studentului din Aiud, Ladislau Koréh (cel care i-a portretizat în pastel, cu nerv și subtilitate, pe Horea și Cloșca în temnița de la Alba Iulia, lucrări aflate acum în colecția cabinetului de stampe a Academiei R. S. România) sau a clujeanului conducător de școală (1930—1866) Simó Férenc. Nu e locul aici la o extensie a exemplificărilor, rezumîndu-ne a aminti că

preocupări de genul Szathmary-Stăncescu (deci utilizarea pe scară largă a efectelor estompei în conté cu adaus de cretă albă) erau frecvente în opera multor artiști, aflați dominant sub incidența rigorii academice).

Cu momentul Luchian înregistrăm într-adevăr ridicarea tehnicii pastelului la culmea posibilităților sale expresive, de superbă spiritualizare a formei prin fascinantă vibrație a acelor «pufuleți de viață». Observațiile asupra creației luchianesti relevă o bună informare și fină nuanțare critică a contribuției sale reale la modernizarea artei românești. Documentate și exacte ne apar și judecățile de valoare efectuate asupra pastelurilor lui Iser, Petrașcu, Șirato, Ștefan Popescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu, Lucia Dem. Bălăcescu, Octav Băncilă, Alex. Phoebus, Aurel Jiquidi, Ion Grigore Popovici, Ion Țuculescu, Al. Ciucurencu și Corneliu Baba. Temei real nu-și află doar opiniile referitoare la patetismul lui Aurel Popp, frizînd «o orientare aproape expresionistă» (p. 43), întrucît în lucrări ca cea analizată și reprodusă, adică *Destinul lui Avram Iancu*, tehnica dominantă este laviu și cărbunele, cu vagi atingeri de cretă și nu pastelul. Într-o asemenea modalitate a finalizat cu recunoscuta-i vivacitate și elan constructiv alte zeci de schițe ample, pregătitoare pentru temele de inspirație istorică sau socială (*Horea, Doja, Spartacus, Tăietori de lemne*) sau proiectele de artă monumentală: *Vasile Lucaci*, *monumentul Unirii*, etc. Caracteristic pentru pastelurile lui Aurel Popp, înregistrînd cel mai adesea peisaje, este tratarea decorativă a suprafețelor în spiritul artei 1900.

Așadar, din enumerarea de mai sus reiese că s-au efectuat analize asupra creației unor artiști a căror operă s-a bucurat de o mai largă circulație și cunoaștere, fiind integrate adesea în manifestări expoziționale organizate la nivelul capitalei. Apar uneori, între analizele dedicate artiștilor reprezentativi, desfășurate cronologic și alte fugare enumerări, dar figurează tot numai nume întîlnite prin saloanele bucureștene! Considerăm că nu se poate găsi prea ușor o explicație absenței din cuprinsul unei cărți despre *Pastelul românesc* a nici unei precizări asupra aportului de substanță adus în acest domeniu de Octavian Smighelschi, Julius Podlipny, Nagy Istvan, Leon Alex., Alexandru Szolnay, Eugen Găscă, Teodor Harșia, Ion Vlașiu și altor artiști activi în spațiul intracarpatic sau în Moldova (precum Gheorghe Popovici, Călin Alupi, Nicolae Popa, ș.a.). Realizările lor s-au integrat viguros și durabil realităților artei moderne românești, fapt consfințit în zeci de articole, cataloage, albume sau monografii de specialitate, realizări pătrunse în prestigioase colecții muzeale și particulare.

Concluziile din finalul cărții sînt mult prea succinte și irelevante. Aici era necesară o grupare a aderențelor stilistice la o anumită modalitate estetică (stil 1900, expresionism, constructivism, post-impresionism, noua obiectivitate, simbolism etc.) pentru ca cititorul să rămînă cu cîteva idei sintetizatoare asupra contribuțiilor specifice pastelului la îmbogățirea și diversificarea expresiei artistice. Asemenea idei transpar în timpul lecturii cînd sînt definite și individualizate viziunilor, trebuiau doar reordonate și mai tranșant subliniate.

## vitrina cărții

### călin dan

*Monumentele din Moldova de nord de la origini pînă la sfîrșitul secolului XVI. Arhitectura și pictura*. Paul Henry — Prefață de Jean Delumeau; postfață și note de Vasile Drăguț; traducere și indici de Constanța Tănăsescu.

