



REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon
14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

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

RESPONSABIL DE NUMĂR

Ioan Horga

MACHETA ARTISTICĂ

Ioan Horga

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Paul Agarici, Radu Braun, Atanase
Cartoian, Dorin Doroftei, Eugeniu
Lupu, Dan Mohanu, Paul Petrescu,
Mircea Plopeanu, Rudolf Șandor,
Decebal Scriba, Anca Vasiliu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun, Dan Mohanu, Anca
Vasiliu

ABONAMENTE

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

Costul unui Abonament:

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

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

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

40541

Lei 30

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

CULTURĂ/VIZUALITATE

VIZUALITATE/TRADIȚIE

LABORATOR

CRONICA

ANUL INTERNAȚIONAL AL

TINERETULUI

FIȘE DE ISTORIA ARTEI

ANIVERSĂRI UNESCO

CĂRȚI/IDEI

- 1 Editorial
- 2 Itinerar prin Dobrogea « Epocii Ceaușescu »

- 4 Muzeul ceramicii și sticlei
- 6 Cultură, vizualitate, rigoare

- 9 Stilul — o structură paradigmatică
- 12 Podoaba ca agent al vizualității

- 14 Între model și puterea opțiunii

- 18 Privire înăuntrul operei
(o tapiserie a Șerbanei Drăgoescu)

- 20 « Anotimpurile în arta europeană »

- 24 Ștefan Râmnicianu

- Atelier 35: Desen-Timișoara

- 26 O posibilitate de cercetare a imaginii prin text

- 29 Tensiunile cupolei

- 32 Replicile Wande Mihuleac la

- « Numele trandafirului » de Umberto Eco

- 34 Victor Hugo — autoilustrații

- 36 Jordan Chimet: America latină, sugestii pentru o galerie sentimentală

- 38 Jurnalul galeriilor

- 40 Meridiane. Vitrina cărții. Cronica U.A.P. Calendar

ARTA

Dorana Coșoveanu,
Liviu H. Oprescu
A. Ionescu Silvan
Ioan Horga,
Theodor Redlow
Marius Tătaru
Paul Petrescu
Vasile Drăguț
Ana Vlah

Anatolie Teodosiu
Dan Grigorescu
Adrian Guță
Călin Dan
Anca Vasiliu
Magda Cârneci

Călin Dan
Barbu Cioculescu
Adela Marcu,
Maria Magdalena Crișan

COPERTA Vas de Cucuteni, Drăgușeni, jud. Neamț

CULTURE/VISUALITÉ

VISUALITÉ/TRADITION

LABORATOIRE

L'ANNÉE INTERNATIONALE

DE LA JEUNESSE

FICHES POUR L'HISTOIRE

DE L'ART

ANNIVERSAIRES UNESCO

LIVRES/IDÉES

- 1 Editorial
- 2 Itinéraire en Dobrudja de « l'Epoque Ceaușescu »

- 4 Le Musée de la céramique et du verre
- 6 Culture, visibilité, rigueur

- 9 Le style — une structure paradigmatique
- 12 La parure comme agent de la visibilité

- 14 Entre le modèle et la force d'option

- 18 Un regard au-dedans de l'œuvre (une tapisserie de Șerbana Drăgoescu)

- 20 « Les saisons dans l'art européen »

- 24 Ștefan Râmnicianu

- Atelier 35, Dessin-Timișoara

- 26 Une possibilité d'examiner l'image par le texte

- 29 Les tensions de la coupole

- 32 Les répliques de Wanda Mihuleac au « Nom de la rose » de Umberto Eco

- 34 Victor Hugo — auto-illustrations

- 36 Jordan Chimet: L'Amérique latine, suggestion pour une galerie sentimentale

- 38 Le journal des galeries

- 40 Méridiens. À la vitrine du libraire. Chronique de l'U.A.P. Calendrier

ARTA

Dorana Coșoveanu,
Liviu H. Oprescu
A. Ionescu Silvan
Ioan Horga,
Theodor Redlow
Marius Tătaru
Paul Petrescu
Vasile Drăguț

Ana Vlah
Anatolie Teodosiu

Adrian Guță
Călin Dan

Anca Vasiliu
Magda Cârneci

Călin Dan
Barbu Cioculescu
Adela Marcu,
Maria Magdalena Crișan

COUVERTURE Vase de Cucuteni, Drăgușeni, Neamț

КУЛЬТУРА/ЗРИТЕЛЬНОСТЬ

ЗРИТЕЛЬНОСТЬ/ТРАДИЦИЯ

ЛАБОРАТОРИЯ

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

ГОД МОЛОДЕЖИ

КАРТОЧКИ ДЛЯ

ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ЮБИЛЕИ ЮНЕСКО

КНИГИ/ИДЕИ

- 1 Редакционная статья
- 2 Маршрут через Добруджа « Эпохи Чаушеску »

- 4 Музей фарфора и стекла
- 6 Культура, зрительность, строгость

- 9 Стиль — парадигматическая структура

- 12 Украшение-фактор зрительности

- 14 Между образцом и силой оптики

- 18 Взгляд внутри произведения (одна из работ Шербаны Drăgoescu)

- 20 « Времена года в европейской искусстве »

- 24 Штефан Рымничану — Ателье 35. Рисунок-Тимишоара

- 26 Возможность расследования изображения через текста

- 29 Напряженность купола

- 32 « Имя Розы » Умберто Эко и реплика Ванды Мухляк

- 34 Виктор Юго — автоиллюстрации

- 36 Йордан Кимет: Латинская Америка — предлог для сентиментальной галереи

- 38 Журнал галерей

- 40 Меридианы. Витрина книги. Хроника С. Х. Календарь

АРТА

Дорана Кошовеану,
Ливью Х. Опреску
А. Силван-Ионеску
Иоан Хорга,
Теодор Редлов
Марьюс Тэтару
Паул Петреску
Василе Дрэгуц
Ана Влах

Анатolie Теодосиу
Дан Григореску
Кэлин Дан
Кэлин Дан

Анка Василиу
Магда Кырнеч
Кэлин Дан

Барбу Чэкулеску
Адела Марку
Мария Магдалена Кришан



Portret de I. Jalea

Ne aflăm la sfârșitul unui an de remarcabile realizări și, în același timp, la încheierea unui cincinal rodnic, într-o perioadă de înaltă dezvoltare a societății socialiste românești, de impetuoasă creștere a culturii și civilizației noastre moderne. Epocă de intensă efervescență socială, de făurire a unui nou tip de conștiință umană militant revoluționară, prezentul avîntat pe care îl trăim constituie și o epocă de împlinire culturală, de larg cuprinzătoare desfășurare a artei, științei și tehnicii românești în condițiile generoase făurite de partid, de munca uriașă a întregului nostru popor condus de partid. Ceea ce a cîștigat și cîștigă în mod tot mai semnificativ cultura noastră, și nu în ultimul rînd cultura plastică, este nu numai un spor important de fapte artistice admirabile (lucru în sine de reală însemnătate) dar, în primul rînd un spor de conținut spiritual, de umanitate exprimată la nivelele majore ale artei, un spor calitativ de climat, de definire superioară a personalității culturii românești moderne. Așa cum s-a spus de altfel în nenumărate rînduri, astăzi fapta culturală, opera de artă, se află prezente, ca mesaje umanitare și estetice, ca ființă emanatoare de energie benefică — pretutindeni, în toate eforturile constructive ale acestui timp românesc. Problematika activității culturale, ideea culturală constituie astăzi nu numai un teritoriu vast al vieții noastre sociale, conținutul unui program individualizat, bogat, al acțiunii sociale, dar și o permanență adînc impregnatoare a ansamblului construcției umane și sociale, la care deopotrivă, artistul și lucrătorul

din celelalte sectoare ale muncii, participă într-o strînsă colaborare. Această realitate se reflectă adînc în Programul Partidului, în documentele recentului Congres al XIII-lea al Partidului, în opera de zi cu zi de făurire a omului nou și a unei lumi mai bune și mai drepte. Secretarul General al Partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat în nenumărate rînduri importanța transformatoare, modelatoare a literaturii și artei, a cărei responsabilitate și puternică angajare în înflorirea spiritual-materială a națiunii trebuie să crească continuu. Această amplă angajare presupune continuitatea de substanță a culturii noastre, ale cărei bogate și profund umaniste tradiții sînt concretizate în zestrea de spirit a artei populare și a creației marilor noștri înaintași, în marile împliniri și tendințe ale culturii românești din trecut, în amplul proces de constituire și afirmare cultural-istorică a identității noastre naționale, contribuție inestimabilă la cultura și istoria universală. Ea, această angajare revoluționară presupune valorificarea și dezvoltarea acestei moșteniri culturale în condițiile complexe ale dezvoltării societății noastre moderne, presupune promovarea ascendentă, curajoasă a noului, a celor mai înaintate tendințe novatoare, înseamnă efortul neobosit de implicare adîncă a artei și culturii în viața oamenilor, de ridicare spirituală a poporului nostru și îndeosebi a tineretului, făuritorul destinului de mîine al României, destin pe care îl visăm al păcii, echității sociale și frumosului.

ARTA

Itinerar prin Dobrogea „Epocii Ceaușescu” și a istoriei patriei

dorana coșoveanu

Canalul Dunăre-Marea Neagră, Combinatul Petrochimic Midia-Năvodari, Șantierul naval Constanța, Combinatul metalurgic și Întreprinderea de alumina din Tulcea, Șantierul naval și Fabrica de confecții din aceeași localitate, Fabrica de zahăr de la Babadag, Fabrica de conserve de la Sulina, sînt cîteva exemple semnificative de pe harta economică a Dobrogei, punctate și în jurnalul de bord al excursiei documentare organizate de Uniunea Artiștilor Plastici, în perioada 15—22 septembrie a.c. Sînt roade ale efortului întregii țări apărute în acești ani în ținutul dintre Dunăre și mare. La proiectarea canalului ce leagă fluviul de Marea Neagră au confluat 21 instituții de cercetare și proiectare iar pentru realizarea lui — cea mai mare operă constructivă din istoria poporului român — au venit aici oameni ai muncii de pe întreg cuprinsul țării. Lucrare de anvergură, Canalul Dunăre-Marea Neagră oferă numeroase prilejuri de admirație pentru ingeniozitatea soluțiilor tehnice, adoptate de constructori. Admirație stîrnesc și instalațiile moderne, electronice de la manevrarea ecluzelor. Și cum să nu prețuiești și «aurul» gîndirii originale care a găsit metode ca 1/7 (50 ha) din suprafața necesară construirii Combinatului petrochimic Midia-Năvodari să fie literalmente smulsă mării! M-am referit numai la sfera de activitate a constructorilor dar tot atît de binemeritate laude se cuvin pentru cutezanța gîndului celor care nascocesc și adoptă tehnologii noi și mijloace de muncă perfecționate, înlesnind efortul muncitorilor de pe șantierele navale, al metalurgiștilor, al producătorilor de bunuri de consum, făcînd, totodată, munca lor mai productivă.

Sincroliftul cu 50 vinciuri transportoare este, fără îndoială, unul dintre cele mai moderne mijloace din lume folosit și la Șantierul naval Tulcea pentru lansarea la apă a navelor de mare tonaj. Relevantă ne-a apărut munca creatoare a omului, demiurg făuritor de giganți la petrolierele de 150.000 t.d.w. realizate pe Șantierul naval Constanța, «cel mai vast și mai modern din țară».

S-au mai adăugat apoi vizitele făcute la punctele de mare interes istoric, la izvoare ale cunoașterii trecutului — Histria, Capidava, Basarabi.

Histria — ce dintîi așezare de tip urban din ținuturile noastre — acest Pompei românesc de pe malul lacului Sinoe, întemeiată cu două milenii și jumătate în urmă de navigatori din Milet — își dezvăluie pe rînd tainele prin rîvna, de mai bine de 7 decenii a arheologilor. (Începutul l-a marcat 1914, anul în care a avut loc descoperirea porții mari a cetății, cu prilejul primelor săpături făcute de Vasile Pîrvan.) Cunoaștem azi cea mai mare parte din zona templelor grecești, temple cu arhi-

trave și coloane de marmoră, cu frumoase capitelluri ca cel închinat Afroditei, altele închinat lui Zeus, Herei, lui Apollo. Se cercetează meticolos mai multe sectoare ale cetății și împrejurimile, s-a identificat una din carierele antice de piatră de pe faleza lacului Zmeica. Se pregătește scoaterea la lumină a celor mai frumoase monumente din etapa tîrzie, romano-bizantină, cînd cetatea a avut intrinsecă legătură cu procesul etnogenezei românilor. Poate prea repede decurge vizita prin minunatul muzeu al vestigiilor histriote — exemplu de rezolvare funcțional-estetică modernă. Încă odată, la plecare, rămînem înfiorați de imaginea — profilată pe un cer fără seamăn — a ruinelor cetății, cu coloane ce se înalță, frînte, ca marmoreene brațe ale istoriei. Știri numeroase au păstrat și pietrele Capidavei. A construit-o în secolul al II-lea e.n. împăratul Traian pe un pînten stîncos — pe locul sau, mai curînd, în apropierea unei așezări din epoca fierului, a geților băștinași, de la care avea să-i ia numele cetatea romană de la Dunăre (o davă getică în veșmînt roman, de piatră). Cetatea — cu două șanțuri împrejurul fortificațiilor — a străjuit, aici, la Dunăre, mai mult de o jumătate de mileniu pînă în secolul al VII-lea cînd au distrus-o migrațiile slavilor și avarilor, ea fiind, așa dar, martora celei mai grele părți a perioadei cînd, din unirea getodacilor autohtoni cu coloniștii romani, s-a ivit pe scena istoriei un popor nou, poporul român. Viața avea să reînceapă la Capidava în secolul al IX-lea ca să se stingă în primul veac al mileniului actual, migratorii cumani înăbușînd comunitatea feudală ce se înflăpădise între zidurile cetății.

Deosebit de strîns sînt legate de procesul de formare al poporului român așezările săpate în dealul de cretă de la Basarabi, cu desenele primitiv-stilizate ale secolului al VI-lea e.n., cu inscripții parietale ce nici pînă azi n-au fost în întregime descifrate. Nu mai puțin benefice au fost vizitele la muzeele de artă din Constanța, Tulcea, Topalu, Babadag. Ținutul pontic este o permanență în arpegiul tematic al artelor plastice românești — de la clasicul Theodor Aman la pictorii contemporani ca Ion Pacea.

Zeci și zeci de tablouri și sculpturi, desene și tapiserii purtînd iscălituri ilustre — N. Grigorescu, Luchian, Tonitza, Pallady, Steriadi, Petrascu (cu trei marine splendide în muzeul tulcean) Dărăscu, Stoenescu, Baba, Ciucurencu, Margareta Sterian, Spiru Chintilă, Sălișteanu, Bițan, Jalea, O. Han, Caragea, Anghel, Maitec și încă mulți alții sînt o demonstrație a opțiunii plasticienilor români pentru motivul marin. La operele mai vechi expuse în muzeele vizitate se adaugă și formele noi, cu nume de legendă (Logodna luminii cu soarele, Orgă solară),

cioplite în calcarul alb, strălucitor, la tabăra de sculptură de la Babadag, aflată la a doua sa ediție.

★

«O săptămînă de intense trăiri» — mărturisește Ileana Balotă, pentru care «dantelăria» de oțel de la Midia-Năvodari sau ondulele dealuri ale Babadagului încărcate de belșugul viilor pe rod devin motive de inspirație.

Șantierul naval Constanța — văzut pentru prima oară de Pavel Codiță — rămîne, la rîndu-i, înscris într-o perspectivă creatoare.

Fascinată de incandescențele vulcanice ale cuptoarelor Întreprinderii de alumina Tulcea, Mala Bedivan se consideră participantă privilegiată la un spectacol uluitor.

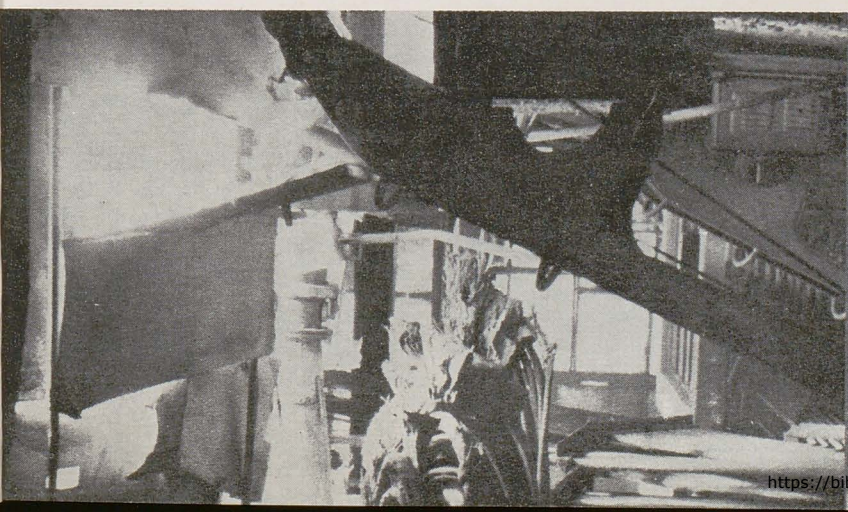
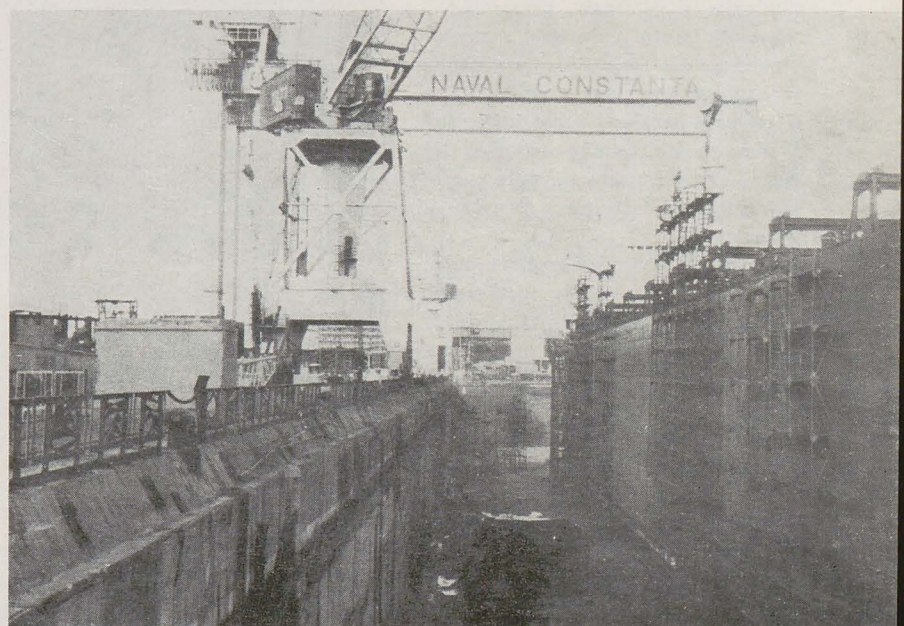
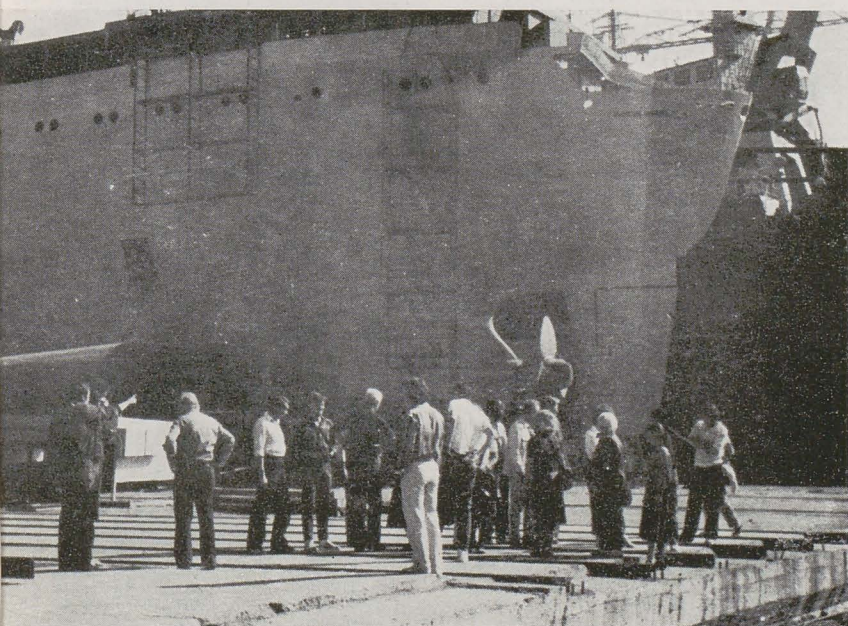
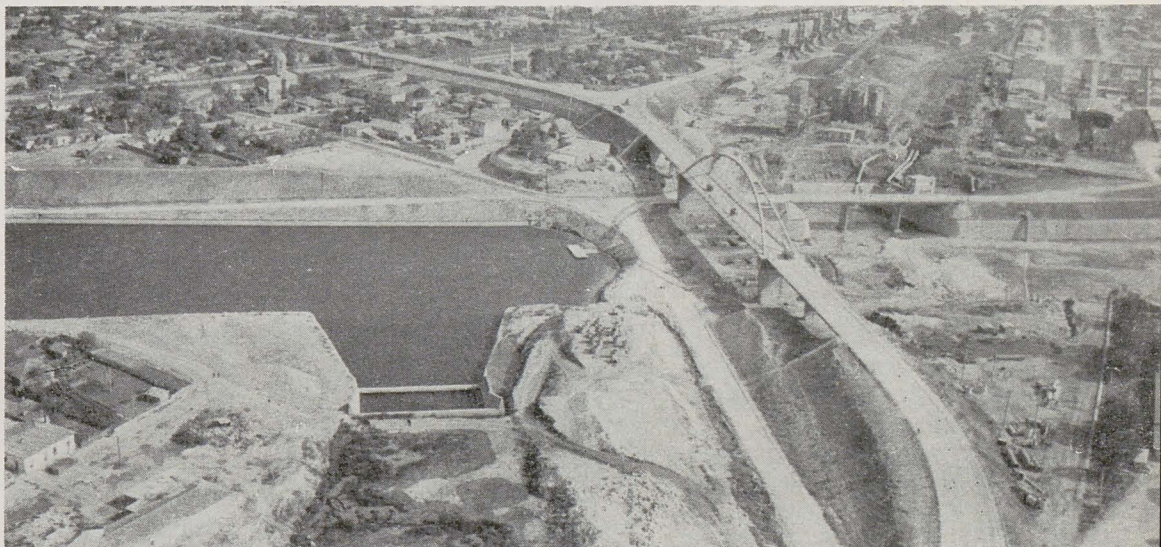
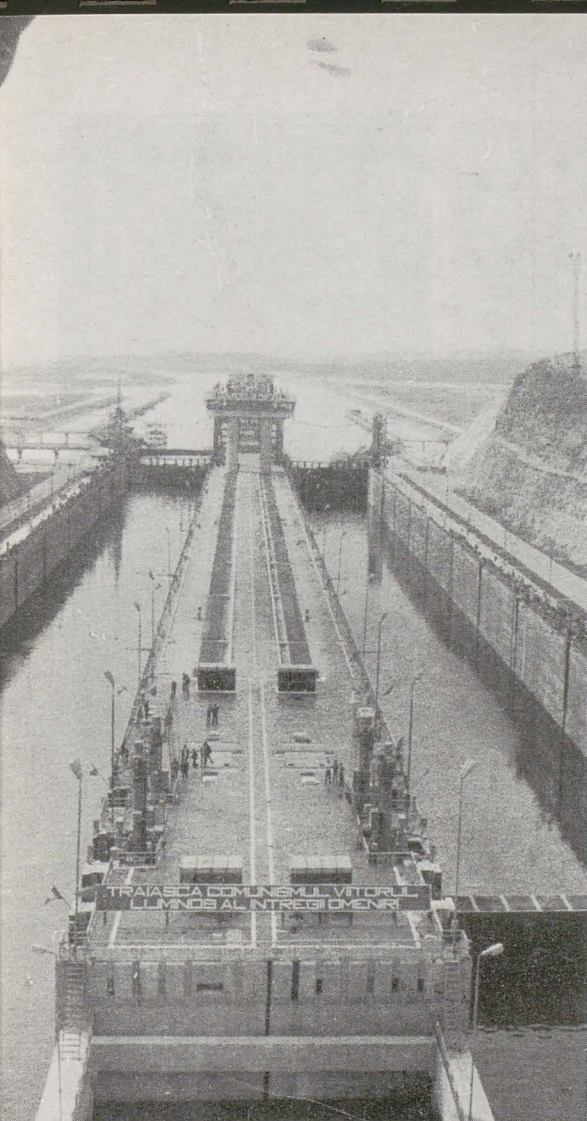
Scenograful Nicolae Ularu apreciază ca deosebit de utilă această documentație, poate însă prea încărcată de numărul obiectivelor vizitate (opinie împărtășită dealtfel și de alți participanți la excursie). «Mă uimește — și nu-i firesc să fie așa? — forța creatoare a omului dornic de a realiza lucruri unice, la dimensiuni importante. În ele se află înmagazinată și o încărcătură de sentimente pe care artistul are menirea să le surprindă și să le redea în creația sa. O exaltare a puterii de a iubi» — notează Cela Neamțu.