Fostul administrator al Institutului Francez de Înalte Studii în România a publicat în 1930 acest amplu studiu, menit să facă mai bine cunoscută în rîndul specialiștilor una dintre cele mai importante secțiuni ale artei vechi românești. Trătîndu-și subiectul cu emoție și pasiune romantică (după cum se observă în post față), Paul Henry compune un tablou social-politic și istoric menit să explice mai bine, din punctul său de vedere, geneza și semnificația monumentelor în contextul specific al epocii. Cartea trebuie citită prin filtrele de interpretare contemporană oferite de textul istoricului de artă Vasile Drăguț care, aducînd un omagiu explicit cercetării contemporane românești, așează lucrarea lui Paul Henry în cadrele și limitele de școală și informare convenite. Petru a-l cita tot pe autorul postfaței, publicarea acestui masiv volum este un act de dreptate culturală față de un autor care nu va lipsi niciodată din bibliografia artei moldave.

*Grünwald* — Marcel Petrișor — Meridiane 1985 Colecția «Clasicii picturii universale»

În prefața albumului vehiculînd termeni ca gotic, pre-baroc, gotic, anti-renascentist, autorul caută să precizeze locul lui Grünwald în cadrul culturii germane și în perspectiva artei europene, pe criteriul contrastelor și «protocronismelor» (opoziția față de Dürer, prefigurarea sensibilității expresioniste etc.).

A apărut almanahul «Domus». Nu este vorba de o emanație a prestigioasei reviste internaționale care prin anii '60 concentra inițiativele avangardei europene; ci de bunele intenții ale redacției revistei «Steaua», care dorește să vină în ajutorul gospodinelor cu un compendiu de sfaturi practice. Indiferenții la coincidența de nume, autorii justifică titlul ales ca fiind termenul folosit de strămoșii noștri pentru «cămin». Și noi care credeam că se aduce un omagiu pasiunii culinare a lui Pierre Restany.

*Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII—XIX)*. Andrei Paleolog — Meridiane 1984 Seria «Comori de artă din România».

Desfășurînd o largă informație documentar-istorică și beneficiînd de avantajele indiscutabile ale unor minuitoare explorări pe teren, autorul ne oferă imaginea complexă a unui teritoriu marginal (ca bibliografie) din istoria artei românești. Metoda sociologică (capitolele Ctitorii, Zugrăvii) este combinată cu cea iconologică (studiu iconografic alimentat abundent de sursele literare ale vremii) și cu tentativa de analiză stilistică, atît a picturii figurative, cît și a celei decorative (capitolul Expresia).

*Broderie veche românească* — Studiu introductiv — Maria Ana Musicescu; Antologia ilustrațiilor — Ana Dobjanschi; Catalog — Maria Ana Musicescu și Ana Dobjanschi; Cuvînt înainte — Vasile Drăguț. Meridiane 1985

«...actualul album de broderie românească trebuie salutat ca o reușită, ca un act hotărîtor în efortul de recuperare integrală a unuia dintre cele mai prețioase capitole din arta noastră veche», spune în prefață Vasile Drăguț, încheind totodată, cu aceste cuvinte un scurt excurs istoric asupra broderiei românești aflătoare în țară sau în afara hotarelor, excurs ce are menirea nu atît de a justifica excelența inițiativă a editurii Meridiane și a autorilor cît, mai ales, de a stimula efortul de sinteză al căreia obiect nu l-au constituit deocamdată broderia veche, nici arta veche românească în general. Actuala apariție editorială, prin text, imagine, catalog și aparat științific constituie o indispensabilă aducere la zi, un instrument de captare a atenției publicului cunoscător și o «pregătire» pentru cercetări ulterioare.

*Vasile Grigore* — Album. Text de Vasile Drăguț

Antologie de texte, cronologie și bibliografie de Lelia Pop. Meridiane 1985. Vasile Drăguț urmărește cu vădită (și ușor înduioșată de amintiri) simpatie evoluția colegului său de studenție, schițînd astfel (prin tehnica «elementul — parte a întregului») un tablou al vieții artistice românești din ultimii treizeci de ani. «Muzica rotundă și pură a picturii sale se împlinește sărbătorește în fiecare lucrare, însușind o catartică încredere în biruința frumosului».

*Octav Grigorescu* — Dorana Coșoveanu. Meridiane 1985. Această micro-monografie confirmă încă o dată mobilitatea cu care editura se adaptează tuturor zonelor istoriei artelor pînă la cele mai recente, într-un democra-tism al exegezei. Opera lui Octav Grigorescu — grafician, pictor muralist, profesor și gînditor, dar, mai presus de toate, poet — este comentată cu fraternă cordialitate.

— Ter Borch, Raoul Sorban; Meridiane, 1985. «Ter Borch a început să fie înțeles abia atunci cînd, în secolul al XIX-lea, pictura se desparte de subiectul care o susținuse, devenind independentă de anecdotică». Minuînd cu eleganță sursele bibliografice, exegetul recompune, cu vădită plăcere, personalitatea artistului, sub lumina informațiilor de ordin social, istoric, cultural, pe care le furnizează epoca sa. Pictor de portrete, de scene de gen, de naturi moarte cu caracter emblematic, de «vanități», Ter Borch este potrivit autorului, un constant căutător al specificității picturalului, dincolo de orice alte încifrări și grile de interpretare.

*Roma și destinul ei* — Raymond Bloch, Jean Cousin. Traducere de Barbu și Dan Slușanschi. Un arheolog — deținător al surselor de informație în veșnică mișcare, completare, evoluție — și un filolog-depozitar al izvoarelor literare. S-au asociat pentru a elabora această extrem de vioaie, nedidactică și în același timp sobră sinteză a evoluției (și involuției organice) pe care urbea a cunoscut-o pe cerul istoriei.

## cristina brezeanu

### fenomenul graffiti

S-a născut în Statele Unite și a fost înregistrat la început în latura sa politic-socială. Locuitorii suburbiilor, americani de culoare și emigranți portoricani au realizat primele graffiti, impunând de la bun început (anii 1972 și următorii) un stil care le diferențiază net de textele și imaginile accidentale (sloganuri, texte și desene cu iz pornografic etc.) ce apar de obicei în locuri publice.

Termenul «graffiti» numește ambele suprafețe desenate (pictate pe pereții stațiilor de metrou și pe vagoanele trenurilor), fenomen care, după ce a suscitât interesul sociologilor și antropologilor, atrage atenția spectatorului amator de artă și sistemului artistic în general. Cîteva dintre caracteristicile acestui tip de expresie: spontaneitatea gestului, concretizarea liberă, nelegată de prejudecata suportului, a materialului și tehnicii, necesitatea obsesivă de a umple în întregime suprafețe uneori uriașe. Se deduce de aici un complex horror-vacui, specific omului viețuind într-o societate de stress, precum și o regresie către arta copiilor sau către copilăria artei (muralismul preistoric). Graffiti — un conglomerat de semne mai mult sau mai puțin decodificate, ce invadează ochiul trecătorului, de multe ori spectator al actului artistic.

Keith Haring este considerat la ora actuală cel mai important graffitiist (scuzați barbarismul) american. Semnele sale, încărcate de o mare doză de «artisticitate», au fost puse în filiația lui Paul Klee. Tematica sa predilectă — dezastere atomice, cataclisme planetare — se desfășoară pe imense pânze cașerate, pictate rapid. «Desenele mele nu sînt niciodată pregătite, nu fac nici o schiță de plan pentru un desen, indiferent de mărimea suprafeței pe care lucrez. Sînt mai degrabă semne ale unei scrieri automate sau o abstracție gestuală», spune autorul atras de exemplele grupărilor «Cobra» sau «Eastern Calligraphy».

Keith Haring urmărește adesea latura spectaculară, lucrînd în public și căutînd participarea acestuia la o formă de performanță menită să satisfacă nevoia de ritual, de magie a gestului pur și a descărcării iraționale, nevoie specifică și omului contemporan. «Este foarte clar pentru mine că arta nu este o activitate rezervată unui număr restrîns de persoane, ea se adresează fiecăruia și acest lucru mă va călăuzi cîtă vreme voi continua să lucrez» (tot Haring).