Cu fidelitatea aparatului de fotografiat Dan Mihălițianu fixează pe peliculă schelăria metalică ce păstrează în interiorul ei — asemeni unei plase gigantice de păianjen, trupul ambiguu al unui cargou sau petrolier în devenire. Și tot astfel autoritarul perete al porților ecluzei de la vărsarea Dunării în mare, cheiul singuratic al Capidavei unde acostează doar pescărușii; vestigiile templelor Histriei învăluite în giulgiul greu al tăcerii.

★

lată, așadar, importante izvoare de inspirație pentru creatorii de artă cărora excursia le-a oferit prilejul să-și lărgească orizontul cunoașterii.

Și dacă ar trebui să aleg o culoare dominantă pentru a reda acest autumnal periplu dobrogean, organizat sub fericitele auspicii ale U.A.P., aș alege, fără îndoială, culoarea speranței într-o revenire în ținutul dintre Dunăre și Mare, pentru a revedea locuri încărcate de semnificații, pentru a reîntîlni oameni atît de harnici și atît de ospitalieri.



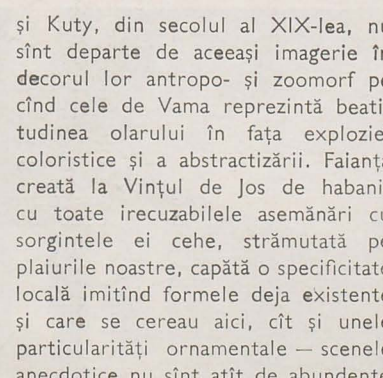
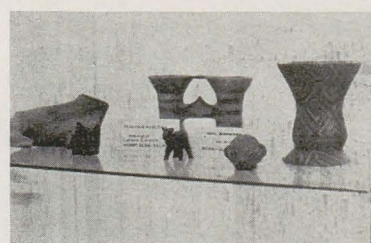
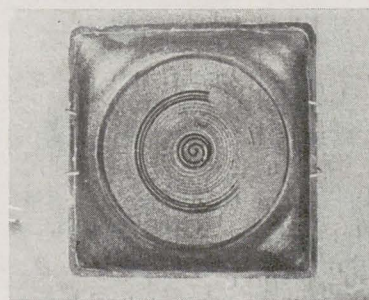
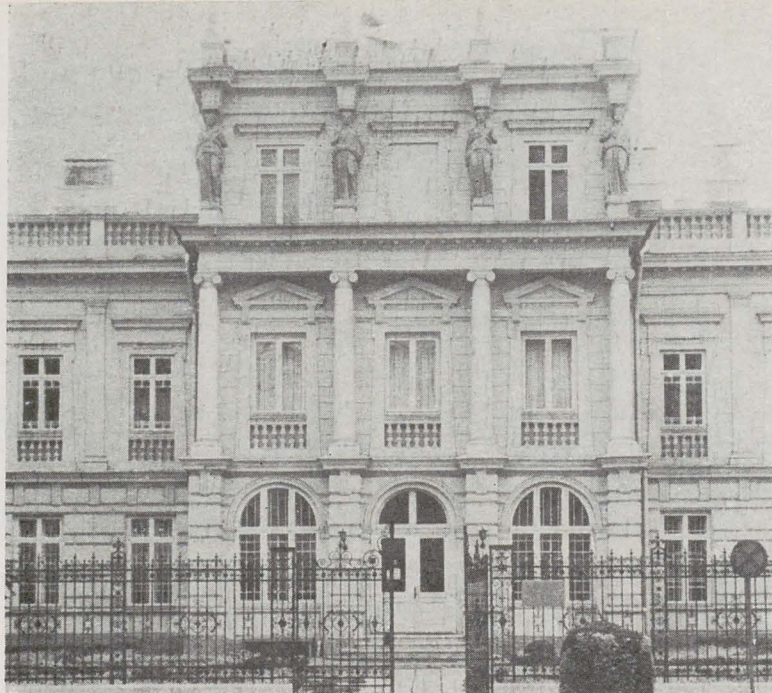
muzeul ceramicii și sticlei

adrian-silvan ionescu

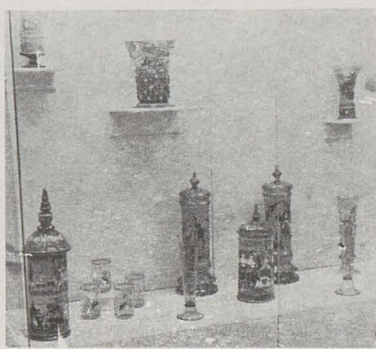
Ca semn de omagiere a împlinirii celor 20 de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român și a 41 de ani de la revoluția socială și națională, antifascistă și antiimperialistă înfăptuită de actul istoric de la 23 August 1944 — evenimente care au dat o față nouă României și au dus la mărețele realizări din glorioasa epocă pe care o trăim — a fost inaugurat în Capitală un nou lăcaș de cultură și delectare a ochiului, *Muzeul ceramicii și sticlei*, instituție ce era de mult așteptată de amatorii de artă și care se impunea cu necesitate pentru a se da măsura valoroaselor creații românești în materie.

Organizat în palatul Știrbei, clădire marcantă și nodală în trama urbanistică a Bucureștiului, muzeul este structurat după criterii cronologice, tipologice și naționale, prezentând o adevărată istorie universală a artelor rezultate din înfrățirea pământului și focului, constituind în același timp o istorie a bazelor culturii materiale, a pieselor de primă necesitate ale vieții — *recipientele* — și a evoluției lor spre perfecțiunea formală și decorativă.

Sălile de la parter se prezintă ca un excurs prin creativitatea românească, tradițională și contemporană, a acestor tehnici, de la exponatele arheologice la cele produse în cadrul prestigiosului festival « Cîntarea României ». La 100 de ani de la descoperirea ei, ceramica de Cucuteni uimește prin prospețimea acolorurilor cromatice și insolitul ornamentației, păstrîndu-și încă secretele în privința destinației pentru care fusese creată o olărie atît de elegantă și rafinată. Acestor piese le țin companie flacoanele de sticlă romană cu irizările lor specifice întimplătoare sau voite, ce nu au mai putut fi realizate decît de meșterii Art Nouveau. Urmează cahelele și discurile smălțuite ce decorau fațadele monumentelor moldovenești ștefanienne care au creat gustul generațiilor următoare pentru astfel de produse stănțate și cu repertoriu decorativ de inspirație folclorică unde un loc important îl ocupau animalele fantastice, mixtură de regnuri, rod al unei bogate imaginații populare. Farfuriile și blidele țărănești de Hurez



și Kutu, din secolul al XIX-lea, nu sînt departe de aceeași imagerie în decorul lor antropo- și zoomorf pe cînd cele de Vama reprezintă beatitudinea olarului în fața exploziei coloristice și a abstractizării. Faianța creată la Vinul de Jos de habani, cu toate irecuzabilele asemănări cu sorgintele ei cehe, strămutată pe plaiurile noastre, capătă o specificitate locală imitînd formele deja existente și care se cereau aici, cît și unele particularități ornamentale — scenele anecdotice nu sînt atît de abundente



deamna potrivite. și lansând chiar caiete de modele originale pe care le impunea meșterilor țărani — oricum, un fenomen ce nu trebuia neglijat căci a pus bazele artizanatului actual ce este și el bine reprezentat în muzeu la fel ca și producția industrială contemporană de sticlă și faianță, ce ocupă ultimele săli ale parterului făcându-se remarcată prin posibilitățile largi de expresie atât pe linia clasică a siluetei și cromaticii cât și pe cea foarte modernă unde design-ul își spune cuvântul.

Etajul muzeului este afectat pieselor de proveniență străină. Alabastrurile ceramicii persane de Kașan, de pe vase, platouri și plăci decorative, evocă nuanțele cupolelor de madrasale și moschei. Porțelanurile chinezești și japoneze, prin relația în care sînt puse cu cele europene din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, demonstrează filiația din ele a unora dintre cele mai importante centre precum Delft și Meissen, din dorința expresă de a le concura prin imitare. Însă cele din urmă aveau să-și găsească propriul drum prin produse pline de personalitate, pe gustul și pentru necesitățile epocii, cum o demonstrează și exponatele: la Meissen se fac obiecte utile, sfășnice, rame de oglinzi, carcase de ceasuri, un șah cu piesele inspirate de fauna marină (stele și cai de mare, sepia, crab, cochilii) și atât de cunoscutele și căutatele bibelouri cu scene galante. Italia este reprezentată de centrele Ginori, Savona, Urbino, Faenza, toate cu exemplare de primă mână. Fastuoșitatea tonurilor saturate de albastru, verde și roșu, înnobilate cu benzi de aur, și-o dispută porțelanurile de Sèvres și Alt Wien folosind cam același repertoriu de scene mitologice sau eroice. Franța dă tonul și în revirimentul pe care îl cunosc aceste tehnici în curentul Art Nouveau, cu experimentele fraților Daum sau ale lui Gallé în materie de smalturi scurse, forme organice, sticle metalizate, suprapuneri de straturi divers colorate și apoi atacate cu acizi, sablate și cizelate. Din aceeași perioadă datează și veilleusa în formă de copac a cărei coroană lăsată devine abajurul compus ca un vitraliu, operă a americanului Louis C. Tiffany, și el unul dintre inovatorii în domeniu. Din sectorul dedicat sticlăriei nu puteau lipsi cristalurile de Boemia — binecunoscutele pahare colorate și pictate — și cele de Murano — cupe, pocaturi, chisele, vase, oglinzi. Ceramica, porțelanul, sticla — materiale pe cât de generoase ca rezultat pe atât de capricioase ca prelucrare — au fost reunite într-un muzeu care își va găsi foarte repede locul ce și-l merită în conștiința iubitorilor de frumos ca una dintre noile atracții ale Capitalei.



1. ION TUCULESCU: Compoziție, ulei; 2. H. MATTIS TEUTSCH: Compoziție pe galben, ulei

Stimate Theodor Redlow, într-o convorbire anterioară mi-ai împărtășit intenția dumitale de a provoca o discuție despre relația rigoare-vizualitate în creația plastică românească. Convorbirea noastră, îmi amintesc că pornise de la mărturisirea hotărârii mele de a propune cititorilor un număr sau două de revistă dedicate ideii de vizualitate pusă într-o perspectivă anume, prin efortul de a o regândi nu atât ca fenomen liniștit, generator de continuitate și împăcare structurală cu sine și cu lumea, ci, ca moment «dramatic», conflictual, de întâlniri tensionate, de impact și discontinuitate, tinzând către o unitate funcțională contradictorie, în care opozițiile și diferențele nu dispar, ci dimpotrivă. Înțelegerea stilurilor, a modelelor artistice, a tipurilor istorice de psihologie, de limbaj plastic, construcție-spațiu etc., nu ca unități calme, armonice dar ca «dramaturgii», ca locuri ale unor accentuări conflictuale (și, respectiv, înțelegerea unor forme globale de cultură și civilizație ca *teatru al unor țesături de interrelații active*, uneori pînă la agresivitate) îmi pare a putea constitui un mod util de scrutare problematică a vizualității plastice. Mi s-a părut interesantă — în lumina unei asemenea intenții colocviale — sugestia unei discuții despre rigoare în relația ei cu vizualitatea. Mă străduiesc să-ți propun o perspectivă mai puțin folosită: în accepția obișnuită, rigoarea înseamnă o acțiune a noastră asupra vizualului (o înaintare metodică spre...) și o relativă retractilitate a lumii vizuale (supuse rigorii) în fața privirii noastre autoritar structuratoare. Aș sugera, dacă ești de acord, o ipotetică răsturnare a situației. Altfel spus, aș propune o înțelegere a rigorii ca acțiune nu de înaintare, reprezentativă sau constructivă, în vizual, ci dimpotrivă ca *stare de recul în fața vizualului* (ceea ce sună, și nu degeaba, heideggerian), de treptată retragere de sine făcînd posibilă formarea unui *loc al vizualității*, al înaintării și formării acesteia. Rigoarea ar fi astfel o strategie severă nu a pătrunderii noastre voluntare în lumea vizuală ci tocmai pe dos: a pătrunderii lumii vizuale în noi, pătrundere prin care această lume se instituie nu doar existențial ci și tipologic (ca o anume ordine determinată) nelăsîndu-se violentată și folosită, ci însușindu-ne, interiorizîndu-ne ei, într-un fel folosîndu-ne pentru propria-i revelare. Aspectul metodic al acestei laborioase și dificile retrageri creatoare, care instituie și dezvăluie, ar putea avea următoarele (încerc să enunț doar cîteva) trăsături (ne mișcăm, repet, în planul unei ipoteze, dar care se vrea provocatoare de deschideri): a) în primul rînd o asemenea *cedare de sine instituitoare* (în sensul ocupării propriului nostru spațiu interior, de

vizualitate, cultură, rigoare

un fel de avancronică a acțiunii

vizualitate) seamănă mai puțin cu o zidire și mai mult cu un fel de «moșit», de maieutică prin care îngrijim să se petreacă o apariție și o creștere care să ne ocupe. Ea seamănă de asemenea cu o «tehnică a tăcerii», un fel profund disciplinat de a tăcea pentru a reuși să auzim altceva decît pe noi înșine.

b) ceea ce apare prin grija noastră nu este doar o «existență», o materialitate care umple un loc pe care îl face astfel ponderabil prezent, ci este totodată o *calitate*, ceva fragil,

infinat ipostaziabil, înfinat supus relației și unde prezența și absența coexistă într-un joc foarte mobil de virtualități. De pildă, tot ceea ce într-o imagine ne apare ca materie imobilă, ca permanentă densă, ne apare simultan, în mod contradictoriu și ca formă (vizuală) fluentă, plural dependentă de lumină, vecinătăți pigmentale, saturație, spațiu, etc., în continuă resurcție și pulsație valorică.

c) ceea ce eliberăm prin recul nu este numai o prezență densă și o *calitate* infinat fluentă, ci, poate mai

important încă, o *ordine vizuală*, o structurare semnificativă a realului, afirmînd atît ceva din obiectivitatea inteligibilă a acestuia, cît și o relație specifică cu noi, o poziție față de uman. De aceea orice astfel de eliberare a vizualității ne apare ca o creare de ordine tipologică, o punere a unei tipologii.

d) în sfîrșit ceea ce eliberăm retrăgîndu-ne, învățînd «să privim în vizual» — orice existență-calitate-poziție-tipologie plastică ne ocupă (contradictoriu) incluzîndu-ne, silindune, printr-un fel de «pact» încheiat cu vizualitatea, să ne *instalăm-integram* în el.

O tematică clasificatoare a «dramaturgiei» vizualului în pictura românească ar putea cuprinde o foarte lungă serie de teme de cercetare, privind de pildă: «Integritatea lirică a culorii» (Al. Ciucurencu); «Lupta ochiului cu lumea» sau «Înfinitele medieri de sine ale privirii» (I. Tuculescu); «Culoarea ca gest formativ al realului plastic» (H. Mattis-Teutsch); «Meditația incisivă a vizualului» (Th. Pallady); «Imaginea ca materie-lumină» (Lucian Grigorescu); «Realul ca formă-tensiune a privirii» (Mihai Horea) etc. etc. Ce părere ai?



theodor redlow

De fapt, orice număr al revistei «Arta» constituie o suită de considerații, analize și comentarii avînd ca referent primordial vizualitatea, cercetată atît în structurile și tensiunile ei interne cît și în resorturile ei semnificante, ce țin în egală măsură de datele sinelui profund, de sensurile și structurile lumii și de mediurile intuitive sau intelective între toate acestea, medieri a căror înlănțuire inversigatoare sau interpretativă, decelată fie în procesul alcătuirii operei de artă, fie, mai ales, în constelațiile conotative ale receptării ei prin mereu reluate aproximări, sub ceruri din ce în ce mai înalte, — deschid demersul artistic orizontului vast al culturii. Cu atît mai revelantă va fi o asemenea abordare cu cît ea va îngloba concretul adesea conjunctural al faptelor de artă într-o viziune integratoare, aptă să le lumineze multiplu și adesea surprinzător, prin grilele de interpretare-descifrare ce le sînt aplicate de pe pozițiile uneia sau alteia dintre disciplinele conexe criticii, teoriei și istoriei de artă.

Discuția pe care o propuneam, Ioan Horga, ar fi trebuit să fie purtată nu numai între noi doi, ci și cu participarea unor artiști — pictori în speță — ale căror lucrări și, deopotrivă, cugetări asupra faptului de artă îi situează în ilustrația filiației a rigurilor *purei vizualități*. Așa cum îl înțeleg eu, acest concept fiedlerian, forjat la răscruce de veacuri și care înțîlnește

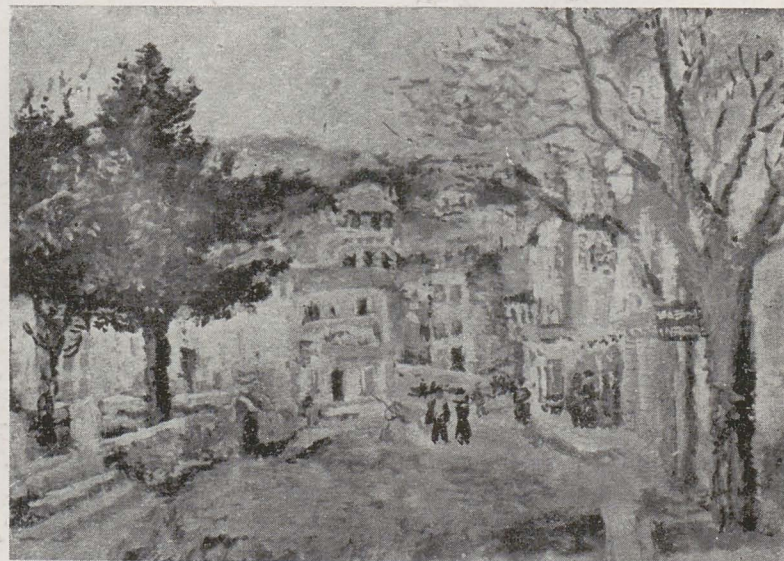


raporturi vizuale este o întreprindere nebanuit de anevoioasă, cum poate să-și dea seama oricine încearcă să descrie un tablou nonfigurat, fără a da curs nici amintirilor de lectură, nici celor aflate din mărturisirile sau autocomentariile artistului și nici propriilor sale emoții și propensiuni lirice. E necesar să constituim pentru aceasta mai întâi o morfologie și apoi o semiologie a vizualității semnificante. Într-adevăr, putem spune despre un artist că este riguros dacă ne referim la modul disciplinat și gradual în care el dă corp lucrării sale, refuzându-se proiecțiilor intropatice și temerităților exprimării spontane. În fond, metodele geometriei proiective și principiile degradării tonurilor au făcut posibilă, timp de secole, o asemenea riguroasă înaintare, în sensul unei identificări și restituiri structurate ale datelor spațiului, care să le pună de acord cu exigența majoră a inteligibilității. Propunerea de lucru pe care o formulăm ar viza modul riguros în care un artist se poate constitui pe sine ca receptacol nu atât al stimulilor vizuali cât al modului în care aceștia se structurează, deci tot al unei inteligibilități. Nu aș vorbi însă separat despre înaintare și despre recul, ca și cum demersul artistic ar fi altceva decât o înlănțuire strânsă de înaintări și reculuri, de operări instauratoare-cunoscătoare și de răbdătoare ascultări-așteptări ale unor revelații. Fie că eu ocup vizualul, fie că mă las pătruns de vizual — de oriunde aș privi lucrurile, rigoarea față de pura vizualitate presupune o strategie severă. Asprimea strategului vizează, să spunem, eliminarea reziduurilor, a tot ceea ce este impur în raport cu congruențele de profunzime ce se cer stabilite între sine, lume și operă. Sever cu emoțiile și sentimentele sale, pe care le poate socoti mărunte și conjuncturale și, ca atare, nevrednice să se arate în

operă; sever, deopotrivă, cu tentațiile vizualului particular și accidental, care îi poate părea nerelevant pentru aceleași esențiale congruențe. Ce-i drept, insul creator, când este slujitorul unor țeluri mai înalte decât acelea ale propriei sale condiții individuale, îndeplinește și funcția unui releu. În acest sens s-a putut spune: «nu eu vorbesc, ci limba este aceea care mă vorbește pe mine». Mutatis mutandi, vizualul se manifestă, atât ca structură cât și ca procesualitate implicită, în *figuralul* operei; sau, altfel spus: vizualitatea reală și cea imaginară, la a căror graniță se situează artistul — mai mult mediator decât demiurg —, instituie împreună figurile operei. Am putea spune atunci că obiectivarea pe care o presupune această «cedare de sine instituitoare» înseamnă, din partea artistului, asumarea unui statut de *coautor* al propriei sale lucrări. Alexandru Ciucurencu, bunăoară, știa să «asculte» murmurul sau tipătul culorilor împerecheate, impunând raporturilor sale picturale, printr-o nemiloasă disciplină purificator-reductivă, o putere de apariție trans-subiectivă, dar nu mai puțin chintesențială în raport cu fluxurile și refluxurile unor trăiri interioare dintre cele mai ardente. Rigoarea despre care vorbim îl obligă pe comentatorul operei figurale să țină permanent în cumpănă nu numai reculurile și înaintările ce complică inextricabil traseele unui proces creator, dar și *opacitățile* obiectuale și *transparențele* culturale din al căror joc mereu indecis se nutrește receptarea deschisă a operei. Numai sesizând, situând și numind cât mai obiectiv cu putință vecinătățile și raporturile sintagmatice, care se văd efectiv în operă, fiind actuale, analistul își poate consolida o bază de cercetare pentru a încerca apoi o explorare în sfera virtuală a paradigmatului.

tentativele de chintesențiere prin reducere și obiectivare ale unei bune părți din artiștii de orientare, să-i spunem, apollinică din ultima sută de ani (cam de la Cézanne și Seurat încolo), nu are nimic de a face cu aerul înecăcios și cu pedanteriile plicticoase ale purismelor, ci se leagă mai curând de rigorile unei rostiri de artist-constructor care nu-și permite

însă nici un fel de exprimări și nici un fel de semnificări neîntrupate pe de-a-ntregul în însăși substanța vizuală a operei. Drept care și comentatorul, înainte de a proceda la decriptări de simboluri și la medieri culturale, este obligat să constate, să analizeze și apoi să spună altuia *strict* ceea ce se vede. A aplica releul lingvistic unei concomitențe de stimuli vizuali și de



1. THEODOR PALLADY: Sena, ulei; 4. LUCIAN GRIGORESCU: Peisaj, guașă;
3. H. H. CATARGI: Peisaj, ulei



Discuția astfel provocată și — cu voită bruscă — întreruptă (pentru a se pune în evidență tocmai intenția ei interogativă deschisă, densitatea ei virtuală de sugestii-soluții-atitudini polemice posibile), va fi parțial continuată prin unele texte

publicate în acest număr și, nădăjduim, în chip mai direct, printr-o masă rotundă (al cărei preambul îl constituie) înscrisă într-unul din numerele viitoare dedicat de asemenea relației vizualitate-cultură.

r

stilul-o structură paradigmatică

marius tătaru

Există, cum bine se știe, o constantă și permanent reactualizată tendință a creațiilor «ingenium-ului» uman de a se integra într-o poziție consonantă în raport cu acel spațiu al rezonanței cu dimensiunile contemporaneității, pe care-l constituie (sub toate aspectele sale istorice, morale sau politice) spiritul unei epoci. Problema care intervine, dincolo de afirmarea acestui adevăr banal, este în ce măsură o atare acceptare a unei poziții de relativă subordonare a creației față de comandamentele de cea mai diversă natură ale unei epoci constituie o abdicare de la principiul originalității și libertății de creație sau, dimpotrivă, care ar putea fi mecanismul datorită căruia această «aliniere» în limitele unor coordonate legice preexistente reprezintă tocmai o șansă de supraviețuire și de traducibilitate a respectivei creații. Este limpede faptul că o operă de artă (despre care presupunem că posedă prin definiție datele elementare ale creativității) realizată într-un anumit interval istoric delimitat și deci destul de precis caracterizabilă prin prisma celor mai diferite criterii de analiză, această operă va fi marcată deci, în mod obligatoriu, de cel puțin câteva dintre cele mai evidente trăsături ale spațiului temporal-existențial pe seama căruia și-a descoperit irepetabila identitate. Cu toate acestea, în mod ideal (eliminând alternativa oportunismului), orice operă de artă nu este cu nimic mai puțin originală din cauza acestei aparente «subordonări». Mai mult decât atât, un mare număr de creații de aceeași natură și aparținând aceleiași epoci se dovedesc a fi particularizate prin trăsături asemănătoare, fără ca — nici de data aceasta — acest caracter unificator să determine o diminuare a fondului lor valoric. Elementul ce asigură această legătură subiacentă între formele uneori atât de diferite ale artei unei perioade de timp determinate — ne referim, evident, la *stilul* respectivei epoci — se raportează, în proporții variabile, la coordonatele cele mai diferite ale unei culturi, dar cu toate că rămâne strâns condiționat de dimensiunile materiale, morale, psihice, sociale, ale acestei culturi, de evoluția globală a civilizației unei perioade istorice, el este departe de a constitui o sumă a «emanațiilor culturale» ale

acestor determinative foarte generale. Se știe și se acceptă aproape unanim faptul că în afara «stilului unei epoci», a celui stil ce reprezintă «o manifestare a unei culturi înțeleasă ca un întreg și o caracteristică vizibilă a unității acesteia»¹, există multitudinea formelor de manifestare a *stilurilor personale*, manevrate însă în deplină libertate de fiecare artist și totodată nesubordonate în linie directă dinamicii evolutive a stilului epocii. La fel ca și în cazul mai sus enumeratelor particularități ce alcătuiesc fișa caracteriologică a unei perioade istorice, nici stilurile personale nu conturează deci, prin *însușire*, portretul stilului unei epoci, cu toate că însăși existența lor determină, chiar dacă nu *structura* (deoarece stilul este el însuși o structură), cel puțin fizionomia acestuia din urmă. Acest aparent paradox, care confirmă pe de o parte interdependența dintre stilul unei epoci și toate dimensiunile artistice sau neartistice ale acestei epoci, iar pe de altă parte proclamă relativa independență a acestui «mare stil» — cum îl numea Nietzsche — nu poate fi eludat decât introducând un nou tandem de termeni în această ecuație istorică, și anume raportarea la *tradiție* și la *modernitate*, ambele domenii fiind aici înțelese în sensul lor cel mai larg, care depășește obișnuita accepție ancorată în domeniul transplantului sau, dimpotrivă, a inventării de forme cu valoare estetică. Jocul permanent al acestor două valori, a căror absență ar face înimaginabilă evoluția oricărei forme de cultură, continuă să desemneze, în ciuda inflației de comentarii vulgarizatoare, unul dintre cele mai pasionante și controversabile capite ale gândirii artistice. Apărind ca mecanicistă și nefiresc de rudimentară, atîta timp cît este considerată doar o înlănțuire de factori aflați într-o fals-dialectică (sau fals-creativă) *opozitie*, relația tradiție-modernitate își dezvoltă întreaga complexitate doar în clipa în care este tratată ca o formulă dihotomică, ce stă nu numai la baza întregii devenirii a artei ci, departe de a acționa ca un cuplu divergent, constituie o sumă de forțe a căror rezultantă este îndreptată (adeseori în ciuda

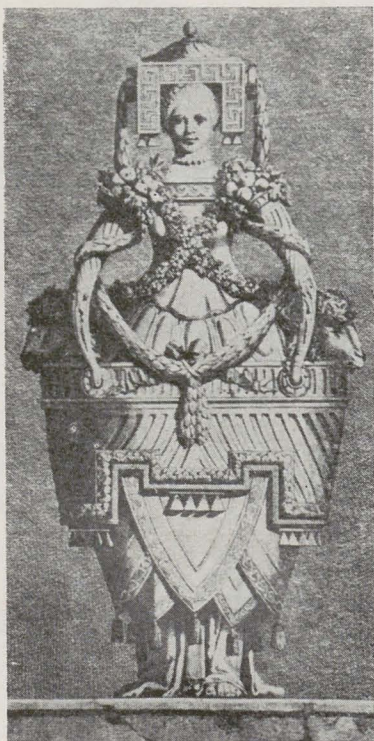
¹ Meyer Shapiro, *Style*, în *Anthropology Today*, Chicago, 1953, p. 287.

aparențelor) tocmai în direcția pozitivă a acestei devenirii. Se uită prea adesea faptul că o modernitate *opusă* tradiției nu înseamnă neapărat o modernitate care *negă* tradiția. De asemenea, o tradiție negată, contestată, dezavuată în numele «spiritului modernității» (și nu doar a virtuozității inovației formale) nu înseamnă, prin reful, decât o recunoaștere a forței celei dintîi și, în ultimă instanță, o inevitabilă raportare «din mers» la date existente și valabile dincolo de fruntariile înguste ale unei mode delimitate în timp. Conceptul de «artă a unei epoci» nu cuprinde doar experimentul în numele avangardei, nu se raportează doar la formele în *mișcare*, aflate în fruntea eșalonului modurilor de manifestare ale artei, ci cuprinde și aspectele cele mai tradiționale, precum și pe cele de mijloc sau chiar de «compromis» ale edificiului artistic. În comparație cu avangarda, tradiția este însă doar aparent imobilă: chiar și în cazurile în care ea nu a făcut parte (într-o epocă trecută) din avangardă, ea a ținut totuși odată de un *anume* spirit al modernității, fapt ce echivalează cel puțin, cu garanția prezervării unei mai mici sau mai mari mobilități a concepției sale generale. Sedimentată — odată cu trecerea timpului — această «paleomodernitate» devine un element constitutiv al fondului tradițional, păstrându-și însă nu doar o oarecare elasticitate — evident, în limitele din ce în ce mai restrînse pe care i le impune depășirea timpului istoric al propriei sale epoci de înflorire — ci chiar potențialitatea revigorării sub forma unei regîndiri fundamentale, întreprinse prin prisma unor alte «contemporaneități». De bună seamă însă că acest proces evolutiv al unor forme artistice (cuprinzînd, succesiv, nașterea, eflorescența, o extrem de variabilă — ca durată — perioadă de maturitate, iar mai apoi rapida trecere în rezerva de forme ale tradiției) este totuși departe de o desfășurare atît de lineară și deterministă pe cît pare a o sugera schița de dezvoltare expusă aici.

Ni se pare potrivită încercarea de a pătrunde mai eficient în miezul acestei discuții nicînd încheiate, referindu-ne la cazul notoriu al unui critic ce nu poate fi sub nici un motiv suspectat de a fi fost un partizan al formelor uzate sau «așezate» — îl invocăm acum pe Baudelaire — dar care devine, cu toate acestea, prudent tocmai cînd formulează definiția unui concept-cheie al gândirii sale despre artă: cel al *modernității*. Situarea sa față de dialectica formelor artistice este — în linii foarte mari, desigur — destul de limpede încă din primele sale scrieri despre artă: în «Saloanele» publicate în 1845—46

răzbate în variate, dar categorice moduri, aversiunea sa față de desuetudine, de facilitățile operei «de școală», se decantează sub diferite forme ideea pe care încearcă să o impună contemporanilor săi, cerîndu-le nu doar să vadă, ci mai ales să traducă în modul cel mai nemijlocit «eroismul vieții moderne». Destul de mulți ani mai tîrziu, în preajma anului 1860, lui Baudelaire i se pare că a descoperit artistul care întrupează în mod ideal împlinirea dezideratelor sale, mai ales în privința atitudinii față de tezaurul de date și trăiri ale prezentului. Nu ne interesează acum mecanismul prin care criticul i-a acordat tocmai lui Constantin Guys — grafician virtuoz, dar avîndu-și limitele sale — șansa unei atari unicități, cît mai ales ceea ce vede Baudelaire în el: pe acela care avea meritul de a fi mai mult decât un artist, prin comportamentul său de «om de lume». Acest «homme du monde» — termen destul de echivoc, dar care nu are în acest caz nimic comun cu frivol-mondena sa accepție uzuală — devine un concept definitoriu pentru artistul modern: între un asemenea «om al lumii întregi, care înțelege lumea și rațiunile misterioase și legitime ale tuturor habitudinilor sale» și, pe de altă parte, acel «artist, deci specialist, om legat de paleta sa precum un serv de glie» este declarată o definitivă cezură, în spiritul formulărilor acide, neiertătoare și adesea exclusive ale lui Baudelaire. S-ar părea că sub rezerva unor asemenea premise, cu greu ar mai putea fi găsită o breșă care să permită comunicarea cu tradiția. Totuși, în capitolul următor al aceluiași studiu dedicat, evident, nu atît lui Guys, cît fenomenului pe care acesta părea a-l exemplifica în mod ideal, criticul formulează o foarte echilibrată și chiar aparent conciliatoare definiție a modernității: «Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, *jumătatea artei* (subl.ns. M.T.), a cărei cealaltă jumătate o constituie eternul și imuabilul»². Ce altceva poate fi această «cealaltă jumătate» a artei (unei epoci) decât *tradiția*? Baudelaire însuși nu pomeneste niciunde acest ultim termen; probabil pentru că se temea de devierea primejdioasă a sensului său în direcția desuetudinii și a conformismului. Totuși, cînd atrage atenția asupra faptului că «a existat o modernitate a fiecăruia dintre vechii pictori», el invocă de fapt tradiția, nu însă *orice fel* de tradiție, ci pe aceea care a știut să se pregătească, la vremea ei, pentru eternitate. Bineînțeles că nimic nu-l împiedică pe un artist

² Charles Baudelaire, *Le peintre et la vie moderne* în *Curiosités esthétiques*, ed. Julien Cain, Paris, 1968, pp. 125—134 ff.



1. ENNEMOND ALEXANDRE PETITOT: *Mireasă «à la grece»*, 1771;

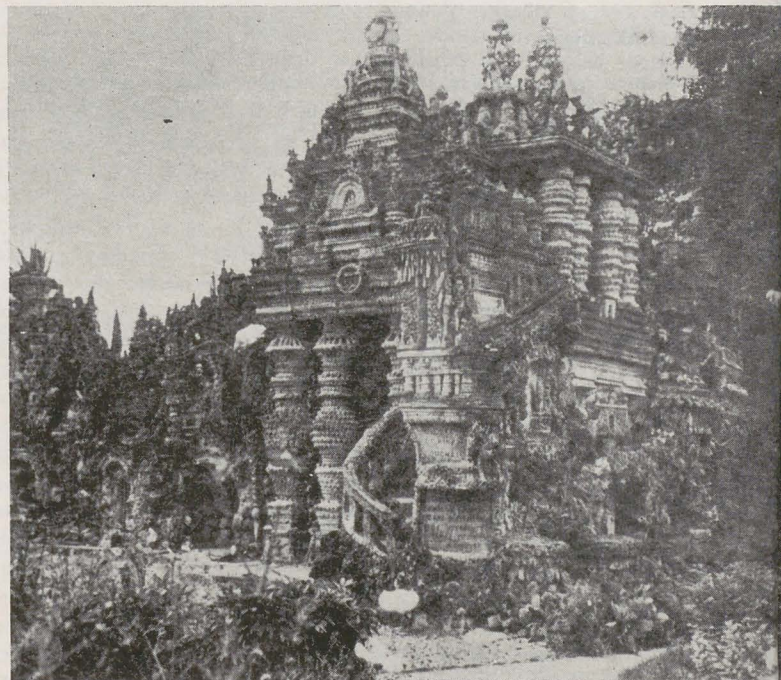
să-și poarte în modul cel mai convingător și chiar profitabil nimbul contemporaneității, căutînd a nu contrazice, în același timp, dimensiunile adesea ascunse ale modernității, dar pentru a asigura un indice de perenitate efortului său creator, este obligat să accepte lucid ideea relativității absolute a acestei contemporaneități. El nu poate evita *moda* ca evidență practic independentă de voința sa, în schimb poate extrage «ceea ce ea conține poetic în dimensiunea sa istorică», degajînd «eternul din tranzitoriu». Inutil să ne închipuim însă că o asemenea manevră electivă închide cercul devenirii istorice a formelor. Autosuficientă în sine, privirea înainte nu asigură, singură, perenitatea unei gândiri artistice: «pentru ca orice *modernitate* să fie demnă de a deveni antichitate, e necesar ca d. n. ea să se fi extras întreaga frumusețe misterioasă pe care viața umană a investit-o, involuntar, în ea». Ajungem astfel la parcurgerea într-o variantă ideală, poate, a ciclului care leagă, neantitetic, tradiția cu modernitatea. Într-o asemenea formulă de «colaborare» nu se exclude exercitarea unei influențe directe a tradiției asupra formelor moderne, chiar și în cazul în care acestea s-ar afla în avangarda artei unei anume perioade, dar în același timp există și posibilitatea ca modernitatea să se dezvolte independent de datele tradiției, fără ca această din urmă alternativă să întrerupă legătura de principiu dintre cele două extreme care dimensionează o epocă de artă, căci în respectiva situație este oricum asigurată relația prin conexiune inversă, în sensul amintit în care actuala modernitate se dovedește cel puțin «demnă de a deveni antichitate» (deci, tradiție!) pentru o viitoare modernitate.

E timpul acum să revenim la discuția despre *stil*, încercînd să repunem în discuție identitatea sa în cadrul acestui «pas de deux» perpetuu al

valorilor tradiției și modernității, care par a acapara întreaga problematică a evoluției artei. Unde se află deci locul stilului, care este spațiul său de existență, atîta timp cît formele artei par a se putea dezvolta logic, una din cealaltă, fără a necesita vreo altă suveranitate omnipotentă? Retorismul unei asemenea interogații nu face decît să sublinieze falsitatea direcției ei: orice demers teoretic se blochează, într-adevăr, dacă acceptă, fie și în mică măsură, poziția «supraordonată» a stilului unei epoci față de formele propriu-zise de artă ale acelei epoci. În realitate, stilul nu comandă aspectele artistice, nu este comandat de către acestea și, după cum am mai spus-o, nu înseamnă suma expresiilor artistice dintr-o perioadă culturală determinată. Cu toate acestea, el este condiționat în primul rînd de raportul dintre tradiție și modernitate, mai exact de preeminența unor anumite forme de tradiție și modernitate care se stabilesc în echilibrul unei formule aproape farmaceutice, tipice pentru fiecare epocă. Cum raportul dintre tradiție și modernitate nu se prezintă niciodată sub forma unei concluzii definitive, el fiind într-o perpetuă transformare, nici stilul nu constituie o entitate definitivă și catalogabilă, asemenea unei insecte dintr-o colecție entomologică. Stilul constituie — pentru o anume arie cultural — geografică — o linie continuă, care dă coerență relației dintre tradiție și modernitate, fără a deveni însă încadrabil, într-un perimetru istoric decît în măsura în care noi ne situăm pe poziția analistului orientat exclusiv asupra respectivului perimetru istoric. Ajungem astfel la aparentul paradox pe care-l enunțasem la începutul acestui eseu și care pune în opoziție evidentă dimensiune istorică a stilului față

de la fel de reală independență a acestuia față de comandamentele de factură pozitivă ale unei epoci date. Dacă stilul are o dimensiune istorică, pe care i-o descoperim de obicei după ce am relevat pe rînd toate celelalte repere ale epocii pe care o analizăm, cui i se datorează acest fapt? După cum am mai precizat,

ar fi însă prea simplă și insuficientă pentru a asigura toate datele necesare alimentării existenței unui stil. Să nu uităm însă că stilul pe care îl propunem o epocă își datorează fizionomia contribuției nenumăratelor stiluri personale ale artiștilor prin care respectiva epocă se recomandă. Stilul unui artist își află originea în



raportul dintre tradiție și modernitate, analizat pe verticala unei secțiuni din aventura evolutivă a artei, prezintă, ca și concluzie, toate caracterele unui proces istoric determinat. Este o premisă obiectivă, care

suprema sa străduință de a-și respecta coerența față de sine, deziderat pe care orice creator îl urmărește, fie și numai instinctiv. «Tot ceea ce dorește a supraviețui trebuie să fie transformat astfel încît să dureze, să-și dobîndească un stil», scria Michel Seuphor în binecunoscutul său eseu «Stilul și strigătul»³. Este însă marele merit al lui Kurt Badt acela de a fi relevat caracterul de absolută actualitate a «stilului personal». Pornind de la ideea irepetabilității istorice a «persoanei» ca entitate care nu a mai existat nicicînd și nici nu se va repeta vreo dată, istoricul de artă german extinde nimbul unicității, asupra creațiilor individului uman: «În fiecare exteriorizare, el (stilul personal, n.n.) este prezentul absolut, lipsit de orice relație cu trecutul și viitorul, căci pentru el și numai pentru el orice trecut sau viitor posibil devine actualitate». De aceea, stilul personal — continuă Badt — e *originar* în orice fază a procesului său de maturare, căci spre deosebire de regnul organic, el nu *evoluează*, ci e mereu altul⁴. Mai mult decît atît, observă același autor, acest «stil personal» nu reprezintă, în fapt, reflectarea trăsăturilor de caracter ale unui om-artist, ci revelarea cauzelor pentru care acesta este dominat de asemenea însuși, ceea ce reprezintă, practic, un alt mod de a afirma extinsă capacitate de a acumula date despre actualitate, pe care o probează «stilul personal». Depășind cadrul observațiilor lui K. Badt, am putea adăuga, de fapt, că totalitatea experiențelor concen-



2. GIUSEPPINA FREGANESCHI: Fotoliu cu broderie, 1860, (pe spătar, portretul lui Garibaldi) Milano, Palazzo Sormani

³ Michel Seuphor, *Le style et le cri*, Paris, 1965, p. 246.

⁴ Kurt Badt, *Der Kunstgeschichtliche Zusammenhang, in Kunsttheoretische Versuche*, ed. L. Dittman, Köln, 1968, p. 148.

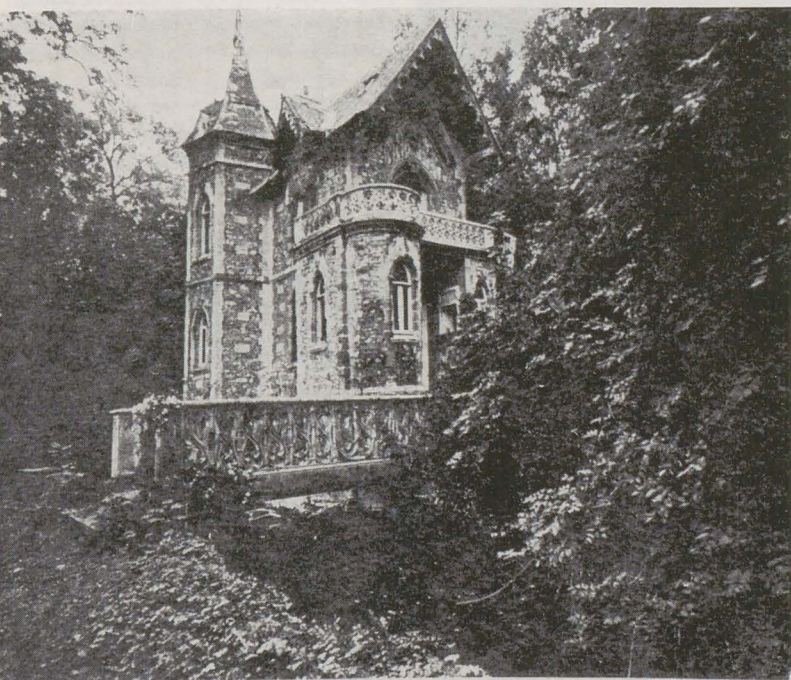
trate în multitudinea de stiluri personale ale unei epoci (nu punem aici în discuție valoarea absolută a diferitelor modele de creație) reprezintă un gen de rezervor al actualității, prin care aceasta își răsfrînge nu aspectele, ci un anumit gen de concluzii cu traducibilitate estetică asupra «marelui stil», conferindu-i, pe

ca «școală», «curent» și, evident «stil» nu constituie oare o dovadă în plus a identității imprecise ca stil a culoarelor stilistice din cadrul unei aceleiași epoci?). Cea mai importantă consecință a acestei legături directe a oricărei manifestări artistice cu structura de coloană vertebrală a stilului unei epoci o constituie elasti-

ectectiste și pledînd net și constant pentru funcționalism⁷. Pentru un practician și un teoretician care vedea în «stil» o «manifestare a unui ideal stabilit conform unui principiu»⁸, eclecticismul nu putea fi decît o experiență «fără stil». Cu toate acestea, o singură dată intransigența sa cedează, transformîndu-se în admirație: era vorba tocmai (stranie ironie!) despre unul dintre cele mai notorii exemple ale ceea ce putea însemna «pluralismul stilurilor» la mijlocul veacului trecut, ansamblul arhitectural-urbanistic al noii artere Ludwigstrasse din München, construit din ordinul regelui Bavariei, Ludwig I. Chiar dacă peste cîteva rînduri, în relatarea sa⁹, celebrul arhitect redevine critic și principal, pentru moment sensibilitatea sa de artist a sesizat ceea ce rațiunea sa de analist a omis să cenzureze, o realitate pe care oricine o poate astăzi verifica: cu clădirile sale aparținînd unei multitudinii de stiluri mai vechi sau mai recente, monumentala stradă avea totuși «stil», un stil care depășește cerințele de unitate formală ale unui «culoar stilistic», răspunzînd impera-



5. Costum de teatru, sec. XVIII, Milano, Museo teatrale alla Scala



cricare dintre secțiunile evoluției sale, caracterul unei actualități cu dimensiuni monumentale. Din această perspectivă devine din ce în ce mai ușor explicabil rolul stilului chiar și în paradoxala situație în care unei epoci i se impută așa-zisa «lipsă de stil». Se cuvine, în acest caz, să afirmăm în primul rînd netemeinicia fundamentală a răspînditei idei conform căreia însăși «lipsa de stil constituie un stil», aserțiune falsă atît în situația în care se referă la o epocă — deoarece am văzut că nu există epocă fără stil — cît și în cazul creației individuale, atîta timp cît o operă lipsită de «stil personal» încetează de a mai interesa domeniul de definire al artei. În concluzie, considerăm că ceea ce se înțelege de obicei prin «lipsa de stil» a unei epoci este, de fapt, ecoul unei confuzii generate de depistarea — incomplet aprofundată — a fenomenului de «pluralism al stilurilor» care concură, sub forma unui gen de «pachete» de tendințe convergente, la alcătuirea fundamentului ce definește stilul unei epoci. Așa-numitele «stiluri ale unei epoci» nu sînt, în esența lor, decît anumite moduri de reacție relativ comune ale unor grupuri de creatori, în fața unor date obiective ale unei epoci, mereu aceleași pentru toți cei ce traversează respectiva epocă. În interiorul acestor — să le spunem «culoare stilistice» — acționează însă un număr neori foarte important de individualități, posesoare a tot atîtea stiluri personale, prin care își aduc contribuția nu doar la definirea unui anume «culoar stilistic» — în care adeseori nu se încadrează suficient de «tipic» — ci în primul rînd la conturarea «marelui stil», cel al unei întregi epoci. (Confuziile, impreciziile și suprapunerile de nuanțe care se petrec frecvent în cazul utilizării unor termeni

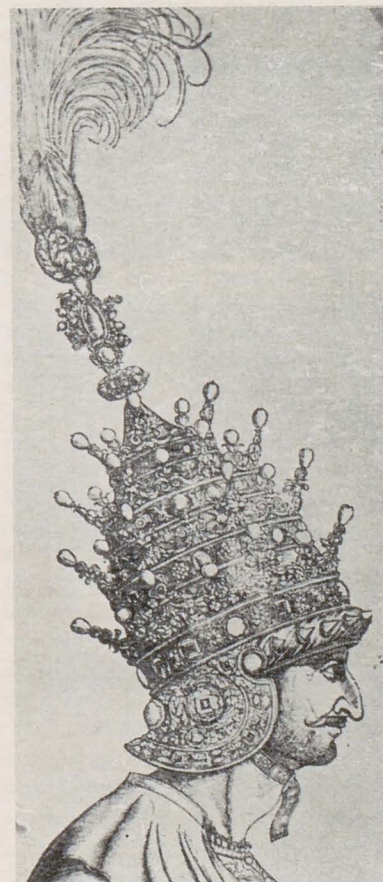
citarea și extrema toleranță de care dau dovadă creațiile artistice ale unei perioade istorice circumscrise temporal, capacitatea lor de a se influența reciproc, (declarat sau, cel mai adesea nedecarat) sau de a face apel la oricare dintre etapele tradiției, în măsura în care acestea sînt la rîndul lor, elemente constitutive ale neîntreruptei curgeri a «marelui stil». «Paradox admirabil, a cărui cheie nu a fost găsită niciodată de critica semnificațiilor! Pentru ca ceramica olandeză să aibă caracter olandez, decorația sa trebuie să aibă stil chinezesc»⁵, exclama, nu doar ironic, Eugenio d'Ors. De altfel, este suficient să ne imaginăm o schiță chiar și incompletă a tendințelor stilistice care au coabitat în a doua jumătate a secolului XIX, în acel «turn Babel al stilurilor», cum l-a numit un teoretician⁶, pentru a ne da seama de modul în care opoziția, dar și unitatea acestor tendințe au constituit totuși structura unei epoci culturale dominate de un stil neconfundabil. Ne-am propus să încheiem aceste rînduri evocînd un episod extrem de semnificativ din biografia unuia dintre marii arhitecți ai veacului trecut. Ideile care se desprind din cele ce urmează ni se par suficient de convingătoare pentru a putea ține loc și de concluzii pentru întreg acest text.