Post-Graffiti este titlul unei expoziții curente la Sidney Jones Gallery, titlu menit să sublinieze extinderea, în tehnică și concept, a imageriei spon-

tane, caracteristice graffiti-ilor, după cum glăsuiește catalogul. O serie de fotografii panoramice de trenuri «grăfite», de stații ale trenului metropolitan invadate de semne, notifică asupra locului original al fenomenului și introduc o notă nostalgică, într-o istorie veche (!) de 10 ani. O bandă video înfățișează brak-dancers (coregrafi ai unui stil de dans athletic și «stradal») și graffitiști lucrînd și vorbind despre ei: «profesionalism înseamnă să-și faci treaba bine și să fii plătit pentru asta». În rest, vaste lucrări de Keith Haring și Jean Michel Basquiat, combinînd un derivat de graffiti cu imagerie primitivă și sofisticări istorice. Nume de artiști ca Futura 2000, Crash, Toxic, au trecut de pe calcane și caroserii uzate pe etichete cuminți, indicînd și identitatea «civilă» a autorilor. Tema expoziției ar putea fi paradoxal trecerii de la expresivitatea avangardei la profesia de artist cu succes; impactul operei are de suferit.

Graffiti la Amsterdam. Galeristul Yan Kornblitt, familiarizat la fața locului cu fenomenul graffiti american a făcut o selecție de 12 artiști care să expună cîte o lună fiecare, în spațiul oferit de el. Dondi White, Futura 2000, Ramellzee, Quik, Blade, Zephyr, Crash, Seen, Noc, Lee, Fred ș.a. S-au bucurat de un neașteptat succes, unii dintre ei fiind invitați la o expoziție de grup organizată la Boymans Museum. Olanda devine astfel, comparativ cu celelalte țări europene, cea mai receptivă la fenomen. Într-un interviu, Kornblitt arată: Acești oameni nu-l cunosc pe Picasso, sau Rauschenberg, nu au auzit de Van Gogh, dar au creat totuși ceva proaspăt, modern și depășesc modul nostru tradițional de gîndire. Toți sînt tineri, între 17 și 28 de ani și fac o artă ce se adresează tinerilor. Fenomenul tinde să ia proporții (în America sînt aproximativ 13.000 de artiști «graffiti») cîștigînd teren și în Europa. Pe piața de artă, cel mai mare succes îl are Futura 2000, cu lucrări ce ating cota 3.500.

### imaginea luminoasă

Imaginea luminoasă — Stedelijk Museum, Amsterdam. Expun artă video Shigeo Kubota, Kees de Croot, Marcel Odenbach, Elsa Stansfield, Madelon Hooykaas, Francesco Torres, Al Robbins, Marie Jo Lafontaine, Vito Acconci, Nam June Paik, Therry Kuntzel ș.a. Programul manifestării merge în sensul căutării unei sinteze între contactul personal și mediul electronic. S-au preferat de aceea nu casele, ci instalațiile video, în căutarea unor modalități de expresie noi. În instalații, spațiul și imaginea sînt deopotrivă coordonate de artist, eliminîndu-se astfel asemănarea cu televiziunea. Se desprind între cele 22 de instalații ale expoziției următoarele categorii: instalații «vii» (cu camere de luat vederi și monitoare ce înregistrează/redau simultan imagini); instalații pluri-ecranate, cu mai multe benzi și monitoare ce își creează spațiu (prin proiecție simultană); instalații multi-mediale, în care cel puțin un mediu de comunicare e video. Încă odată, Olanda se dovedește o devoratoare muzeistică de avangarde.

### Janko Alexy, Miloš A. Bazovsky, Zolo Palugyay

Galeria Slovacă P. N. Bolum va comemora 90 de ani de la nașterea lui Janko Alexy (1894—1970) printr-o expoziție cuprinzînd 133 de tablouri și desene ale sale, alături de 212 lucrări ale colaboratorilor și prietenilor, colegi de generație: pictorul Miloš A. Bazovsky (1849—1968) și Zolo Palugyay (1899—1935). Expoziția va fi deschisă în lunile mai-iunie 1985 în sălile Galeriei Naționale din Praga.

### Vincenc Makovsky (1900—1966)

La Castelul Zbraslav din Cehoslovacia se va deschide în luna iunie 1985 o expoziție cuprinzînd 56 din desenele sculptorului Vincenc Makovsky. Manifestarea se înscrie în seria celor organizate de Colecția de sculptură modernă ceă a Galeriei Naționale din Praga, care a avut inițiativa unui șir de expoziții cu desene ale sculptorilor cehi.