Către sfîrșitul verii anului 1854 Viollet-le-Duc, însoțit de Prosper Mérimée, întreprindea o călătorie în sudul Germaniei, manifestîndu-și pretenții, la fel ca și în propria sa patrie, părerile sale categoric anti-

⁷ W. Sauerländer, Viollet le-Duc über die Münchener Ludwigstrasse, in Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München, 1977, p. 60—62.

⁸ E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, vol. VIII, Paris 1869, p. 478.

⁹ Viollet-le-Duc își exteriorizează părerile referitoare la această călătorie într-o serie de scrisori către arhitectul Adolphe Lance, unul dintre editorii «Dicționarului» său, care le va publica în 1856 sub formă de broșură (W. Sauerländer, loc. cit.).



3. FERDINAND CHEVAL: Palatul fericii, Haut-de-ville

4. «Castelul lui Monte Cristo» (reședința lui Alexandre Dumas-tatăl, la Saint Germain-en-Laye)

6. Gravura originală (1532) după care Agostino Veneziano a executat portretul sultanului Soliman I

7. AGOSTINO VENEZIANO: Portretul sultanului Soliman I, 1535



⁵ Eugenio d'Ors, Profesiunea de critic de artă, trad. rom. de Irina Runcan, București, 1977, p. 39.

⁶ Georg Hermann, Neugotik, Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart, 1974, passim.



podoaba ca agent al vizualității în cultura populară

paul petrescu

Enorma eflorescență a simbolisticii podoabelor crescută de-a lungul timpului la toate popoarele globului până la a forma simburile cunoașterii ezoterice, își are, nu paradoxal, rădăcinile înfipte în profunzimile biologice ale ființei omenești și în același timp se înscrie în câmpul realității estetice. Ultim și târziu înveliș al nevoii de înfrumusețare a corpului uman, izvorită din pornirea zoologică a afirmării agresivității și a chemării dragostei, podoabele apar ca maximă elaborare artificială a marei categorii etnologice a vestimentației acoperind nuditatea primordială a corpului omenească sulemenită din cele mai vechi timpuri cu cele mai neașteptate culori extrase din materii organice animale și vegetale de o nemaipomenită varietate. Tatuașul și cicatricile, deformările diferitelor părți ale trupului intră și ele în vasta categorie a «podoabelor», ca la sfârșit obiectele fabricate de mîna omului să stăpînească atotputernic pînă în zilele noastre, ajungîndu-se la diversificarea uluitoare de azi. Dar pînă a ajunge la materialele nobile invocate în versul baudelairian oamenii au folosit orice le-a căzut sub mînă în mediile naturale cele mai diverse de la junglele ecuatoriale și savanele tropicale la deșerturile continentale și de gheață, la pădurile și cîmpiile din zonele temperate, la țărmurile fluviilor, mărilor și oceanelor: scoici, oase de pește, colți de mistreț, dinți de liliac, fructe de pădure uscate, semințe de bostan, coajă de ou tăiată în fragmente geometrice, cochilii de melc, piele de șarpe și de crocodil, fildeș, baga, aur, argint, bronz, sticlă, mărgelile, oglinzi, pene, bucăți de stofă, de piele, cozi de veveriță, oase de șarpe, lînă de capră, lemn, dopuri, din toate făcînd

coliere, inele, brățări de mîini și de picioare, pectorale, cercei, străpungînd lobii urechilor, cartilagiile nasului, carnea buzelor. Semnalele corporale, vizuale și olfactive, sonore, ale păsărilor și animalelor, înfoierea și strălucirea penajului și înspicarea blănușilor însoțind parada și dansurile nuptiale, pregătirea atacului împotriva rivalilor, toate își au replica omenească, probabil greșit catalogată drept «artificială», în costumul de nuntă, în podoaba de nuntă, distincte de la popor la popor, de la grup etnic la grup etnic, intrînd în componența celui indefinibil «specific național». Dar și unele, cele ținînd de zoologie, și altele, cele ținînd de istoria socială, se transpun și în valori ale esteticii, în acest caz, ale vizualității. Din această perspectivă se poate aprecia înalta eficiență a inserției podoabelor în infinitul spectacol vizual al societății omenești vibrînd la chemările ancestrale ce se pot ghici sub cele mai sofisticate paruri ale caselor de modă din metropolele occidentale, nebănuind acestea uriașa varietate a modului de a atrage sexul opus în cele mai diverse societăți de pe toate treptele evoluției istorice ca și a modului de a sublinia apartenența la nenumăratele ierarhii posibile ale grupurilor omenești, de la confreria călugărașilor-cerșetori din Europa medievală a lui Umberto Eco la cea a oamenilor de afaceri și a monarhilor sportivi, dominînd sau nu.

O estetică a podoabelor ca parte a vizualității dominînd evident cultura modernă nu s-a scris încă, probabil și din pricina aparentei fărîmițări a aspectelor intrînd în cele mai varii

combinații din toate domeniile vieții sociale contemporane. În cultura populară din România această vizualitate a podoabelor, tradiționale într-un fel, dar din ce în ce mai impregnate de aportul materialelor moderne ca și de înclinațiile uneori violent-contestatare ale gustului noilor generații, se impune a fi considerată tocmai în virtutea imenselor posibilități pe care le are.



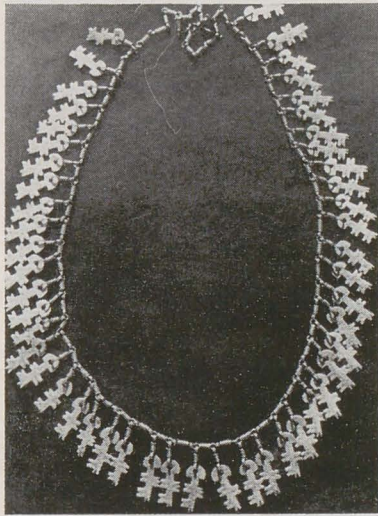
Firește, vechea funcționalitate nu poate fi ignorată, podoabele rămînînd în esența lor «semne» ale unor coduri ce transmit informații uneori surprinzător de precise, ca cele ținînd de riturile de trecere, de la pubertate la adolescență, de la feciorie la statutul de căsătorit, marcînd drumul bătrîneții și, în sfîrșit, aducînd ultimul semnal la trecerea cea mare. Funcțiile ceremoniale și rituale ale podoabelor se pot descifra și clasifica în multe feluri, dar ele îmbracă și o realitate estetică putînd fi apreciată, de multe ori, ca violentînd măsura și calmul înscrise în modul de viață tradițional al comunităților țărănești, fie ele românești, săsești, ungurești, secuiești din țara noastră. Configurațiile estetice ale podoabelor purtate de membrii acestor comunități, diverse ca origină etnică, dar ascultînd de comandamentele unei vieți sociale marcate de destinul istoric comun determinat de traiul îndelung pe pămîntul românesc ancestral, aceste configurații estetice, spunem, sînt substanțial ostentative, alăturarea de materiale și culori purtînd deseori, dincolo de amprenta modelului tradițional, accentele insolitului. Aici am găsi noi «specificul» podoabelor în câmpul vizualității, răspunzînd, iarăși, rostului lor primordial, de care nu au cum să scape, pînă acum, și, probabil, nici o dată, transgresarea limitelor fiindu-le esențial proprie. Structuri estetice, polimorfe și policrome, ele ascultă de regulile mereu în transformare ale comunităților, indicînd apartenența la acestea, dar alcătuiind accente prin excelență efemere. Ele, podoabele, cheamă și atrag

atenția, dar pentru perioada scurtă a justificării lor sociale, conferind întregii ambianțe vivacitatea sau solemnitatea necesară, dispărînd apoi; mecanismul social înregistrează însă ca semnificativă și dispariția, esteticul deci semnalizînd începutul și sfîrșitul momentelor succesive. Alteori ele intervin pentru un anume moment, într-o anume formă, rituală și ea prin persistență și înțeles mereu reînnoit, cum sînt podoabele călușarilor sau ale colindătorilor, reamintind și reficînd un ceremonial străvechi ce nu se poate lipsi de o configurare estetică precisă.

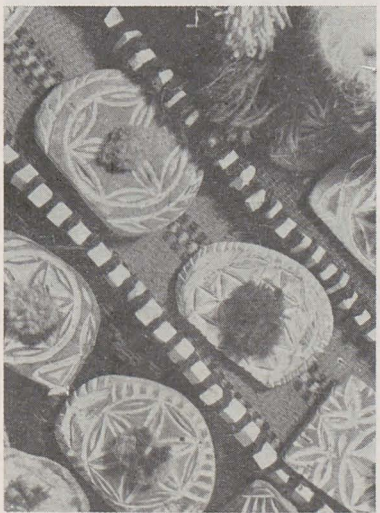
Podoabele legate de gîteala capului, purtate cu anumite prilejuri, sînt completate și subliniate de alte însemne primordial estetice în structura lor, cum ar fi «steagurile» de nuntă, batistele și ștergarele punînd semnul nunții prin țesătura și broderia lor multicoloră și prin decorul încărcat și el de motive simbolice. Un enorm sincretism operează și aici, ca în atîtea din formele vieții populare, multiplicînd farmecul momentului prezent cu alaiul nesfîrșit al amintirilor ținînd de memoria colectivă. Podoabele, evident semne, sînt însă tot atîtea posibilități deschise spre



1. Joc în nordul Transilvaniei; 2. Horă femeiască în Oltenia; 3. Călușari din Cîmpia Română



4. Cămașă femeiască din Hunedoara, îmbodăbită cu motive rectilinii; 5. Zale cu chei din Muncelu Mic, Hunedoara, sec. XIX;



6. Podoabe de lemn cu rozete solare la o «capră» din Năsăud;
7. Cutie și cornuri pentru praful de pușcă, Brodina, Suceava, sec. XIX;



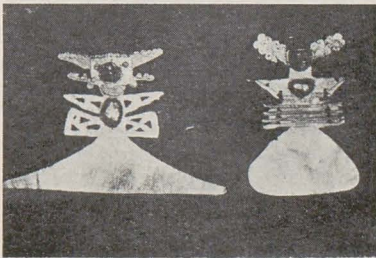
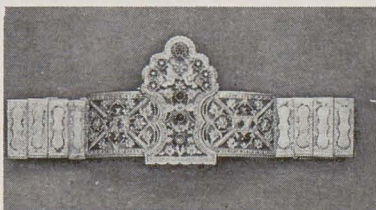
configurații estetice noi, creînd reperele unei dezvoltări fără sfîrșit prin incorporarea noilor materiale, forme și gusturi, trăsătura fundamentală pentru unele din ele fiind de bună seamă somptuozitatea. Ele transcriu într-un limbaj estetic mereu preschimbă, în acord cu evoluția vieții materiale și spirituale, străvechile meniri de fertilitate biologică și bunăstare economică, extinse de la actanții principali, mire-mireasă, la întregul complex al gospodăriei, holdei și animalelor, toate beneficiînd și împărțându-se din mana răspîndită sub imperiul frumosului.

Înțelegerea domniei esteticului în marea categorie a podoabelor țărănești poate fi sugerată de complicata și măiestrita cunună de mireasă cu struți și oglinzi din țara Oașului, construită savant de degetele a două sau trei bătrîne timp de zece-zece-zece ceasuri, pe plasa migăloasă împletită din sute de şuvițe subțiri de păr, formînd «coada» coborînd pe spatele miresii, sau de nobila «cunună» de mărgel și bani de argint a tinerelor din Naidăș-Oravița, sau de «vălitoarea» cu mari ace decorative de pe Tîrnave, și seria poate fi mult prelungită, fiecare zonă etnografică din România avîndu-și propriul însemn de sărbătoare, materializat în structura podoabelor purtate pe cap nu numai de femei ci și de bărbați, marele penaj de pînă (60 cm diametru) în formă de semicerc al feciorilor din Năsăud stînd primă mărturie. Analiza estetică a acestor adevărate construcții multi-materiale ar desluși structurile geometrice fundamentale:

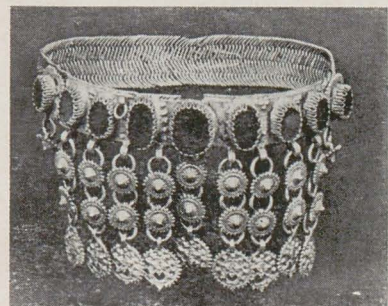
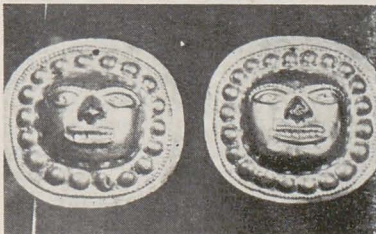
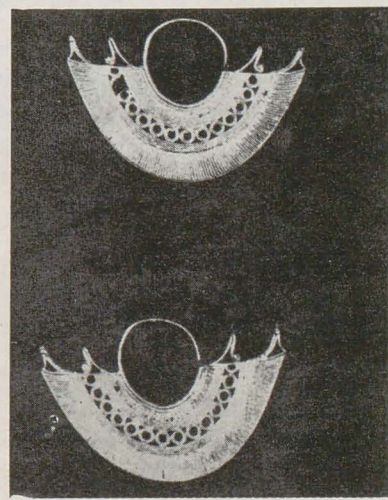


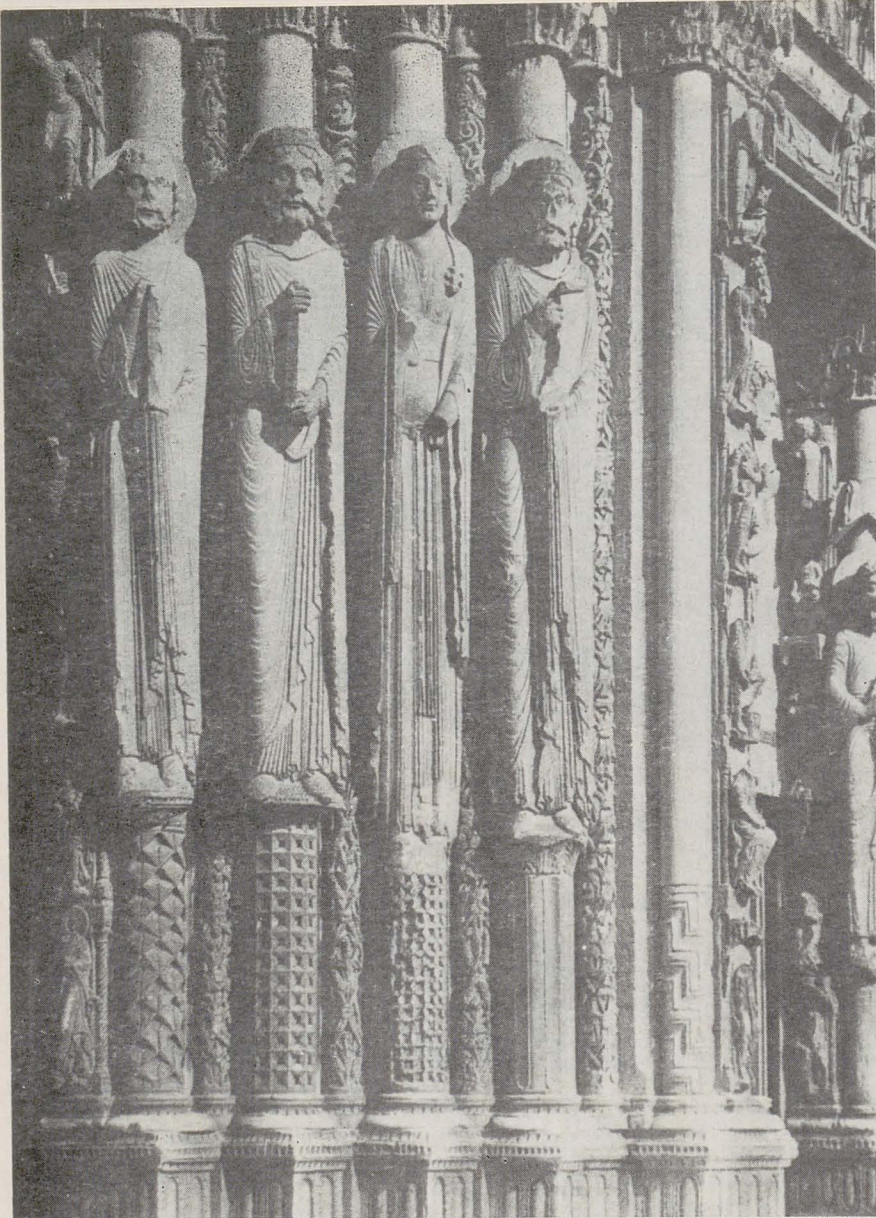
8. Ștergar cu cusături purtat de o femeie, Valea Jiului, Hunedoara;

cînd socialul, se constituie într-un fapt estetic prin excelență vizual purtînd valențele unui șir nesfîrșit de deschideri.



9. Centură de aramă, Columbia; 10. Pectoral de cur, Columbia; 11. Podoabe pentru urechi, cur, Columbia; 12. Pandantiv, aur, Columbia; 13. Colier, argint, Columbia.





experiențelor personale. Altfel zis, în activitatea sa de fiecare zi, artistul nu se confundă — nici nu poate de altfel — cu tradiția, în sensul complex (cumva strivitor) al cuvântului. Realizat în trepte, uneori cu istovitoare eforturi, procesul de creștere și de autodefinire a unui artist este marcat în mod hotărâtor de puterea de cunoaștere, de apropiere și de depășirea eventuală a unor modele. Într-o declarație de principii, esteticianul Nicolai Hartmann observa că «nimeni nu începe cu propria sa gândire. Fiecare găsește prezentă în vremea sa o anumită stare de fapt a cunoașterii și a punerii problemelor, în care el¹ se integrează și pornind de la care începe să cerceteze». Observația, cu valoare general umană, este încă și mai ușor de susținut atunci când este vorba despre creatorii de artă, pentru fiecare «propria gândire» fiind — pînă la un moment dat — gândirea maestrului, reflectarea în sine a modelului. Se știe că esteticianul Konrad Fiedler a afirmat că nu există o artă în general, ci doar diferitele arte particulare, condiționate fiecare de existența unuia din simțurile sau uneia din facultățile sensibile ale omului.² Această idee privind discontinuitatea sferei estetice — pe care Georg Lukács o va relua cu convingere — poate fi respinsă de plano, așa cum a făcut Benedetto Croce, sau, dimpotrivă, poate fi împinsă mai departe. Pentru Croce, distincțiile dintre arte erau nesemnificative, cel puțin în plan filosofic. Ideea unității de substanță a artei îi era atât de dragă, încît una dintre celebrele lui conferințe începea astfel: «La întrebarea „ce este arta?”, s-ar putea răspunde — și nu ar fi o glumă proastă — că arta este ceea ce toată lumea știe că este»³. Dacă îl urmăm pe esteticianul italian pe traseul demonstrațiilor sale, putem

Între model și puterea opțiunii

vasile drăguț

Deși nu avem încă dreptul să judecăm secolul XX în ansamblul său — cei cincisprezece ani care au rămas încă pot fi aducători de multe surprize — nu este lipsită de firesc graba cu care mulți cercetători încearcă să-i stabilească un loc în istoria artelor. Etichetele posibile sînt dintre cele mai variate și contradictorii: «un secol al contestărilor», «un secol al mișcărilor de avangardă», «un secol lipsit de stil propriu», «un secol cu mare deschidere pentru înțelegerea epocilor artistice revolute» etc. Nu ne propunem aici să analizăm cantitatea de adevăr conținută de fiecare dintre aceste aprecieri, chiar dacă, din mers, putem accepta că în oricare poate fi recunoscută cite o caracteristică reală a fenomenului artistic confirmat pe mapamond în primele opt decenii ale secolului nostru. Dintre toate etichetele citate mai sus, una în special atrage atenția: «un secol lipsit de stil propriu». Desigur, din capul locului, s-ar putea obiecta că însăși dinamica mișcărilor și curen-

telor de avangardă (dinamică invocată de alte etichete), chiar dacă presupune o anumită indecizie — sau tocmai pentru aceasta — este îndestulătoare pentru a defini o anumită modalitate stilistică. În cele ce urmează, pornind de la reperele sumar schițate mai sus, dorim să atragem atenția asupra unui aspect mai puțin sau deloc abordat în discuții și care, credem, după o prealabilă cale ocolită, poate servi nu doar la o interpretare a secolului, ci și la multiple reconsiderări ale epocilor revolute.