### Pictura ceă a secolului XX

Seria expozițiilor de pictură modernă ceă inițiată de Galeria Națională pragheză va continua anul acesta cu două expoziții ce vor avea loc în Manejul Palatului din Praga în perioada august-noiembrie și respectiv decembrie-martie 1986. Aceste manifestări încheie prezentarea artiștilor aparținînd generației anilor '80, ce suscită un interes particular în rîndul publicului. În cadrul acestora au fost prezentate pînă acum 600 de lucrări semnate de 37 de artiști dintre care se desprind nume cum sînt: Antonin Slavicek, Jan Preisler, Otakar Lebeda, Antonin Heček, Max Svabinsky. În acest an printre expozați se numără Ludvik Kuba, Miloš Juranek, Karel Myslbek, Herbert Masanyk și alții.

### Gravura cehoslovacă 1945—1985

Aceasta este titlul expoziției deschise la Muzeul Henies-Oustads Stiftelser din Oslo, cuprinzînd 78 de stampe, creații ale artiștilor cehi și slovaci. Aceași expoziție va fi prezentată apoi la Gjovik și Lillehammer precum și în alte orașe norvegiene.

### Arta gotică ceă la Muzeul Schnütgen, Köln

Galeria Națională pragheză organizează anul acesta la Muzeul Schnütgen din Köln expoziția «Arta gotică ceă», ce va prezenta publicului vizitator un număr de 60 de lucrări, provenind de la 27 de muzee, galerii și alte colecții din Boemia. Această expoziție a fost pregătită ca pandant la expoziția «Arta Parlerilor în Renania», organizată la Praga de Muzeul Schnütgen în 1983.

### Ludvik Kuba

Un ansamblu de lucrări ale pictorului ceh Ludvik Kuba (1863—1956) va fi prezentat de Galeria Națională din Praga, la Muzeul Macedoniei de la Skopje și apoi la Centinji.

### Lautrec și contemporanii săi

Muzeul de artă din Los Angeles a organizat anul acesta expoziția «Toulouse Lautrec și contemporanii săi»: afișe din «Belle Epoque» aparținînd colecției Wagner, însoțită de un simpozion găzduit de Muzeul de Arte Grafice. În cadrul acestui simpozion, la care au luat parte Alain Weill — conservator la Muzeul Afîșului din Paris, Philip Dennis Cate — director și conservator al Colecției de arte decorative și al Galeriei de artă al Universității din Los Angeles, Dr. Kurt Wagner și alții, a fost dezbătută perioada de înflorire a afîșului la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Expoziția a prezentat o selecție de 104 afișe color de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, reprezentative pentru perioada «belle époque» dintre care 31 de afișe semnate de Toulouse Lautrec (1864—1901) și 73 de afișe semnate de contemporanii printre care Jules Chéret, Alphonse Mucha, Théophile Alexandre Steilen și Pierre Bonnard. Printre lucrările expuse se numără «Confetti» — Toulouse Lautrec, «Bal du Moulin Rouge» și «Olympia» — Chéret, «France-Champagne» — Pierre Bonnard, «Job» — Georges Meunier, «La Dame au Camélias» — A. Mucha.

## agendă u.a.p.

### ioana berendea

În luna aprilie ne-a vizitat țara dl. Jürg Spahr, din Basel (Elveția), în vederea selectării unor lucrări aparținînd celor mai reprezentativi caricaturisti români, lucrări ce urmează a fi expuse în cadrul mai multor expoziții și al Muzeului caricaturii din Basel.

Din Danemarca, ne-au vizitat: artista plastică Kirsten Jensen — textilistă și graficiană și dl. Kristian Stensgaard, secretarul Asociației de prietenie România-Danemarca.

Cu ocazia acestei călătorii, a avut loc la galeria «Căminul Artei» vernisajul unei expoziții de pictură aparținînd unor plasticieni danezi, fiind expuse și cîteva tapiserii ale artistei Kristen Jensen.

Julia Griffiths, artistă textilistă din Marea Britanie ne-a vizitat țara între 10—24 aprilie, în cadrul schimburilor culturale dintre România și Marea Britanie prevăzute pentru anul 1985.

Julia Griffiths este profesoară la Colegiul din Berkshire.

În cadrul acestei călătorii ea a vizitat toate obiectivele artistice legate de arta populară, care a interesat-o în mod deosebit.

Totodată, a luat contact cu plasticieni români, manifestînd un interes deosebit pentru cei care folosesc ca sursă de inspirație arta populară.

Cunoscutul grafician bulgar Galilei Simeonov a efectuat o scurtă vizită în țara noastră, între 19—22 aprilie. Artistul bulgar este un vechi admirator al artei și culturii românești și se află în România pentru a patra oară, în cadrul Convenției de colaborare culturală cu R. P. Bulgaria pe anul 1985.

## Constantin Blendea

p. 11

Né le 2 mars 1929 à Greni-Peștișani, département de Gorj. Etudes: Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, section Art monumental (1950-1956). Débute en 1956. Expositions personnelles: 1967, 1985 - Bucarest; 1977 - Szczecin (Pologne). Participe régulièrement aux expositions officielles et de groupe organisées en Roumanie, à de nombreuses expositions d'art roumain ouvertes à l'étranger ainsi qu'à des manifestations internationales: 1957 - Moscou (Festival international de la jeunesse); 1959 - Vienne (Festival international de la Jeunesse); Paris (Exposition internationale des jeunes artistes); 1960 - Berlin (R.D.A.), Prague, Bratislava, Helsinki, Le Caire, Alexandrie, Athènes); 1961 - Paris (Exposition internationale d'art), Naw Delhi; 1966 - Zagreb, Belgrade; 1967 - Cagnes-sur-Mer (Festival international de peinture); 1968 - Prague, Budapest; 1969 - Beyrouth, Tel-Aviv, Titograd, Szczecin, Lüdenscheid; 1970 - Turin, Nepal; 1972 - Varsovie, Palma de Majorque, Prague, Bratislava, Brno, Leningrad; 1973 - Washington, Chicago, Minnesota, Sao Paulo, Santiago, Montevideo, Buenos Aires, Caracas, Lima; 1974 - Québec, Glasgow, Athènes, Phénian, Damas, Téhéran, Tunis, Le Caire; 1975 - Stuttgart; 1975-1977 - Moscou, Berlin, Prague, Sofia, Plovdiv (« 30 années victorieuses » - exposition itinérante); 1978 - Rome (galeries « La Bitta »), Erfurt (Quadrennale des arts décoratifs); 1979-1980 - Suède, Norvège, Danemark (expositions de groupe); 1981 - Zagreb, Novi Sad, Sarajevo; 1983 - Prague (exposition de groupe); 1984 - Vienne (exposition de groupe) Oeuvres d'art monumental à Eforie-Nord (restaurant « Neon », mosaïque-céramique, 1961), Bucarest (polyclinique « Vitan », fresque, 1963) Constanța (façade de l'Hôpital Municipal, mosaïque grès, 1973), Tirgovite (façade de la « Maison de la science et de la technique de la jeunesse, mosaïque grès, 1978). En collaboration avec Maria Mihalache Blendea: « 1907 » (tapisserie, 1977, Musée d'art de Buzău). Prix et distinctions: 1957 - Médaille d'argent du Festival international de la Jeunesse, Moscou; 1959 - Médaille d'argent du Festival international de la Jeunesse, Vienne; 1968 - II-e Prix pour la peinture attribué par l'Union des Arts plastiques, Bucarest; 1972 - Prix attribué par le Conseil de la Culture et de l'Éducation socialiste pour « Tudor et ses pandours », Bucarest; 1977 - II-e Prix du Festival « Hymne à la Roumanie », Bucarest; 1980 - Prix pour l'art monumental attribué par l'Union des Arts plastiques, Bucarest; 1983 - Prix « Caravaggio », Rome.

## Mihai Oroveanu

p. 15

Né en 1946 à Bucarest. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, section Histoire et théorie de l'art (1970). Muséographe à l'Office des expositions du Conseil de la Culture et de l'Éducation socialiste (1970-1980). Depuis 1980 reporter-photographe de l'agence « Publiturism ». Participe aux expositions de photographie et de film expérimental organisées sous les auspices de l'Union des Arts plastiques, ainsi qu'aux expositions photo-documentaires d'art monumental. Collabore aux revues « Secolul XX » et « Arta », aux éditions « Meridiane », « Carcea Românească », « Electrecord » etc.