Dintr-o elementară nevoie de clarificare, vom reaminti ades invocatul «l'embarras du choix» dintre tradiție și modernitate. La o analiză atentă, lesne se poate constata că acest «embarras» este mai degrabă al teoreticienilor și mai puțin al artiștilor care, în practica de atelier, în momentul creației, nu operează cu asemenea noțiuni largi, sistemul lor specific de sensibilitate și de gândire punîndu-i în situația de a decide în raport cu un cîmp mai restrîns al



fi de acord că, la un înalt nivel de generalizare, diferitele tipuri de creație artistică se întîlnesc, după cum, la celălalt pol, li se poate recunoaște o rădăcină comună. Dar, în faptul creației, nu poate fi în niciun caz vorba despre o atare unitate sau unificare, dimpotrivă, observația făcută de Fiedler poate fi substanțial circumstanțială. Pentru

fiecare artist, prin artă — în sensul trăit efectiv și recunoscut — se înțelege în primul rând *modelul* sau, de la o anumită treaptă, a afirmării proprii personalității, ceea ce el însuși ar dori să facă mai presus sau chiar în contradicție cu orice model posibil. Acest mod, individualist prin excelență, de mișcare în spațiul artei, nu exclude capacitatea artistului, ca ins cultural, de a comunica cu operele făurite de alții decât aceia din perimetrul modelului, dar această comunicare are întotdeauna loc în afara momentului de creație care este, nici nu poate fi altfel, prin excelență exclusivist. În legătură cu această stare de excepție a creației, Nietzsche invoca rolul nevoii de afirmare, de întrecere și de victorie. Mai ponderat, Tudor Vianu recunoaște creației artistice în primul rând «rolul de a elibera sau întregi pe artist», adăugând prudent, «uneori și pe acela de a-l afirma». Mai decis, Georg Lukács vorbea despre o «*emfază*» a subiectivității. Numai că, înainte de a ajunge la ceea ce s-ar putea numi momentul de *afirmare* (preferăm acest termen celui *empatic* chiar dacă acesta poate fi utilizat în cazul artiștilor de tip posedat), fiecare artist trebuie să străbată un adevărat traseu inițiat de autoafirmare.

Este la îndemina oricui să reconstitue principalele etape ale ascensiunii lui Constantin Brâncuși către culmea devenirii sale artistice. Dacă în 1903 *Bustul Generalului Dr. Carol Davila* mai aducea aminte de solidele studii făcute la Școala de Belle-Arte din București sub îndrumarea lui Vladimir Hegel, capetele de copii, modelate în 1905, făceau evident adevărul că, ajuns la Paris, tânărul sculptor nu a șovăit să se lepede de *modelul* academic, optând pentru un alt *model*, cel oferit de Auguste Rodin ca principal exponent al sculpturii impresioniste. Dar nici acest model nu l-a satisfăcut multă vreme. Refuzul neașteptat de a lucra cu Rodin, în anul 1906, a fost urmat, doar un an mai târziu, de realizarea *Rugăciunii* din cimitirul de la Buzău, operă prin care se vestea făurirea unui *nou model*, a unui model propriu pe care Constantin Brâncuși nu va obosea să-l desăvîrșească întreaga sa viață. Că acest nou model nu era o apariție *ex nihilo*, fără rădăcini, se știe, dar ceea ce se obținea acum, prin prelucrarea lecției de artă și de înțelepciune a folclorului românesc, ceea ce putuse abstrage din arta neagră și din filozofia indică, era ceva absolut nou prin care Brâncuși deschidea o poartă către arta viitorului.

Un alt exemplu bine cunoscut este cel al pictorului Paul Cézanne. Opțiunea sa pentru *modelul* impresionist fusese clară la început de carieră, dar, vrînd să facă din impresionism o artă de muzeu, el și-a depășit *modelul*, făurind un altul, cu temeinice urmări pentru pictură și, mai apoi, chiar pentru sculptură. Ceea ce este notabil într-un asemenea caz este faptul că, prin dorita perfecționare a



1. Statui-coloane pe portalul regal al Catedralei din Chartres, (sec. XII); 2. «Sinagoga», Catedrala din Strasbourg, sec. XIII; 3. AMBROGIO LORENZETTI: «Allegoria del buono e del cattivo governo» (detaliu), Palatul Public, Siena (1338–1340); 4. GIOTTO: Masacrul inocenților (detaliu), Capela Scrovegni, Padova «1303–1305»; 5. GIOTTO: Nativitatea (detaliu), Capela Scrovegni, Padova (1303–1305).

6. Portretul lui Justinian I, mozaic, (detaliu). Sfîntul Vitalie, Ravenna (sec. VI); 7) Portretul lui Constantin IX Monomahul, Sfînta Sofia, Istanbul (sec. XI); 8) Frescă (detaliu), Moldovița (sec. XVI); 9. Frescă (detaliu), Voroneț (sec. XV–XVI)

mijloacelor de expresie, Paul Cézanne a reușit mai mult decât își propusese: nu doar limbajul era schimbat (chiar dacă pe urme impresioniste), era transfigurată realitatea reprezentată pînă la treapta trecerii în zona abstracțiunii. Este ceea ce observa cu humor poetul Rainer Maria Rilke: merele lui Chardin ar putea fi mîncate, chiar și cele ale lui Manet, nu însă merele lui Cézanne.⁵ Remarcînd importanța modelelor, chiar și pentru artiști de talia lui Brâncuși sau Cézanne, este timpul să notăm că, într-o epocă artistică dată, exemplele făuritorilor de noi modele cu autoritate sînt puține, rare fiind cazurile cînd aceștia se pot

bucura, în viață fiind, de ecoul reușitelor. În fapt profilul artistic al unei epoci, altfel zis stilul său definitoriu, este rezultatul unei relații de acceptare și de admirație față de un model devenit emblematic. Pentru un artist autentic, supunerea cordială (cea fanatică nu intră în discuție) și respectul datorat unui model nu echivalează cu pierderea personalității. Integrîndu-se cu convingere într-un anumit sistem de gîndire și de creație — sistem propriu modelului acceptat —, artistul devine în primul rînd beneficiarul unui bogat bagaj de experiențe: procedee tehnice, limbaj, tipologie și, nu în ultimul rînd, substanță ideatică. Odată asumat acest bagaj, artis-

tul de vocație, chiar dacă rămîne credincios modelului ales, găsește în el îndestulătoare resurse pentru a se rosti pe sine, pentru a înculca în operă noile sale experiențe. Căci, recurgînd din nou la opinia lui Benedetto Croce, nimic nu se lămurește în conștiința artistului care să nu treacă în opera sa. Chiar și în epocile care nu au lăsat prea multe posibilități de alegere, uneori modelele (de la limbaj și tipologie pînă la iconografia de ansamblu) fiind codificate și impuse de societate, artiștii au găsit modalități de interpretare care îi reprezintă și care asigură operelor o individualitate de neconfundat. Este destul să ne gîndim la arta bizantină care în milenara ei existență s-a manifestat într-un perimetru riguros controlat de curtea imperială și de ierarhia bisericească, pentru a extrage îndestulătoare exemple de afirmare originală, opere de indubitabilă marcă subiectivă. Omniprezența modelului oficial a fost exploatată, căci tocmai existența acestuia a în-

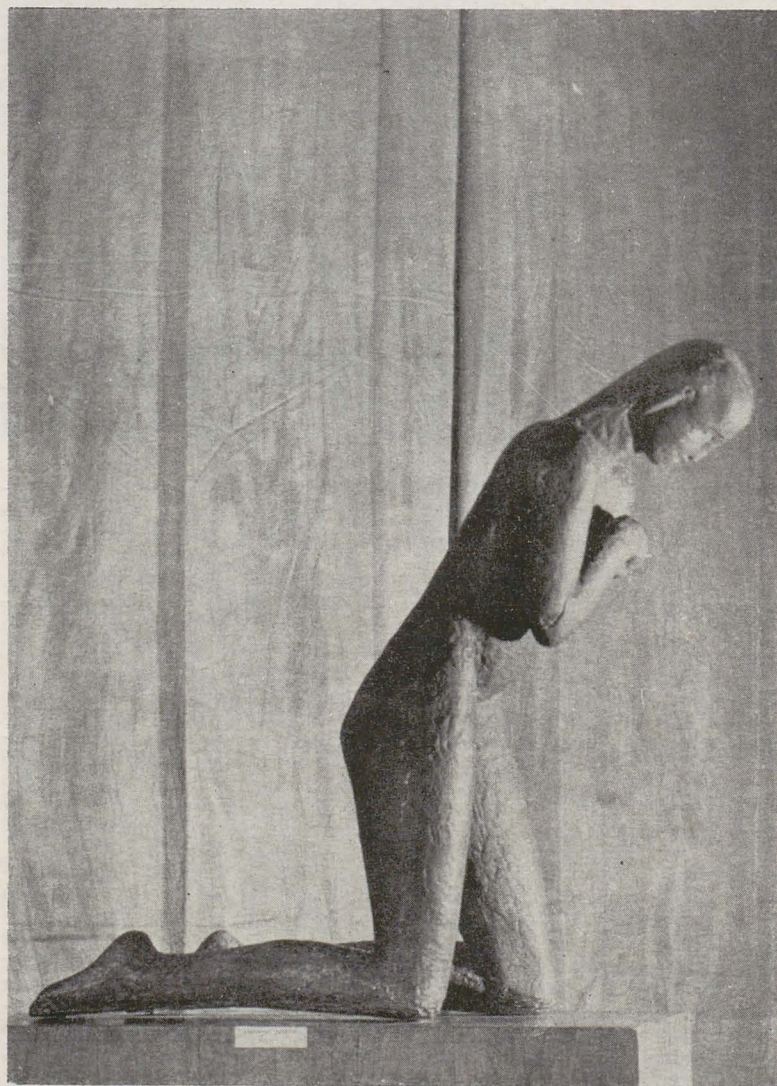


lesnit accesul la un stil și totodată a făcut mai clară întrecerea. Nu putem socoti decât semnificativă detașarea din marele anonimat al Evului Mediu a unor artiști ca Eulalios (încă din sec. VI), Rabula (sec. VI), Kallierghis care se recomanda «cel mai bun pictor din Thessalia» (sec. XIV), sau Panselinos cel intrat în legendă pentru calitățile sale de artist. În pofida elementelor comune de iconografie și limbaj, nimeni nu va confunda moza-

curile de la Hosios Lukas cu cele de la Daphni sau cu acelea de la Uca Mori. După cum, venind pe pământ moldovenesc, ansamblurile de pictură murală datînd din epoca lui Petru Rareș la Probota, Humor, Moldovița, Arbore, Voroneț, deși caracterizate printr-o strînsă unitate stilistică iconografică, nu au stîrjit afirmarea unor remarcabili maeștri, ca Toma și Dragoș Coman, cel pe care Paul Philipper

îl consideră «un adevărat Pisanello bizantin...», cel mai mare pictor din orientul ortodox în secolul al XVI-lea». În occident, marile epoci artistice, fie că au dat sau nu numele unui stil de circulație apuseană, se auto-definesc prin existența unui model (formal și ideatic), interpretarea inspirată a acestuia ocazionînd realizarea a numeroase capodopere. Pentru a nu lua în discuție acum monumentele

de arhitectură, deși ar fi profitabil pentru discuția de față, analiza unui grup de edificii romanice sau, respectiv, gotice, ne vom mărgini să confruntăm limbajul principalelor statui, limbaj a cărui unitate stilistică generală nu a împietat cu nimic — putem spune dimpotrivă — afirmarea unor artiști precum autorii statuilor care împodobesc catedralele din Strasbourg, Chartres, Amiens, Paris (Notre Dame).



1—3 CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Macheta originală (ghips) a bustului Generalului Carol Davilla, fotografiată de sculptor; 4. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Bustul Generalului Carol Davilla, bronz (1903); 5. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Rugăciune, bronz (1907); 6. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Cap de copil, bronz, (1906);



7. Sculptorul american Isamu Noguchi cu criticul de artă român Barbu Brezianu la București, în fața fotografiei «Rugăciunii» (mai 1981)



În secolul al XIV-lea, modelul lui Giotto a fost preluat cu beneficiă supunere de numeroși discipoli, asigurând picturii italiene o unitate de stil pe care nu o cunoscuse pînă atunci și — odată cu aceasta — o clară delimitare față de pictura bizantină, pînă atunci predominantă în peninsula.

Exemplele pot fi înmulțite cu ușurință, dar, ajunși la acest punct al încercării de față, dorim să aruncăm o privire înapoi, spre momentul inițial al discuției. În perspectiva celor spuse pînă aici, ceea ce ni se pare a fi caracteristic (evident nu în exclusivitate) acestui secol (cu referire specială la artele plastice) este incapacitatea de acceptare a unui model, de aici decurgînd și imposibilitatea de a impune un stil bine determinat în istoria artei. Notăm în mod expres că nu se pune la îndoială puterea de a crea modele, căci propuneri de virtuale modele nu au lipsit, ci facultatea de a sta sub ascultarea unui model. Ca niciodată în trecut, voința de afirmare cu orice preț s-a transformat într-o capcană. Refuzînd modelul fie și tranzitoriu, în cadrul procesului de autoformare, foarte mulți artiști au preferat o atitudine emfatică, de tipul pe care îl denunță Georg Lukács, și-au interzis accesul la o experiență sigură, la o tradiție constituită capabilă să-i slujească, să le asigure o bază de creștere și de originalitate în final. Indecizia opțiunii, cumulată cu iluzia unei afirmări spectaculare, se convertește în criza seriilor stilistice reprezentative, cu efecte negative asupra întregii ambianțe culturale.

Un aspect prea puțin studiat al fenomenului cultural de masă este influența benefică pe care seriile stilistice maturizate o exercită asupra creației anonime. Se știe că personalitatea unui oraș, de exemplu, nu rezultă exclusiv din prezența în compoziția urbană a cîtorva monumente de excepție. Ansamblurile arhitectonice constituite în timp cu participarea a ceea ce s-a numit fondul vernacular (arhitectura anonimă) dau orașelor acea expresie vie, de neconfundat, în al cărei context se descifrează însăși sensibilitatea nativă a colectivității, raportul ei firesc cu lumea înconjurătoare într-o epocă dată. Fără să fie opera unor profesioniști de înaltă calificare, arhitectura vernaculară a fost întotdeauna beneficiara unei ambianțe culturale de relativă stabilitate, cu repere ușor de identificat. Este îndestulător să fie invocată arhitectura vernaculară de la sfîrșitul secolului XIX, pentru a realiza imediat că tocmai ea a imprimat orașului București acea savuroasă expresie — nici occidentală nici orientală — vioaie și generoasă, cu balcoane forjate și stucatură abundentă, pe care azi abia dacă o mai păstrează cîteva cartiere.

Înlocuirea arhitecturii vernaculare de autentică prospețime, prin forme stereotipe reci, anodine — fenomen de largă răspîndire în multe orașe ale lumii — este o consecință implacabilă a lipsei unui cadru stilistic sigur la nivelul arhitecturii majore.

În termeni asemănători se pune problema și pentru celelalte domenii ale creației artistice. Manifestări excepționale de rezonanță în diverse țări ale globului: — bienalele de la Veneția, Paris, Sao Paulo, Documenta de la Kassel etc., — surprind de multă

vreme prin aceeași stare de confuzie, prin permanenta confruntare dintre tendințe contradictorii, majoritatea pe cît de gălăgioase pe atît de efemere. Repercusiunea în marele public iubitor de artă a stării de derivă perpetuă în care se află creația profesională sînt incalculabile, căci în nisipurile mișcătoare ale imposibilității de opțiune se irosesc nenumărate forțe creatoare.

Convinși, ca și Goethe, că arta este un dar al întregii firi, nu vom ajunge la spaima lui Herbert Read despre alienarea artei. Ni se pare însă necesar să invocăm luciditatea artiștilor pentru a restabili un echilibru între necesitatea de afirmare subiectivă și existența unor serii stilistice cu eficiență de model. Abia în asemenea condiții, curgerea tradiției în turbinele modernității va fi neîntreruptă.

NOTE.

¹ N. Hartmann, *Kurze Selbstdarstellung*, în *Philosophen Lexikon*, I, Berlin, 1949, p. 454, apud N. Hartmann, *Estetica*, București, (studiu introductiv Alexandru Boboc).

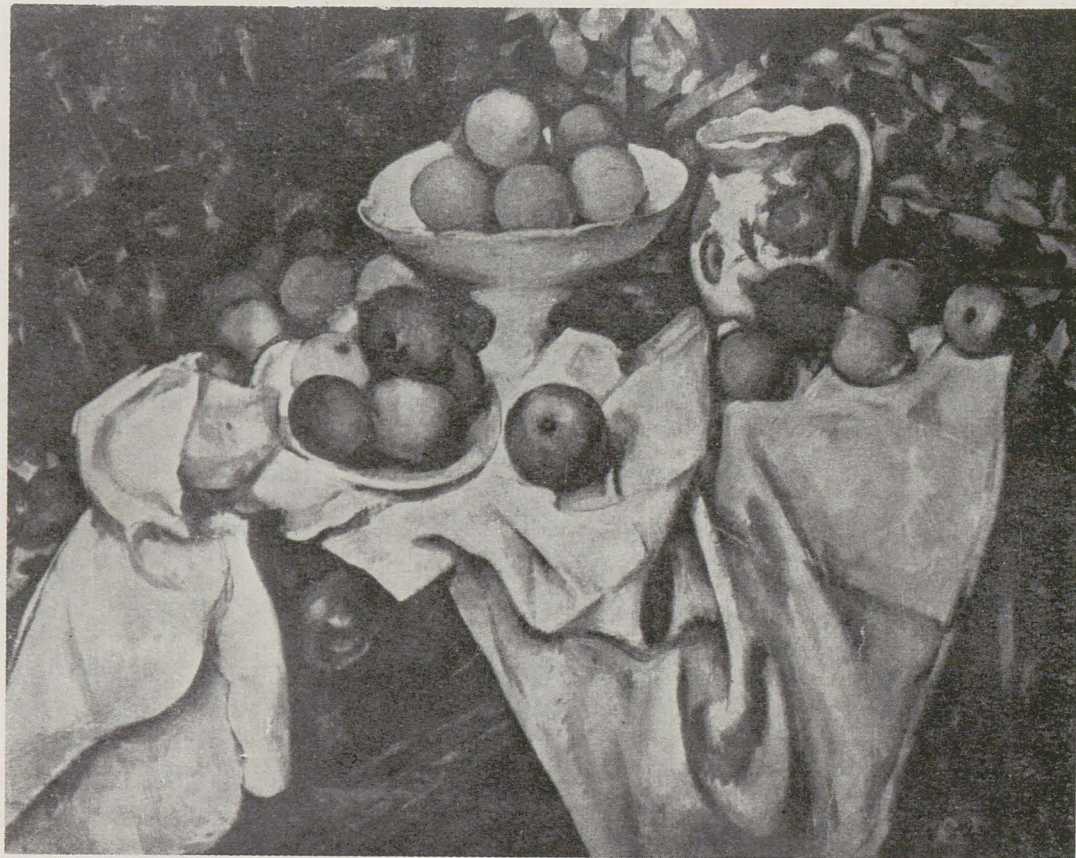
² Konrad Fiedler, *Über der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in *Schriften zur Kunst*, I, 1971, p. 226.

³ Benedetto Croce, *Elemente de estetică* București, 1937, p. 9.

⁴ G. Lukács, *Estetica*, București, 1972, p. 51.

⁵ apud G. Lukács, op. cit., p. 648.

1. PAUL CÉZANNE: *Natură moartă, ulei (1900)*



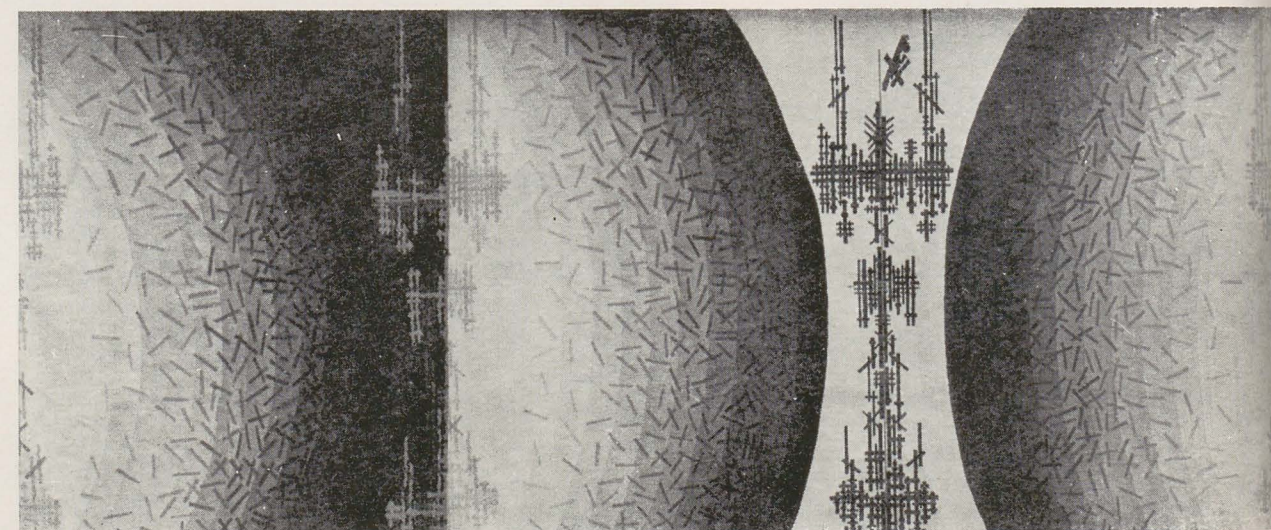
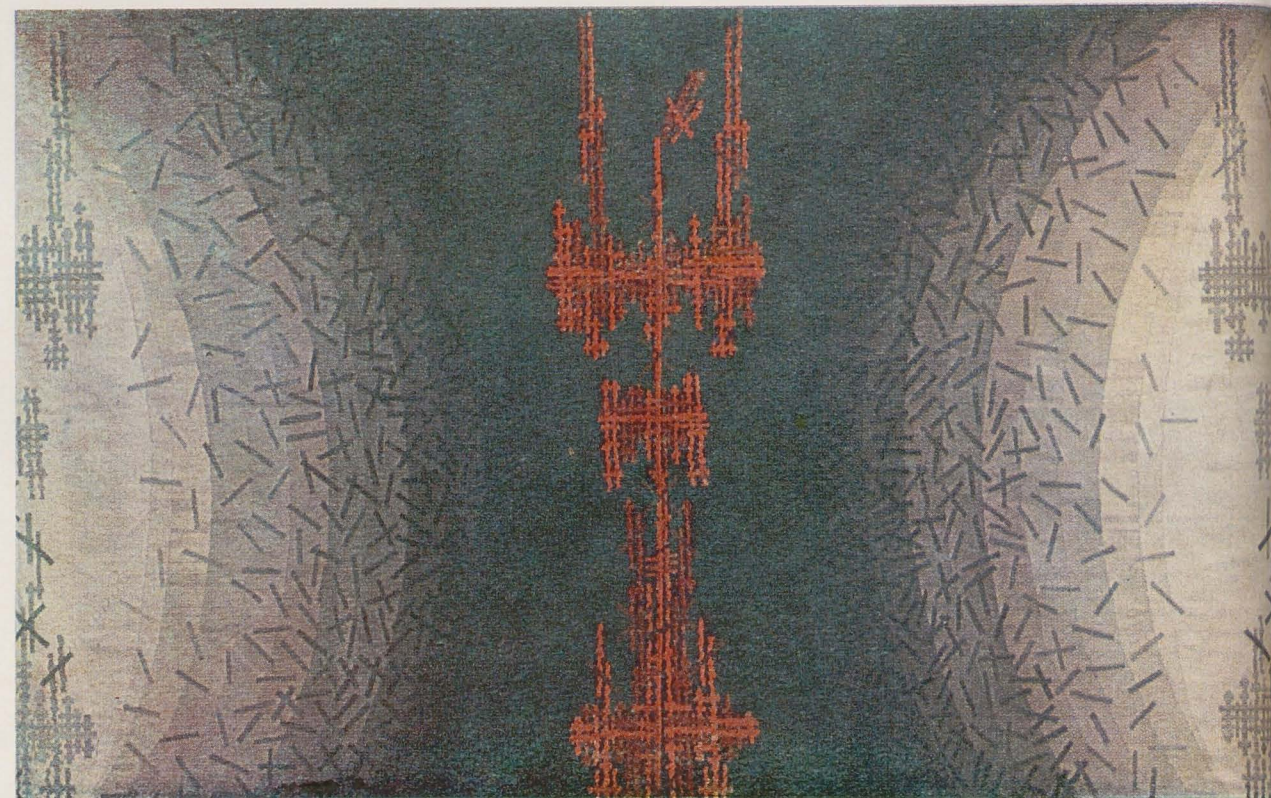
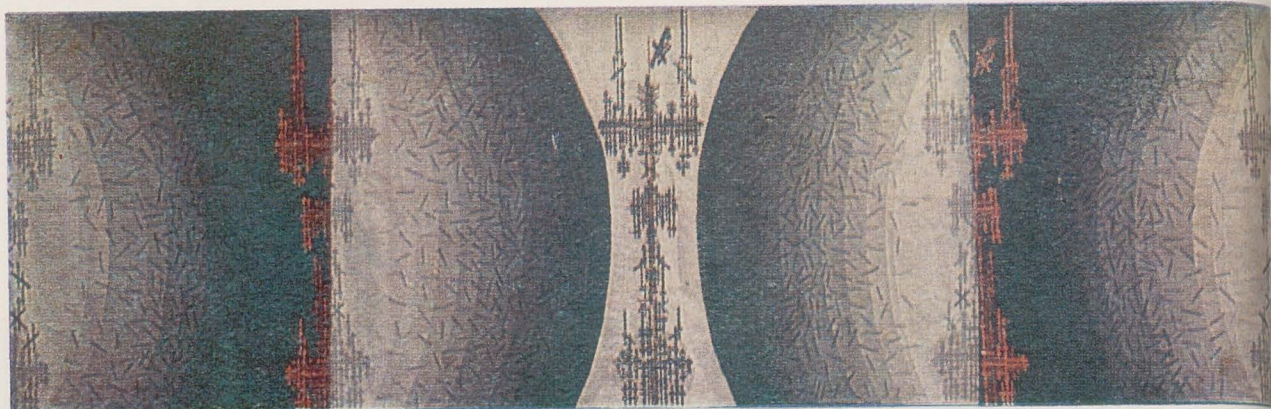
2. PAUL CÉZANNE: *Natură moartă, ulei (1877)*