## Ștefan Rădulescu

p. 17

Né en 1950. Diplômé de l'Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, section Création vestimentaire (1974). Débute en 1975. Expositions personnelles à Bucarest (1981, 1985). Participe à de nombreuses manifestations collectives et de groupe organisées

à Bucarest: Triennale des arts décoratifs (1976), Salon municipal des arts décoratifs (1978, 1979, 1982); Quadrennale des arts décoratifs (1980); Exposition Républicaine de design (1983); « Atelier 35 » (1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980); « Interior-design » (1982). Réalise du matériel publicitaire pour les firmes « Confex » et « Arpimex » - :ffiches, calendriers, agendas, dépliants, dont plusieurs sont publiés dans les revues « Women's Wear Daily », « Daily News Record for Europe », « Made in Europe », « A.B.C. », « Überseepost », « Textil Report » etc. En 1977 il obtient la bourse de l'Union des Arts plastiques pour les arts décoratifs.

## Nistor Coita

p. 19

Né en 1943 à Oravița. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1968). Débute en 1969. Participe aux expositions officielles et de groupe ainsi qu'à des expositions thématiques organisées en Roumanie. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1972 - Debrecen; 1974 - Berlin (R.D.A.); 1977 - Rotterdam, Helsinki, Sofia, Lisbonne; 1980 - Stockholm; 1983 - Copenhague. Expositions internationales: 1976 - Biennale de dessins originaux, Rijeka; « Intergrafik », Berlin (R.D.A.); 1978 - Biennale de gravure, Cracovie; 1979 - Concours de dessin « Joan Miró »; 1979, 1983 - Biennale de gravure, Ljubljana; 1980, 1981, 1987, 1984 - « Impact art Festival », Kyoto; 1980 - 1981 - Biennale de gravure; Fredrikstad; Biennale de Baden-Baden; 1981 - Biennale internationale de dessin, Cleveland; 1982, 1984 - Biennale de gravure, Mulhouse; 1983 - Biennale de gravure, Cabo Frio; Biennale d'art, Sao Paulo Brasil; Exposition de gravure, Kanagawa (Japon); « The Landscape », Pecs; 1984 - « Mail art », Budapest; Exposition internationale de gravure unique, Cadaques; 1985 - Biennale de gravure, Varna. 1982 - Prix d'acquisition de la Biennale de gravure, Mulhouse (France).

## Quelques problèmes contemporains de l'image

Magda Cârnecki

p. 21

L'auteur suit les avatars de l'image plastique privée de son substratum transcendant au moment du déclin de la civilisation chrétienne et réduite à n'être qu'un équivalent mimétique du réel, ensuite dépossédée de ce domaine spécifique par l'invention de la photographie, contrainte donc à se référer à soi-même. Mais elle ne saurait être son propre but; comme tout autre langage, pour être à même de communiquer un message, il lui faut un référent supérieur à sa propre condition. Or, dans l'opulence culturelle et visuelle du monde contemporain, qui implique l'absence d'un système de mesures spirituel, moral et symbolique cohérent - l'image, à la recherche d'un fondement unitaire, véhicule des codes symboliques multiples et contradictoires s'avérant toujours provisoires. Dans cette situation quels remèdes pourrait offrir l'artiste? Quels points de repère stables et « absolus » pourrait-il découvrir dans ce monde chaotique où il lui est donné de vivre? « Il ne peut offrir - affirme l'auteur - que le témoignage de sa propre expérience dans ce qu'elle a de total, d'intemporel, la trace d'un moment où, par le geste artistique, il réalise au moins pour lui-même et en conséquence pour autrui, une forme d'intégralité spirituelle. A l'état quantitatif et synchrétique de l'actualité, il ne peut opposer que l'expérience qualitative et synthétique de son effort existentiel intégrateur, l'examen continu et ardu de sa totalité spirituelle ».

## Imago vates et imago rhetor, ou l'image entre l'invention et la tautographie

Marius Tătaru

p. 23

Substituant le terme *imago* à celui de *poeta*, l'auteur remplace l'agent éminemment actif (le créateur) avec le produit (l'image) activé dans la mesure où il est soumis à toute une série de conventions conduisant à l'acte de communication artistique. C'est à partir de cette substitution qu'il se propose d'explicitier le mécanisme de la réalisation mentale et physique de l'œuvre d'art, l'acheminement de l'image indifférenciée vers « l'image artistique », vers ce moment où, fortement structurée par le bagage d'idées investies par l'artiste, elle cesse d'être un « double » de la réalité objective aboutissant à une existence indépendante, « typique » de l'époque historique respective. Mais l'image en soi n'est jamais un simple commentaire; elle est une *individualité*, car l'artiste lui ajoute un nouvel élément irréplicable, une « nature artificielle ». Pour l'artiste, l'image n'est pas uniquement un mode d'expression, mais encore un mode d'autodéfinition car, une fois organisées et métamorphosées, les images deviennent une partie de sa personnalité, qui l'expriment et par laquelle elles acquièrent une existence historique. En art, l'*imago rhetor* ne saurait vivre seule, elle se transforme en *imago vates* par son caractère même d'expérience unique propre à l'œuvre d'art. L'œuvre d'art n'a jamais été créée pour être, comprise pendant une période plus ou moins longue; certaines significations peuvent tomber dans l'oubli, mais sa totalité sera toujours capable de s'adresser avec la même vigueur aux générations les plus lointaines.