privire înăuntrul operei

ana vlah

Privesc opera ca prin fereastră, dincolo de stratul acvatic al geamului. Ignor ecranul cvasi-transparent, sau, cel mult, şînt conştiinţă de existenţa lui desluşînd în reflexe fragmente din propriul meu contur, dar, de fapt, prin poarta văzului mă aflu deja dincolo, în lumea de dincolo de fereastră, în operă. Experienţa văzului devine o experienţă de tipul transportului existenţial, iar lumea în care plonjez, cu ideile mele, cu felul meu propriu de a vedea şi de a înţelege lucrurile şi ordinea lor (fel nepersonalizat, se înţelege, întruchipare a unui complex cultural), nu e doar o lume virtuală, spaţiu pictural sau trompe l'oeil, ci este, în aceeaşi măsură ca şi realitatea în care mă aflu, o lume reală, fizică, obiectuală. (În termeni brandieni, astanza este dublată de *flagranza*). Lumea formelor şi a culorilor printre care se plimbă privirea şi văzul înţelegător de sensuri ale acestei lumi, este dublată de o prezenţă obiectuală (pinză, fire, pigmenţi, pietre, emailuri, stuc etc.) micro şi macroscopic structurată şi apoi re-ordonată prin munca efectivă a intervenţiei artistice. Această lume a strictei obiectualităţii are propria sa existenţă — pulsează, atrage, respinge —, reprezintă o prezenţă spaţială în care s-au înnodat tensiuni, un nucleu care vibrează ca orice fragment de materie, şi cu care intră în consonanţă însăşi existenţa noastră fizică. Deci lumea în care se intră dincolo de «fereastră» are aceeaşi dualitate, aceeaşi structură şi existenţă ambivalentă ca şi cea din care am păşit cu privire; iar fereastra este în bună măsură nu o simplă fereastră, ci o oglindă. În această oglindă s-ar putea spune că îţi recunoşti chipul şi o parte din lumea pe care el o traversează; de fapt, aceste «oglinzi» sînt felul însuşi de a te cunoaşte, ele nefiind precedate de nici un alt tip similar de cunoaştere prin transport existenţial = transplant fiinţial temporar în altă lume asemănătoare şi totuşi diferită de cea iniţială, cea a realităţii şi a momentului dinaintea experienţei vizuale. (Cazul particular pe care îl am în minte este cel al picturii, cu problematica specifică a reducăiei în bidimensional; în cazul arhitecturii, sculpturii, artei ambientale — transportul existenţial, cu sensul dublu de percepţie senzorială şi experiment cognitiv, se produce efectiv prin păşirea în tipul de lume re-ordonată propusă de artist.) Asemănarea şi diferenţierea celor două lumi, apropierea şi depărtarea lor, se măsoara pe axele distanţării ontologice şi teleologice; calitatea similitudinii se revelează odată cu conştientizarea structurii duale, caracter comun ambelor lumi, formula de reducăie maniheistă prin care luăm în posesiune deopotrivă realul şi imaginarul, circumscriindu-le şi alternându-le într-o mişcare spiralată ce tinde a face din contraste armonii, pînă la suprapunerea extremelor în identităţi artistice. Flagranţa realităţii fizice, ca şi virtualitatea spaţiului plastic, pomenite disociativ în discursul critic, devin coincidente atît în demersul artistic propriu-zis, cît şi în acela exterior creaţiei, cel al păşirii prin intermediul văzului din lumea exterioară în «spectacolul lumii» propus de artist. Raportarea celor două lumi este deci, dincolo de disjuncţiile interne ce le caracterizează şi le apropie, o relaţie de interferenţe spaţiale — interior/exterior — cu duble transferuri calitative şi investiţii de sensuri. Privirea în interior (fie că este contemplaţie la «fereastră», fie că se derulează ca plimbare prin operă) este cea care asigură calea trecerilor dintr-o lume într-alta, pe linia nevăzută a privirii torcîndu-se şi



firul ce ne leagă de universul acestui interior, făcîndu-ne să-l asumăm drept o lume reală, proiectivă şi sintetică, imagine inversată dar adevărată a celeilalte lumi, cea a exteriorului cotidian. De aici — formula totalizatoare a operei de artă ca *imago mundi*, sau, într-un sens cu şînte filosofice, opera ca spectacol al lumii...

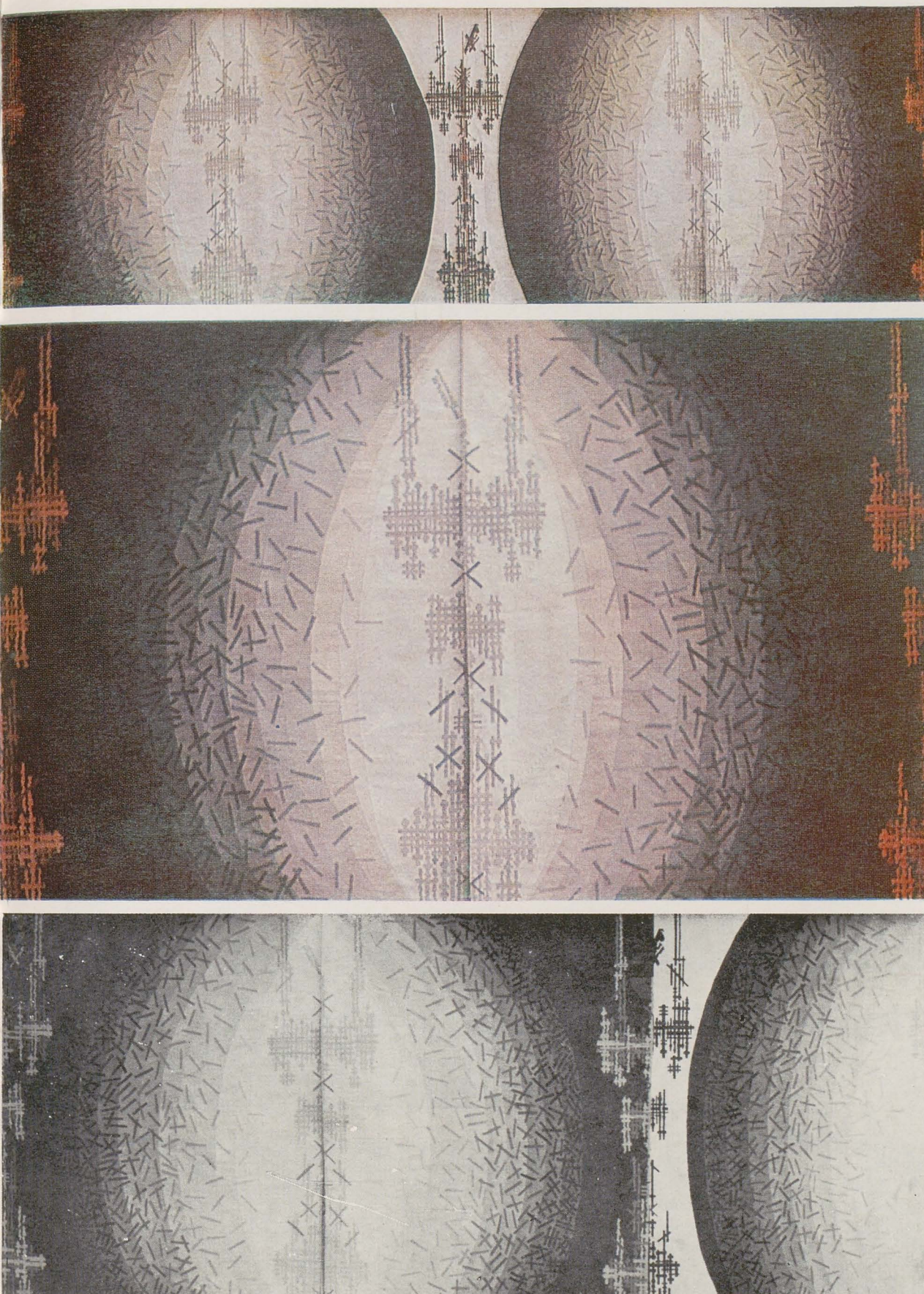
Opera pe care o privesc este o tapiserie. Ea se transformă oferîndu-mi o suită de secvenţe, toate întrupări posibile ale

unui singur Erou-actor. Principiul de construcţie este acela al alternanţei: structură binară lumină-întuneric, cu repetiţia simetrică a degradeului valoric cu alunecări subtile, sau a contrastului decisiv, brutal conturat. Alternanţa se repetă conform ritmului impus de transformarea secvenţială a celor trei planuri verticale ale tapiseriei, prin re-ordonare liberă în succesiune cu sau fără parţiale ocultări. Lumina şi întunericul, cu toată gama de umbre, stadii

de inserare, faze de iniţiere a văzului prin parcurgerea gradată a unor spaţii cu atmosferă diferită în funcţie de eliberarea din haţîşurile umbrelor, se ordonează fie în nuclee de absorbţie şi iradiere, fie în suite de arcuiri (jumătăţi din mandorlele luminoase conturate de întuneric) a căror fugă ritmică asigură extensia (după principiul ornamentului infinit). Centrele şi interstiţiile acestor spaţii virtuale sînt ocupate de unul şi acelaşi Personaj. Absorbit în alb sau conturat violent,

șerbana drăgoescu: tapiserie mobilă,

3 piese, 20 m. p. (2,5/4+2+2 m).



electric, în negru, încăleciind lumina și întunericul, jumătate umbră, jumătate adevăr, el nu e decât o ideogramă în diferite ipostazieri, esențializare a Eroului-actor care intră în spectacolul nesfârșit al zilei și al nopții. Prezent ca idee, el poate fi decis conturat sau doar întrevăzut prin transparența umbrelor, dar nu lipsește la nici una din învecinările posibile dintre lumină și întuneric, în toate secvențele diferite ale spectacolului reprezentat de tapiserie. Efortul plastic

al operei se concentrează în a înfățișa formula de existență a Eroului său efigiatic. Interiorul imaginii întruchipate în tapiserie este o proiecție inversată, formulată în câteva variante posibile, a unui gând sintetic despre lume și despre Sinele artistic situat în univers. Înțelegem, chiar din construcția plastică, desfășurarea binară a acestei lumi, refacerea unității prin mandorlele luminoase sacralizatoare ale Eroului său, dar și cezurile care taie unitatea, care rup armonia în detaliu

pentru a o re-crea în ansamblu, și pe care același Erou le asumă rupându-și structura proprie, înjumătățindu-și lumina cu întunericul, binele cu răul. Jocul acestor alternative se schimbă cu fiecare mișcare scenică a tapiseriei. Concepută și realizată la dimensiuni monumentale din trei planuri verticale glisante, care se compun în chip variat la fiecare mișcare de înfățișare sau de ascundere parțială sau totală a planurilor între ele — deopotrivă pe «față» și

pe «dos» — opera implică o parcurgere vizuală dinamică cu zăbovire în timp, a noastră ca spectatori în fața diferitelor momente de expresivitate («acte» ale spectacolului cu un singur Erou-actor dat de lucrare). Tapiseria aceasta nu poate fi gândită ca scenografie fără a intra activ într-un dialog riscant cu orice alt tip de spectacol aleatoriu desfășurat în spațiul ei; dialogul se poate transforma însă, în polifonie armonică în cazul unui spectacol gândit integral. Universul ideatic al acestei opere țesute se naște din *repetiția*, niciodată egală cu sine atit a gesturilor (din care a apărut prezența obiectuală a operei) cit și a formelor, ca metaforă a procesului de reluare obsesivă a istoriilor și a destinelor umane. Țesătura de lână, cu aparența sa organică ascunzând o tramă geometrică riguroasă, se constituie într-o suprafață ale cărei valori tactile sînt imediat eludate de impactul plastic al formelor și al valorilor care se asociază lumii formale, cu deschiderea lor revelatoare (aproape bruscă precum o revelație) în Idee. Astfel, tensiunile ecranului, războiul vertical al structurii linoase, se convertesc într-o dramă a formelor în care *repetiția* și alternanța nu mai sînt ale intersecției de fire verticale și orizontale, ci ale unei interferențe de spații investite calitativ, maniheist, cu cele două contrarii ale unei existențe. Verticala Eroului desparte și unește opozițiile; personajul este el însuși compus, omeneste, din cele două alternative contradictorii. Dar spectacolul acestei operei, cu actorul său efigiatic și cu descătușarea sa severă din lumea aparențelor pentru cantonare în concept, suferă de o inerentă limitare. Succesiunea ritmică, decorativă, nu implică mișcarea în șensul devenirii, al creșterii vitale. Nucleele luminoase reverberază, întunericul creează tensiuni, dar totul se petrece în nemișcare. Eroul radiografiat în mandorla de lumină reprezintă surprinderea unei singure clipe («grele cit eternitatea»): *apoteoza* — momentul transfigurării și al ieșirii din timp. Alternarea acestei ipostaze cu celelalte secvențe, în oricare din formulele combinatorii ale operei, implică însă raportări ale acestei apoteoze luminoase la proiecțiile negative sau parțial umbrite ale aceluiași Erou, conferindu-se acestuia șansa revenirii în timp și în uman. Există în gloria oricărei izbînzii partea de umbră a amintirii unui eșec posibil; există în conștiința oricărui erou adevărat asumarea dramei de a fi atins odată cu succesul un final — și conștiința aceasta a eroului dublată de gustul vanității și al jumătății de noapte din zi, este cea care salvează concepția «dramatică» a spectacolului propus. Lumea în care am pătruns elicoidal cu gândul, pînă la decantarea esențelor primare din care s-ar putea reconstrui universul omenesc, nu este decât o lume de forme a cărei alcătuire, țesută între datele realului obiectual și cele furnizate de imaginar, se află într-un tot în spatele ferestrei prin care am pornit inițial privind. Experiența vizuală a produs un transfer în acel «dincolo» al operei de artă, un transfer de eu-privitor în eu-actant, intrînd activ într-o lume la a cărei considerare și decriptare de sensuri am participat cu toată amintirea eului meu dinafară, cu acele fragmente de contur propriu pe care le-am mai zărit în reflexele geamlui-oglinzind... Cit din toate aparențele acestei lumi dinăuntrul operei de artă e o re-cunoaștere de noi înșine, și ce este propriu celui care a văzut dintii?



«anotimpurile în arta europeană»

anotimpurile

Cuprinsă în ciclul marilor manifestări cultural-educative ale Galeriei de artă universală, expoziția «Anotimpurile în arta europeană» a reunit un număr de peste o sută de picturi, sculpturi, gravuri și obiecte de artă decorativă din școlile italiană, flamandă, olandeză, franceză, română, germană, rusă și austriacă din secolele XVI—XX. Ea se constituie astfel sub forma unui dialog de ordin conceptual, stilistic și spiritual între operele celor mai reprezentative școli artistice europene, între diferitele modalități de receptare și interpretare a naturii de către personalități dintr-o anumită epocă,

dar de pe meleaguri diferite ale continentului. Având drept scop valorificarea, popularizarea și înscrierea în circuit internațional a valorosului nostru patrimoniu, expoziția, pe ale cărei simetria se disting lucrări ale unor maeștri de renume, ca Jan Bruegel cel Bătrân, Pieter Breughel cel Tânăr, Jacob Jordaens, Camille Corot, Gustave Courbet, Nicolae Grigorescu, Ioan Andreescu, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Alexandru Ciucurencu, înlesnește determinarea universului creator care leagă artiștii din toate epocile, a înfrîurii pe care au exercitat-o unii

asupra altora, conturarea trăsăturilor unor individualități ce marchează noi orizonturi în evoluția artei universale.

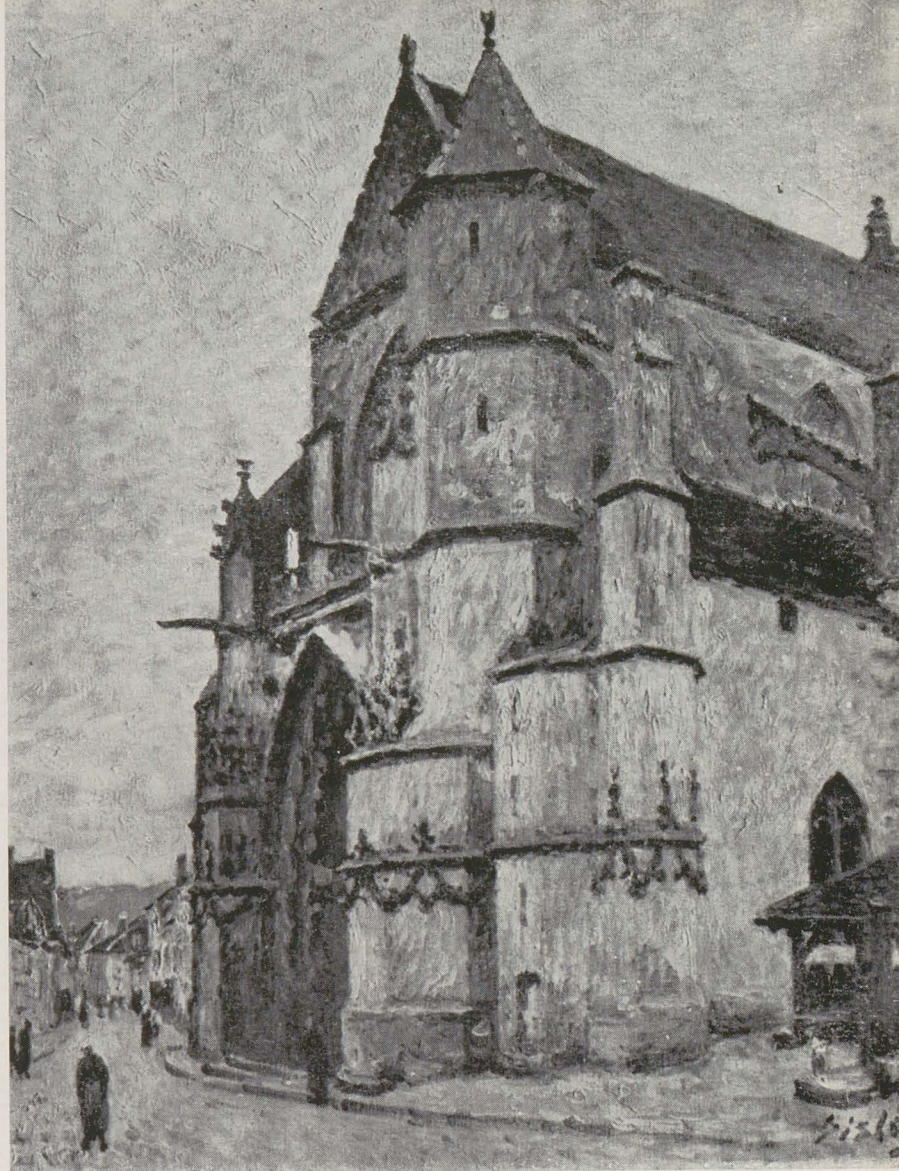
În scopul de a imprima acestei manifestări o ținută de un înalt nivel, s-a avut în vedere selectarea celor mai valoroase lucrări din patrimoniul muzeului — sediul central și Muzeul Colecțiilor de artă — care, prin subiectul lor, se circumscriu repertoriului tematic al expoziției.

Operațiunea premergătoare alegerii exponatelor a constituit-o, după cum era și firesc, studiarea în mod amănunțit a unui important număr

de lucrări, fapt care a avut drept rezultat identificarea autorilor unor valoroase picturi, corectarea atribuirilor într-o serie de cazuri, determinări de noi date privind istoricul sau subiectele unor importante picturi și sculpturi din cadrul Galeriei Universale și Colecției Krikor H. Zambaccian. Cît privește ideea organizării unei astfel de expoziții, ea a fost generată de prezența, în cadrul Muzeului de Artă al R.S. România, a unei serii complete de tablouri reprezentînd anotimpurile, realizată de Pieter Breughel cel Tânăr, precum și a numeroase opere care, prin subiectul lor, sînt legate direct de un anumit

sezon. În cazul celor pe teme mitologice și alegorice, care prin desfășurarea variată a compozițiilor, dau o coloratură spectaculoasă expoziției, s-a urmărit ilustrarea modului în care era privită și interpretată, din cele mai îndepărtate timpuri, natura în toată

complexitatea ei. Ponderea din punct de vedere cantitativ și valoric o au operele de artă flamandă, franceză și românească, de fapt, nucleul fără de care organizarea expoziției ar fi fost de neconceput. Picturi ca cele create de Pieter Breughel cel Tânăr,



1. J. ANDREESCU: Iarna la Barbizon, Muzeul Colecțiilor de artă, Colecția Zambaccian
2. C. COROT: Peisaj, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
3. A. SISLEY: Biserica din Moret pe timp de iarnă, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România

4. J. ANDREESCU: Meri înfloriți, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
5. G.H. PETRAȘCU: Casă la țară, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
6. P. A. RENOIR: Peisaj cu casă, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România





Jan Bruegel cel Bătrîn, Jacob Jordaens, Nicolae Grigorescu, Ioan Andreescu, Alexandru Ciucurencu marchează punctele cheie, centrale de panou, în funcție de care a devenit posibilă opțiunea unității ansamblului. Expoziția mai cuprinde douăzeci și două de gravuri realizate de renumiți maeștri flamanzi din secolele XVI—XVIII, printre care Hans Bol, Egidius Sadeler, Jan Saenredam. Ele reprezintă anotimpurile, lunile anului sau divinități antice ca Vertumnus, Bacchus, Ceres sau Pomona care patronau, conform legendelor antice, recoltele cerealiere, viticole, grădinile și livezile. Sculpturile, dintre care se impune, în mod deosebit, excepționala operă intitulată «Pomona», creată de Emile Antoine Bourdelle, exemplarele

1. P. BRUEGHEL CEL TÎNĂR: Iarna (din ciclul «Cele patru anotimpuri»), Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
2. J. BRUEGHEL CEL BĂTRÎN: Vas cu flori, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
3. J. JORDAENS: Vara, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.
4. DIAZ-DE LA PEÑA: Buchet de flori, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
5. ST. LUCHIAN: Flori, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România

6. C. PISSARRO: Livadă înflorită, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
7. N. GRIGORESCU: Peisaj, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
8. M. DE WLAMINCK: Peisaj cu câpițe, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
9. AL. CIUCURENCU: Peisaj de iarnă, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România



semnate de Jean Baptiste Carpeaux, Jules Dalou, Carriere Belleuse, precum și tapiseriile ca « Diana la vânătoare » sau cele din ciclul « Jocuri rusești », țesute după cartoanele lui Le Prince, contribuie în mod substanțial la obținerea aceluia cadru spectaculos pe care îl propune expoziția în ansamblul său.