## La relation parole-image dans l'art Extrême-oriental

G. Kazar

p. 25

L'article cherche à distinguer les diverses tendances de l'art plastique Extrême-oriental tout en faisant une place particulière à la calligraphie et au paysage considérés comme l'aspect le plus caractéristique de cet art fondé sur l'idée de l'identification de la vie de l'homme avec la vie de la nature. « La calligraphie sino-japonnaise - affirme l'auteur - est un exemple éloquent du mode dont le signe acquiert une valeur picturale ».

## De l'image dans le film roumain actuel

Theodor Redlow

p. 27

Après une brève incursion dans le langage du cinéma, l'auteur porte son choix sur quatre productions roumaines récentes: *Mourir blessé par amour de la vie* (metteur en scène: Mircea Veroiu; prise de vues: Doru Mitran); *Justice enchaînée* (metteur en scène: Dan Pița; prise de vues: Vlad Păunescu); *Le moulin de Călițar* (metteur en scène: Șerban Mariuțescu; prise de vues: Călin Ghibu et Dragoș Pirulescu); *Glissando* (metteur en scène: Mircea Danieliuc, prise de vues: Călin Ghibu - dont il n'envisage nullement d'en discuter la « morphologie et la syntaxe »; ce qui l'intéresse c'est le langage muet des images qui défilent sous ses yeux - lumières et ombres, corps et espaces, délimitations et correspondances entre les composantes de l'image, rapports figure-fond, mouvements en plans divers... qui étayent l'action dramatique et augmentent le charme de l'œuvre cinématographique.

## calendar

### Pongratz Antonia - artist decorator

Născută la București, 1 iunie 1935  
Un an la Institutul de arte plastice « Ion Andreescu ». Cluj-Napoca  
Debut 1961

### Nițescu Constantin - pictor

Născut la Ștefănești, Ploiești, 10 iunie 1935  
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » București, clasa prof. Eugen Popa  
Debut 1960

### Deak Francisc - grafician

Născut la Chichiș, Sf. Gheorghe, 17 iunie 1935  
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » Cluj-Napoca  
1984 - Premiul U.A.P. pentru grafică

### Radu Silvia - sculptor

Născută la Pietroșița Găești, 30 iunie 1935  
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » București (1954-1960), clasa prof. C. Baraschi și I. L. Murnu  
Debut 1961

### Demetriu Șerban - artist decorator

Născut la Cernăuți, 9 iunie 1925  
Facultatea de economie generală  
Debut 1957

### Cordoneț Ana - sculptor

Născută la 12 iunie 1925  
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » București (1944-1949), clasa prof. C. Medrea  
Debut 1949

### Gherasim Paul - pictor

Născut la Botești, Suceava, 25 iunie 1925  
Academia de arte frumoase  
Debut 1945  
1981 - Marele premiu U.A.P. pentru pictură

### Petrovici Pop Ecaterina - grafician

Născută la Pitești, 14 iunie 1915  
Academia de arte frumoase (1950)  
Debut 1948

### Popescu Nicolae (Niki) - grafician

Născut la București, 28 iunie 1915  
1951 - Laureat al Premiului de stat cl. II  
1979 - Medalie de bronz la Concursul International de afiș, Moscova

### Bedros Gheorghe - scenograf

Născut la București, 27 iunie 1910  
Academia de arte frumoase  
Debut 1934

### Bordi Andrei - pictor

Născut la Timinaveni, 2 iunie 1905  
Școala superioară de arte frumoase, Budapesta  
Academia Julian, Paris  
Debut 1927  
1950 - Premiul de stat cl. II

### Murțeanu Coriolan - pictor

Născut la Lunca Arieș, Alba, 17 iunie 1905  
Debut 1934