Realizată în colaborare cu istoricul de artă Elena Mateescu și cu sprijinul colectivului de specialiști ai sectorului de artă orientală și extrem-orientală — Carmen Brad, Olimpia Paleologu și Gheorghe Kazar —, expoziția se conturează sub forma unei compoziții de ordin muzeografic, în care s-a urmărit, pe fondul desfășurării firești a tematicii, punerea în valoare a operelor capitale din tezaurul nostru național și obținerea unui cadru estetic care să fie în deplină concordanță cu exigențele muzeografiei actuale. Dar nu din acest punct de vedere ea constituie o premieră.

Expoziții în care au fost abordate astfel de deziderate s-au făcut și în trecut. Noutatea constă în faptul că pentru prima oară au fost prezentate laolaltă, într-o expoziție, opere de artă străină și românească.

Această manifestare s-a dovedit deosebit de fructuoasă întrucât includerea operelor de artă românească într-o expoziție organizată de Galeria de artă universală a dus la îmbogățirea considerabilă a tematicii acestora cu opere de un înalt nivel artistic. Pe de altă parte, în aceste împrejurări, s-a reliefat pregnant valoarea incontestabilă a artei românești, care se ridică la nivelul operelor marilor personalități din celelalte școli europene.

anotimpurile în arta europeană



cu alte cuvinte, o ipostază a *analizei* și a *construcției*. Obiectul pictat avea atunci o mare strictețe, o prezență caracteristică și caracterizatoare. Ceva mai târziu, Râmnicănu a dus analiza pînă la consecințele pe care le urmărea «poezia concretă» a anilor '50—'60; adică o substituie a obiectului prin «semn pur», prin simbol heraldic. Dar heraldica lui Ștefan Râmnicănu descindea din modelele Evului Mediu românesc și, firește, din cele care constituiau izvoarele formale ale stemei tradiționale: Bizanțul, Orientul Mijlociu, cromatica tonurilor contrastante ale covorului și baticului, ale prapurelui. Se deslușea, din ce în ce mai limpede, o vocație a deslușirii lucrurilor de dincolo de vizual. Joc secund, în care artistul descoperă forma originală prin intermediul celei reflectate. Nu de mult, Râmnicănu a participat la o expoziție de grup care semnala orientarea spre un peisaj încărcat de sobre înțelesuri poetice. Sub semnul august al lui Andreescu, erau redescoperite lumile unui real înnobilit de participarea ideii filosofice. Ceea ce Aristotel ar fi numit «purificare» a cugetului. Acesta a fost, cred, momentul de răspintie al evoluției tînrului pictor. Sinteza experiențelor lui anterioare s-a împlinit acum: monumentalitatea construcției lirice, reducerea logică la semn, simbolismul de sorginte medievală românească.

Ultimele lui lucrări demonstrează o riguroasă încorporare a metaforei în spațiul pictural. Fără să părăsească forma contingentului, el o reclădește din fragmentele de gînd, din metafizica poetică a topos-ului. E un început de drum și, în același timp, e o concluzie a unor investigații mai vechi. E un semn al maturității reconfortante a acestui foarte înzestrat reprezentant al unei generații al cărei glas a dobîndit un timbru specific.

Născut la 15 August 1954 în Ploiești. Absolvă Institutul «Nicolae Grigorescu» în anul 1979, clasa prof. Ion Sălișteanu.

Din anul 1978 participă la expoziții colective, republicane, municipale, omagiale.

Expoziție personală — octombrie 1985, Galeria «Orizont» București.

Expoziție de grup: 1979 — Galeria «Kalinderu» București; 1980 — Galeria «Amfiteatru», București; 1982 — Galeria «Eforie» (Bursieri U.A.P.); 1983 — Muzeul de artă din Craiova; 1984 — Muzeul de artă din Craiova («Imagini contemporane») (1985 — Galeria «Galateea» București («Peisaj: Tescani»)).

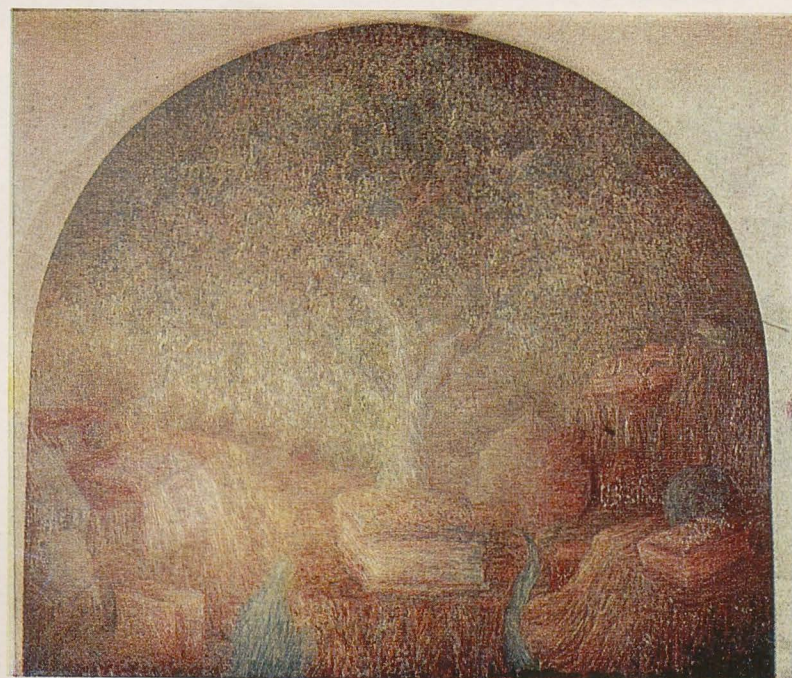
Bursa U.A.P. pentru pictură — 1981; Premiul revistei «Amfiteatru» pentru pictură — 1980.

ștefan râmnicănu

dan grigorescu

Pictura lui Ștefan Râmnicănu aspiră să traducă într-un sistem coerent de semne o viziune integratoare a lumii. Tînrul artist descoperă treptat, într-o permanentă înlănțuire logică a părților și a întregului, semnificațiile simbolice ale

vizibilului. Cîndva, el părea că evoluează spre o sintaxă picturală a obiectului; arta lui reformula raporturile formale, reducînd elementul descriptiv la strictul necesar definirii structurilor care alcătuiesc împreună ansamblul tabloului. Era,



desen- timişoara

adrian guță

Sala « Atelier 35 » a galeriilor « Orizont » din București a găzduit la hotarul dintre vara și toamna acestui an un succint « mesaj » expozițional al cenaclului tinerilor artiști din Timișoara. Desenul este disciplina căreia i se subsumă selecția de lucrări aparținând unui număr de 7 autori. Ni se oferă tot atâtea universuri creatoare, pe care — dincolo de diferențele lor de factură și viziune — le apropie tendința comună, activă în multe centre artistice ale lumii, a reconsiderării figurativului din diverse unghiuri, cu variate finalizări.

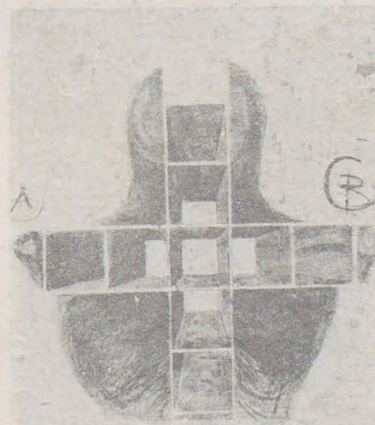
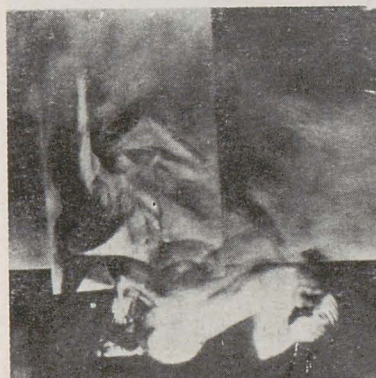
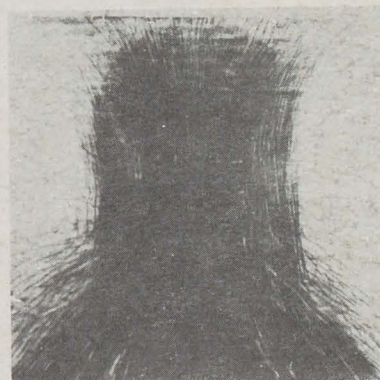
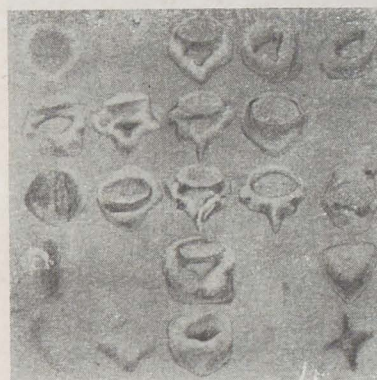
Elementele din care sînt alcătuite compozițiile Liliane Agache, de o mare varietate formală, oscilînd între repere anatomice și arheologice deviate înspre geometrie și proliferarea ornamentală, sînt grupate în ansambluri decorative uneoriordonate simetric.

Dimensiunile mari, amploarea gestului, ce definesc desenele prezentate de Călin Beloescu, îndeamnă la o primă reacție de asociere mentală cu abstracționismul liric de tip francez; de subliniat monumentalitatea ce o degajă construcția imaginii. Daniela Beloescu analizează expresia corpului uman în diverse atitudini indicînd la anumite soluții plastice (de ex. racursiul); interesantă îmi pare evoluția drapajului care nu mai reprezintă un simplu « ecou » al volumelor anatomice, ci, privit ca structură în sine, capătă o importanță de alt nivel în determinarea ansamblului formal. Camelia Crișan Matei meditează, prin intermediul imaginii, asupra condiției umane.

Expresionismul unor chipuri, al unor atitudini simbolice conține o notă pregnantă de dramatism.

Finalitățile plastice ale lui Iosif Kiraly sînt legate de surprinderea fazelor mișcării; secvențele tind să se suprapună, ceea ce conferă o nouă expresivitate compoziției; modelajul, dispoziția umbrei și luminii completează interesantele « evenimente vizuale » din pagină.

În desenele lui Ion Oprescu, figurativul simplificat și geometric include în perimetrul imaginii abstractul, « urma » declanșată de gestul liber, intenția simbolică; de remarcat rafinamentul cromatic și gustul autorului pentru sugerarea materialității unor structuri. Analizele realului întreprinse de Pavel Vereș respectă prin modelajul minuțios și distribuția luminii, exigențele studiului « după natură », dar urmărind o finalitate conceptuală; forma (organică) este abordată din diferite unghiuri și apropierea secvențială de ea conduce spre revelarea unor structuri intime al căror mesaj vizual ne îndeamnă gîndul către abstracție.



Desene de: LILIANA AGACHE, CĂLIN BELOESCU, IOSIF KIRALY, CAMELIA CRIȘAN MATEI, PAVEL VEREȘ, DANIELA ORĂVIȚAN BELOESCU, ION OPRESCU

N.R.

În cadrul acțiunilor « Atelier 35 » a fost deschisă în perioada 6—20 august a.c., tabăra de creație de la Cluj-Napoca, la care au participat 30 de tineri artiști.

o posibilitate de cercetare a imaginii prin text

călin dan

Sentimentul dicționarului.

Primele mele contacte memorabile cu pictura au fost, aveam să constat cu uimire ulterior, de tip sartrian.

Acest scriitor, căruia nu i-am acordat multă vreme o atenție prea binevoitoare, îmi explică atracția infantilă pentru Larousse: «Oamenii și animale se găseau acolo în persoană: gravurile erau corpul lor, textul era sufletul lor, esența lor ciudată». Monocromii de un brun închis înfățișau scene complicate, sumbre, misterioase: Apelu ultimelor victime ale terorii (Müller), Tîrgul de sclavi (Giraud), Asasinarea ducelui de Guise (Delaroche), Locustius și Nero încercînd otrava pe un sclav (Sylvestre), Epoca de piatră (Cormon), Viesparul (Bouguereau).

Anulată în substanța sa cromatică, pictura se transformase într-o narațiune esențializată, într-un fenomen de resuscitare iluzionistă a unor personaje și evenimente pentru care trebuie neapărat căutată o cheie în scurtele texte ale dicționarului. Am fost foarte uimit mai tîrziu, constatînd că mare parte dintre numele întîlnite în josul reproducerilor nu figurau în paginile serioase ale istoriei artelor. Narațiunea din cadrul imaginii a rămas o nostalgie rezistentă, nemărturisită pînă acum, și sînt convins că de ea suferă în secret foarte mulți dintre aceia care disprețuiesc «l'art pompier», reevaluată cu atîta subtilitate, aș zice, de către Dali¹. Miracolul înbinării unei povești (a textului) cu imaginea sa efigială, definitivă, este, sînt convins, o componentă profundă și rezistentă a

psihologiei cititorului/privitorului de artă. De aceea mi se pare firească tranziția de la scormonirea imaginii (în căutarea textului justificator) către explorarea prozei pentru a extrage punctele de contact cu modelele vizuale instaurate de artele plastice.

Cîteva exemple.

1. Scriitorul este uneori un cunoscător rafinat. Nu face paradă de erudiție și folosește cultura vizuală ca pe o modalitate de accentuare a conturului personajului, pentru o mai bună situare a narațiunii. Exegețului exemplul îi oferă doar satisfacția unei degustări exercitate între cunoscători. Iată, de pildă, dictatorul lui Alejo Carpentier («Recursul la metodă»), parcurgîndu-și, prin rotire în jurul propriei axe de-a lungul unei probe de croitorie, colecția de tablouri: «Sfînta Radegunda de Jean-Paul Laurens, merovingiană și extatică, privind relicvele aduse de la Ierusalim de emisari cu chipul acoperit, ce îi oferă într-un sipet de fildeș o bucată din Crucea Domnului... într-o plastică expresie, niște gladiatori de Gerôme; luptătorul cu plasă și trident, învins, încurcat în propria mreață, zbătîndu-se sub piciorul victorios al unui gigant cu coif și mască ce pare că așteaptă, cu spada pregătită, verdictul Cezarului... *Cina carolinilor* de Dumont (ce chipuri de cheflii au cu toții și ce expresii veridice, mai ales ăla din stînga, căruia i se vîd pînă și venele de la temple!)». Mai sînt nominalizați Elstir, Gervex, Luc Olivier Merson, Chocarne-Moreau, Béraud, toți pictorii de succes, medaliați ai salonului, bursieri la Roma, membri ai Institutului, toți practicînd tehnica impecabilă a Academiei, moralitatea ei ușor licențioasă, patosul și dulceața tipice gustului fin-de-siècle. Lucrările, comentate prin vocea personajului principal, sînt resuscitate în fața noastră cu o pregnanță uimitoare, redînd sumar psihologia unei epoci printr-un soi de arheologie vorbită. Secvența simetrică, din ultimul capitol, în care dictatorul exilat privește invazia artei moderne în domiciliul său parizian, este o simplă șaradă: pregnanța descrierilor, forța lor sintetică ne permit să recunoaștem aluziile la Picasso, Bracque, Kandinsky, Delaunay, Léger, Dali, Brâncuși, dar efectul nu mai are aceeași forță de panoramare sugestivă.

2. Jean-Paul Sartre, în «Greața», inventă artiști și opere (pictorii Bordurin și Renaudas, respectiv galeria lor de portrete), parodiînd cu ferocitate același model academicist, ba mai mult, jucînd înțelegerea/comentarea acestui tip de pictură conform scenariului pe care ea îl oferă: psihologia, morala, istoria sînt trecute de la majuscule la minuscule prin demon-



1. LEON BONNAT: Portretul doamnei Pasca, ulei (1874) Luvru, Paris 2. JAMES JACQUES JOSEPH TISSOT: Frederick Gustavus Burnaby, penel (1870), Londra, National Portrait Gallery



Pentru edificarea asupra psihologiei copilului iubitor de cărți, voi da alte două citate din același volum («Cuvintele»), căruia Piaget nu cred că ar avea ce să-i reproșeze în zona sincerității: «... adoram lucrările din colecția Hetzel, mici teatre în miniatură, a căror copertă roșie cu ciucuri de aur amintea o cortină: pulberea de soare pe cotoare era rampa. Acestor cutii magice le datorez primele mele întîlniri cu frumusețea și nu frazele armonioase ale lui Chateaubriand». «Uneori moartea era chiar rizibilă: ca a celui sarazin care, în *Fina lui Roland* (sic!), cred, se năpustea pe calul împotriva calului unui cruciat: paladinul îi trîntea în cap o lovitură de sabie care-l despică de sus în jos; o ilustrație a lui Gustave Doré ilustra această peripecie... Cele două jumătăți de corp, despărțite, începeau să cadă descriînd fiecare un semicerc în jurul scării șei; uimit, calul se cabra... Textul original retrăiește aici prin imaginea pe care a produs-o. Textul secundar contopește cele două tipuri de discurs într-o sinteză sugestivă. Acest tip de sinteză poate interesa din perspectiva analizei culturale.

tarea unei serii de portrete ale notabilităților din Bouville. Carpenter consideră grăitoare de la sine simpla « citare » de lucrări și autori. Sartre, extinzând în acest domeniu neașteptat tezele romanului său, creează tipologia-robot, efigia unei anume categorii istorice: portretul academicist.

« Tenta generală a portretelor tindea spre brun închis. Culoarele vii fuseseră izgonite din grijă pentru decență... zăpada părului și a favoriților rupea fondurile negre... Gulerele străluceau ca marmura albă ». Și, mai departe: « În portretele astea pictate mai ales în scopul edificării morale, cu o grijă pentru amănunt împinsă pînă la scrupul, preocuparea artistică nu era exclusă ». Prozatorul nu povestește lucrarea și nu o analizează ca *lucrare*. El recompune, din cuvinte, o imagine. Portretul-imagie și portretul-text se suprapun într-o identitate tulburătoare. La un moment dat, cu bruschețe, discursul literar se distanțează de cel plastic, analizându-l. Iată portretul unui deputat minuscul: « Bordurin, plin de grijă, îl înconjurase de obiecte care nu riscă să micșoreze... Numai că îl făcuse de aceeași statură cu vecinul său, Jean Parrottin, și cele două pinze aveau aceleași dimensiuni. Rezultă că gheridonul de pe o pînză era aproape la fel de mare ca imensa masă de pe cealaltă și că taburetul i-ar fi venit lui Parrottin la umăr »... În inerția sa demistificatoare, textul sapă o breșă surprinzătoare prin convențiile

imaginii. Constată prozatorul e oricînd posibilă în reprezentări reale. 3. În « Trei femei — Tonka », Robert Musil, care nu își manifestă interesul față de zona artelor vizuale în text (și, după știința noastră, nici în biografie), ne oferă spre reflecție următorul paragraf, pe care îl vom cita, cu toată lungimea: « Tapetul odăii era verde și cenușiu. Ușile erau brun-roșcate și pline de luminițe cu stinse scînteieri de oglindă. Balamalele ușilor erau de culoare închisă și din aramă. În odaie se găsea un fotoliu de catifea roșie ca vinul, cu cadrul cafeniu de mahon. Dar toate aceste obiecte, în verticalitatea lor, aveau ceva pieziș, păreau aplecate în față, aproape gata să cadă, i se păreau neterminate și fără sens... Dacă nu privești lumea cu ochii lumii, ci o ai dinainte în priviri, atunci lumea se descompune în amănunte fără noimă, care trăiesc despărțite unele de altele și întristate ca stelele în noapte... în lumea unui birjar care aștepta jos, se amesteca cea a unui funcționar în trecere și astfel rezulta pe stradă ceva secționat în felii, o harababură, o întrepătrundere și o alăturare ce-ți făcea silă, un talmeș-balmeș de centre care-și croiau drum... » Mi se pare a avea aici o redare mai mult decît explicită a stării de spirit și a viziunii expresioniste. Cum au migrat acestea din cultura vizuală în cea literară, prin ce osmoză un anume curent stilistic impregnează întreg bouillon-ul cultural, iată probleme pe care o



extindere a cercetării atingerilor literatură-artă le-ar putea, eventual, elucida.

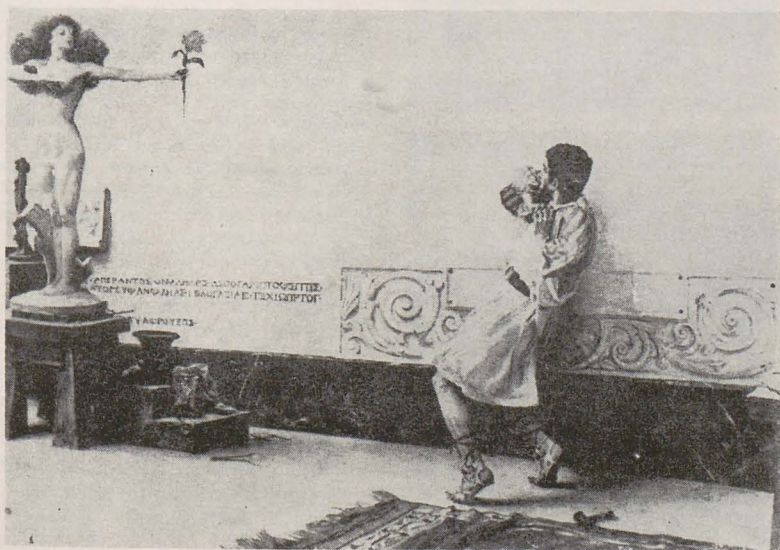
Modele și perspective.

Singurul exemplu remarcabil, pînă acum, de analiză a comunicării între

text și imagine la nivelul simbolurilor (arhetipale, ale subconștientului) ni-l oferă Michel Carrouges în « Les machines célibataires » (Paris, 1954), demersul său răsturnînd în mod radical perspectiva asupra unei vaste zone a literaturii, cucerind totodată noi teritorii pentru artele vizuale. Preferința personală merge către depis-

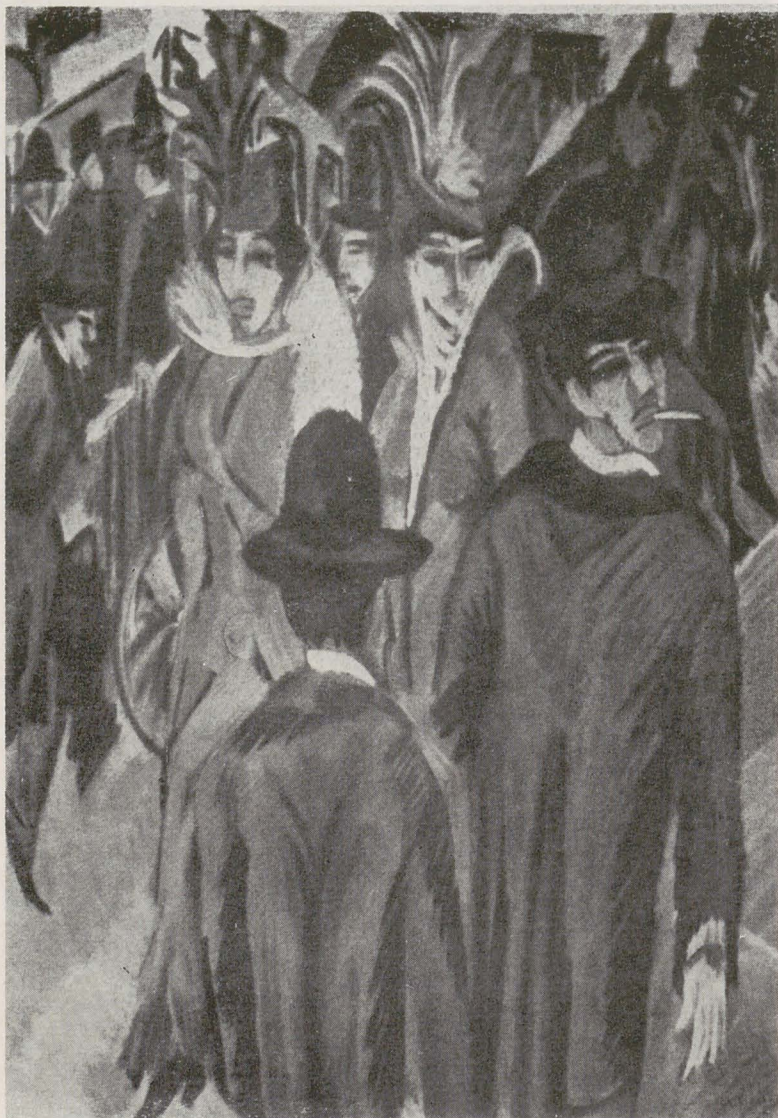


1. P. ANDREZ: *Portret de femeie*, ulei (1890) col. Gérard Lévy, Paris; 2. VICTOR JULIEN GIRAUD: *Negustorul de sclavi*, ulei (1867), Hôtel de ville, Sermaise les Bains, Marne



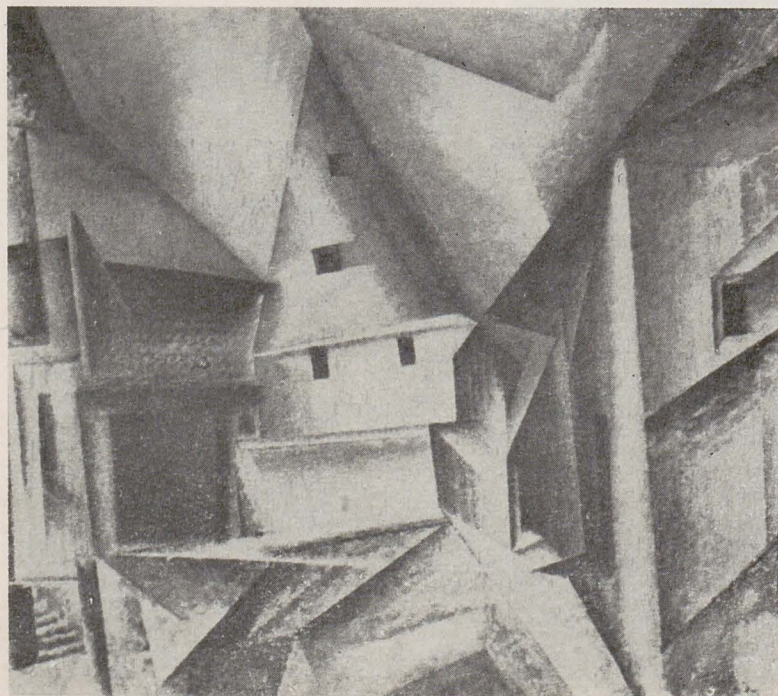
3. GIULIO BARGELLINI: *Pygmalion*, ulei (1896), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; 4. PAUL DELAROCHE: *Asasinarea ducele de Guise*, ulei





4. MAX BECKMANN: Autoportret, ulei
5. GEORG GROSS: Jock Spintecătorul, ulei

1. ERNST LUDWIG KIRCHNER: Scenă de stradă la Berlin, ulei
2. LYONEL FEININGER: Weimar, ulei



tarea insolitului, a elementelor ascunse. A determina raportul discurs literar/formă plastică în opera lui Malraux poate fi interesant, dar nu și revelator pentru mecanismele inconștiente de absorbție culturală. În schimb Lewis Carroll (să zicem), matematician, pastor și fotograf, ne oferă în textele sale «pentru copii» un teren de studiu foarte incitant din acest punct de vedere (o concluzie avant la lettre putând fi cea a situației sale printre modelele ignorate ale suprarealismului).

La ce folosește o astfel de cercetare? Probabil la înlăturarea senzației de însingurare în vastitatea câmpului cultural, senzație pe care o degajă deopotrivă analiza literară și cea artistică. Fără a pleda pentru interdisciplinaritate cu orice preț, procesul depistării «atingerilor», demonstrând existența unor zone de interes comun, poate deduce: a) alte relații ale operei cu mediul său germinativ; b) alte legături între personalitatea creatoare și mediu; c) alte căi de comunicare între stiluri, școli, epoci de creație.



Perceptibil prin limitare, definibil prin ceea ce îi neagă înfinutul și îi ordonează existența centralizând-o, spațiul se configurează în intermediul creat de mișcarea luminii pe forme și de iradiațiile în spectru colorat al acestora. O construcție e un joc de spații, o fragmentare necesară a întregului. Interiorul ca și exteriorul, pozitivul ca și negativul volumelor construite ordonează mediul spațial, creează dialoguri de tensiuni armonizate, a căror finală consonanță duce la posibilitatea receptării fenomenale a spațiului devenit imagine sensibilă. În cele din urmă, construcția nu este decît proiecția propriului nostru spațiu lăuntric, reconstrucția mentală a universului (descifrabilă în programul major al arhitecturii tuturor timpurilor) fiind una din tainele esențiale pe care le zidește, la rîndul ei, fiecare civilizație.

Interpretarea cosmologică a edificiului bizantin, încoronat de cupola sa aeriană aninată de sus cu un lanț de aur, cum o vedea Procopius, apare exprimată încă din sec. VII în descrierea versificată pe care Sf. Maxim Mărturisitorul o face catedralei Sf. Sofia din Edessa, construită cu aproape un secol mai înainte¹. Ideea pare a fi luat naștere în mediul școlii lui Pseudo Dionis Areopagitul și a fost admirabil susținută de arhitecți și de decoratori. Sistemul boltirilor savante, concurînd la echilibrarea cupolei centrale ridicată pe tambur traforat de ferestre și susținută pe trompe sau pe pandantivi, care transformă spațiul circular celest reducîndu-l la cubul zidăriei terestre, reprezintă nu doar o tehnică venită din Persia sau din Armenia pentru a îmbogăți sistemele constructive ale antichității tirzii elenistice și romane, ci și o posibilitate de configurare a unui spațiu mental și afectiv care să întrușipeze sensurile noi cu care era investit interiorul construcției. Arcele semicirculare, cu deschideri variate, dar întotdeauna egale prin corespondență la nivelul pe care îl închid, bolțile în plin cîntu, calotele și cupolele semisferice, creează, între limitele unui spațiu perfect circumscris, iluzia înfinutului și a ubicuității unui Centru ordonator. Mișcarea egală a curbilor semicirculare, perfectabile imaginare în cercuri și sfere cu orientare în planuri diferite, intersecante, amintind de geometria perfectă a cosmologiei ptolemaice, este susținută de limitarea aurită, de fapt de non-limitarea suprafețelor curbe, prin apareiajul mozaicului de aur în a cărui iradiere centrul geometric își pierde fixitatea, limita devine mobilă, pulsatorie, iar spațiul interior al curbilor capătă puterea unui nod tensional, energetic. Otto Demus spunea că biserica bizantină este ea însăși «spațiul pictural» al imaginilor pe care le cuprinde². Acest fenomen se datorează nu numai sistemului perspectival care inversează eșalonarea iluzorie a spațiului deschizîndu-l spre interior prin mijloace mai subtile decît trompe l'oeil-ul cunoscut în Antichitate, ci și înfinutului acestor spații curbe de aur în fața cărora pare că plutesc «icoanele» personajelor, prinse într-o scriere iconografică a cărei citire presupune parcurgerea transversală a spațiului și a cărei simbolică întrușipează, odată cu această simetrie de corespondențe radiare sau axiale, un duh circulator, purtător de energii spirituale în interiorul edificiului. Înfinitatea de centre spațiale fizice și meta-fizice, situate în exclusivitate în interiorul acestei arhitecturi a cărei expresie supremă o reprezintă cupola centrală ce adună toate energiile arcurilor și absidelor portante, implică dispensarea de orice fel de parcurgere, pelerinaj, derulare a spațiului interior în etape (de altfel arhitectura bizantină nu a folosit niciodată deambulatoriul, deschiderea acestei interiorități circumscrise, trăită la nivelul contemplației, raportîndu-se nu la lumea de afară, ci la o

tensiunile cupolei

exterioritate lărgită, la un «dincolo» pe care construcția edificiului îl rezumă în formularea sa perfectă ca «microcosmos». De altfel Otto Demus remarcă și faptul că imaginile propriu-zise, «zugrăvite» în biserica bizantină, nu se ordonează în funcție de un centru existent în compoziția lor, ci în funcție de punctul de vedere fizic al privitorului situat în afara «nișei» compoziționale (de pildă, imaginea Platiterei în calota absidei altarului aparține imagistic și simbolic naosului a cărui punct central e surmontat de calota Pantocratorului, cu care se află în directă relație), această translație de centru, împreună cu sistemul de fragmentare și recompunere iconografică prin reflectare și corespondență radiară sau axială (cum sint, spre exemplu, reprezentarea Bunevestiri cu arhangelul Gabriel și Fecioara separați de arcul mare al absidei altarului, sau reprezentarea Rusalilor cu cei 12 Apostoli dispuși radiar în spațiul curb al unei calote semisferice din cheia de boltă a căreia porcede Sf. Duh) constituind dinamica spațiului interior și totodată configurația sacralității coextensivă unui asemenea spațiu.

La aceste date «arhitectonice» mai trebuie adăugată intervenția luminii. Lăsată cu multă parcimonie să pătrundă în interiorul încălzit de tensiunile energetice ale curbelor, lumina este direcționată potrivit unui regim preferențial al spațiului cu discontinuități calitative, pentru a crea contraste și pentru a sublinia sensul descendent și caracterul absorbant al arhitecturii. Nucleul inelar de lumină al interiorului iradiază în jurul calotei centrale (cupola Pantocratorului susținută de tamburul fenestrat), această sursă nefiind concurată de nici o altă pătrundere simetrică și egală de lumină la nivelele inferioare. «Pogorirea» luminii, purificarea și amplificarea ei prin reflectarea și refracția în spațiile curbe aurite, devenite suprafețe vibrante, atmosferizează spațiul interior susținând caracterul său de «picturalitate», de clar-obscur, de evanescență a limitelor, acel «abime des coupoles» ce face să se piardă controlul exterior al rațiunii.

Imaginile care intervin în topografia acestui spațiu, care plutesc în fața suprafețelor curbe aurite și care sint legate prin acel flux de energie ce traversează spațiile antrenându-le, împreună cu cel care le parcurge fizic, în compoziția lor, nu sint nici ele simple proiecții ale lumii divine manifestate în echivalențe materiale auxiliare simbolului, ci forme transparente, purtătoare în chipuri ale amintirii Prototipului (caracterul de «iconicitate» al tuturor imaginilor bizantine) și sint, deci, la rîndul lor, încărcate de o putere de absorbție spirituală, contribuind astfel la desăvîrșirea formulei cosmologice intruchipate de întregul edificiu.

Această imagine ideală a arhitecturii spiritualizate a Bizanțului, regăsită cu toată puritatea în doar cîteva monumente păstrate din perioada de glorie a sec. X–XII, se poate însă întregi prin aspectele uneori contradictorii, pe care le-au dat prelungirile geografice și istorice ale civilizației spiritului bizantin în universul sud-estului european, în decursul unei istorii ale cărei lente alunecări n-au dus la rupturi radicale față de această tradiție decât în pragul epocii moderne. Unul din capitoarele cele mai incitante ale fenomenului de Byzance aprîs Byzance este, fără îndoială, Moldova sec. XV–XVI, a cărei formă de supraviețuire a bizantinismului apare în mod evident dublată de o voință artistică de o incontestabilă originalitate, cu mult mai pregnantă, la acea dată, decât în spațiile culturale adiacente. H. Focillon intuia acest fapt cînd nota, în 1929, că «aici nu este vorba despre un bizantinism

anca vasiliiu



Hagia Irina, Constantinopol, sec. VI.

care a supraviețuit în condiții artificiale și precare, ci despre o funcție vie care absoarbe și reînnoiește»⁸ (s.n.). Inovațiile structurale săvîrșite în arhitectura și decorul monumental moldovenesc pornesc de la principiile fundamentale ale construcției bizantine în a căror ecuație se intervine prin schimbarea unui termen sau prin introducerea unui străin, ceea ce tindea să transforme și să restructureze sistemul de echivalențe perfecte al acestei estetici. Iată trei din inovațiile care vădese o percutantă schimbare de concepție și o reformulare complexă a spațiului, gîndit pînă la ultimele consecințe plastice și simbolice:

(a) «Bolta moldovenească» introduce în economia sistemului de elevație o supraetajare de arce piezișe menite să reducă diametrul tamburului și implicit să alungească și să ușureze coronamentul construcției, într-un termen ce se opune descendenței absorbante și atotcuprînzătoare a cupolei bizantine. Turla moldovenească îndepărtează prin elansarea sa zveltă și printr-un efect de perspectivă, creat de suprapunerea de arce piezișe și pandantivi dubli înșurubați pe axa verticală din centrul naosului, semisfera Pantocratorului ce continuă, totuși, să fie centrul compoziției spațiale interioare, grație luminii abundente care pătrunde în turlă și coboară infiltrîndu-se

în «nișele» concelor laterale ale naosului. La acest sistem nou de boltire se mai adaugă o inovație care susține transformarea complexă a spațiului arhitectonic interior:

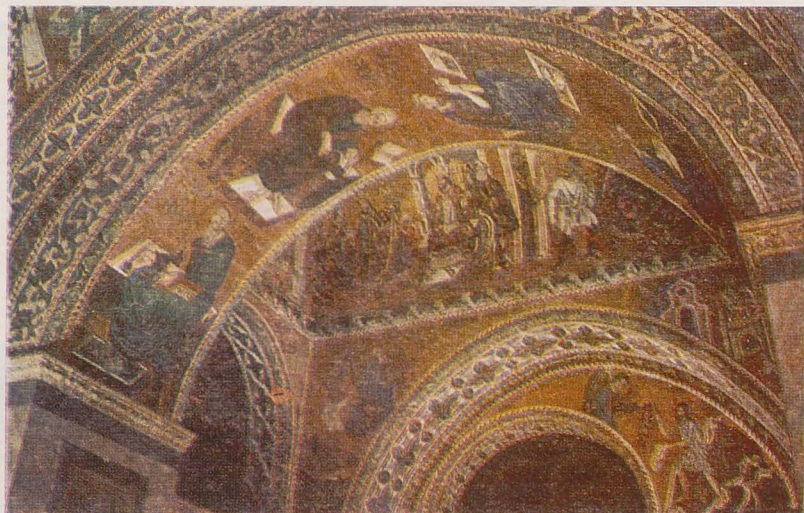
(b) Elongarea planimetrică a bisericii moldovenești prin adăugarea pridvorului și prin introducerea gropniței ca cezură între pronaos și naos, a dus la o necesară parcurgere pe orizontală a «noii» arhitecturi, această condiționare fiind transformată plastic și simbolic prin regizarea atmosferică a spațiilor, astfel încît derularea să capete forța unui adevărat pelerinaj sau puterea de expresie a unui rit de inițiere. Nu mai avem, în arhitectura moldovenească, un spațiu complet interiorizat și sublimat (cum era în Bizanț întregul edificiu) decât în limitele naosului, surmontat de turlă și luminat în principal de fascicolul mereu mobil de raze izvorit din fenestrarea tamburului, tot restul construcției eșalonîndu-se în funcție de regia luministică proprie fiecărui spațiu: pridvorul generos deschis prin arcade sau ferestre înalte și largi, totuși adumbrat față de lumina diurnă exterioară, pronaosul vast, uneori cu două travee fiecare prevăzută cu cîte o pereche de ferestre suficiente de ample pentru a crea un spațiu egal luminat în interior, gropnița strîmtă și înclătă spațial de o semiobscuritate tainică, pregătind

misterul revelației pe care naosul, cu spațiile curbe ale absidelor laterale și cu lumina izvorită din cupola centrală, pare, în sfîrșit, a-l întruchipa după legile bizantine de configurare a sacralității ca fenomen spațial. Dar această eșalonare pe orizontală a arhitecturii moldovenești mai presupune un aspect contradictoriu față de concepția spațială a esteticii bizantine:

(c) deschiderea către mediul exterior, prin spațiile de interferență propriu-zisă, cum sint pridvoarele, sau prin libertatea de circulație a luminii la nivelul spațiului inferior, prin fenestrarea suficient de largă și egală (simetrică) a pronaosului. Consecința ultimă a acestei deschideri spațiale, cea de a treia și cea mai spectaculoasă dintre inovațiile artei moldovenești, este irumperea picturii în exterior. Acoperirea totală a suprafețelor exterioare ale arhitecturii cu o pictură, a cărei program iconografic este ordonat prin respectarea funcțiilor fiecăruia din spațiile interioare și ale cărei compoziții plastice se supun, la rîndul lor (cu rare și semnificative excepții) caracterului structiv al componentei spațiale în totalitatea arhitectonică, presupune o dublă deschidere în concepția plastică și simbolică a edificiului: pe de o parte, exteriorizarea semnificațiilor ascunse ale destinațiilor spațiului interior tinde să ordoneze «lumea de afară» dînd naștere unui fel de spațiu-centură de absorbție, uriașă anticameră, «pridvor circular» complet deschis luminii și tuturor radiațiilor colorate ale peisajului și ale universului, în care tinde să se asimileze printr-o perfectă integrare; pe de altă parte, continuitatea firească ce se constituie între exterior și interior prin eșalonarea spațială, înbogătită acum cu acest spațiu adiacent construcției și învăluitor, duce la o rezonanță în mediul intim al construcției ce păstrează ecouri din universul de forme, culori și lumină din exterior, dezechilibrînd economia închisă, cosmosul perfect circumscribit și izolat al spațiului interior liturgic. Această nouă tensiune energetică creată între interior și exterior, depozitară a unor realizări artistice remarcabile, reprezintă însă, în istoria culturală și politică a Moldovei sec. XVI, mai mult decît o simplă inovație structurală pornită din concepția esențialmente identică a gîndirii arhitectonice, teologice și cosmologice bizantine; era o operă de formulare și de configurare a unui spațiu mental, sensibil și spiritual, propriu acestui loc.

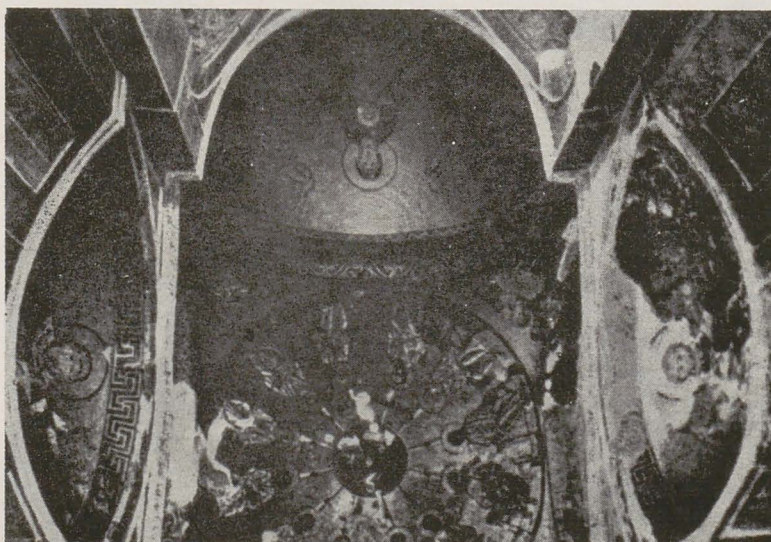
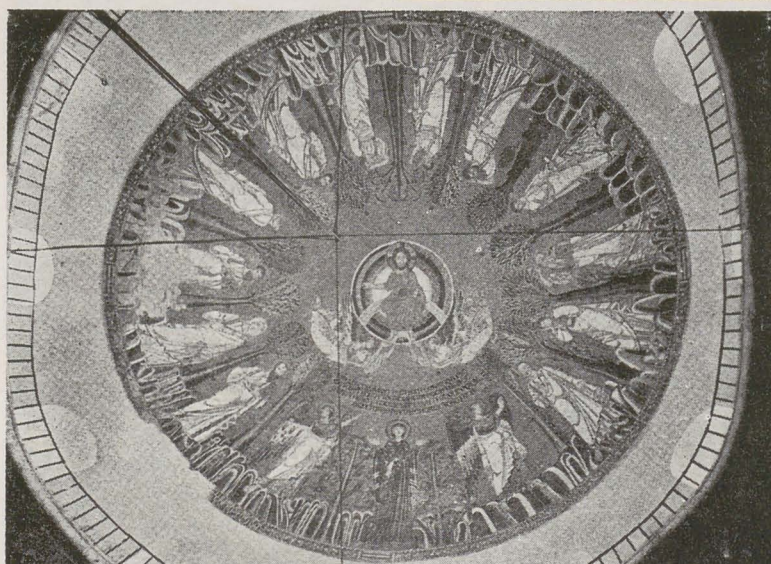
Cîteva «momente» merita a fi amintite în jalonarea evoluției stilului monumental moldovenesc: Pridvorul Probotei, traforat de ferestre ample, cu duble menouri goticizante, și cu bolta transversală cu penetrații, «deschisă» printr-o iluzorie perspectivă a cosmosului cu constelații, derulat de îngeri, și a Celui Vechi de zile apărut în centru între porțile cerului, într-o iconografie ilustrînd amplu Apocalipsa, scaldată în lumina învăluitoare și tristă a apusului, filtrată de ferestrele peretelui vestic, compoziție care se desprinde de rigorile non-iluzioniste ale stării interioare bizantine, ale regulei spațiului concav al curbelor;

Sucevița (ale cărei ieșiri din canoanele stilului moldovenesc contribuie la definirea acestora), cu tripla fenestrare absidelor laterale care transformă radical regia luministică a naosului, supunîndu-l mișcărilor oscilatorii de tipul dilatării spațiale datorată alternanțelor de lumină, la care se adaugă alunecarea spre decorativ a ansamblului picturii, cu registrele delimitate de frize ornamentale aurii, în care compoziții aplatizate complet pe fondurile înstelate, se alătură unor surprinzătoare deschideri de perspectivă aeriană asupra unor



peisaje « de o caldă prospețime »⁴) înfățișând grădini înflorite (imaginile din naos reprezentând Geneva), vedute marine (în viața Sf. Nicolae pictată în pronaos) sau peisaje montan-pastorale naive (în viziunea lui Moise, pe peretele exterior sudic), totul într-o gamă cromatică de o inegalabilă prețiozitate, ale cărei efecte ajung să subordoneze dinamicii radiațiilor colorate forme statice ale arhitecturii; și, în sfârșit, *Dragomirna*, cu întreaga arhitectură reformulată scenografic (folosind experiențe mai vechi ale construcțiilor moldovenești sau ecouri din Țara Românească): pridvorul închis poligonal, simetric absidei răsăritene, deschiderea spațiului interior naos/pronaos prin desființarea grozniței și străpungerea zidului cu o triplă arcadă, sensul ascensional al parcurgerii orizontale a spațiilor prin adăugarea unor trepte pentru fiecare din aceste « momente » spațiale, dublat de un sens ascensional al verticalității, printr-o supraînălțare a bolților și prin efecte de perspectivă (îngustarea spațiului, ritmul gradat al arcurilor, supradimensionarea pilăștilor în torsadă, ne-funcționali, decorativi), schimbarea regiei luministice, pridvorul relativ întunecat, pronaosul luminos, cu efectul sporit de lipsa voită (?) a decorului pictat, naosul surmontat de o turlă îndepărtată și devenită ea însăși un spațiu regizat prin supra-punerea vizuală a boltirilor stelare — arcele piezișe pe pandantivi și nervurile în cupola semisferică — între care pătrunde ca o secțiune lumina din tamburul foarte elansat, și altarul cu cele trei ferestre luminând, cu discreție, calota absidei în care e pictată înălțarea pe un surprinzător fond de roșu somptuos, aidoma broderiilor de epocă; și aici, la *Dragomirna*, ca și la *Sucevița*, decorativismul picturii propriu-zise e dublat de o sculptură decorativă, colorată la rindul ei, care marchează planurile și cezurile arhitecturii subliniind plasticitatea spațiului fără a avea un rost structiv esențial.

Spațiul arhitecturii moldovenești, deschis deopotrivă pe verticala elansării și pe orizontala derulării secvențiale, formează împreună cu spațiul pictural interior și exterior, adiacent concavității și convexității formelor



arhitectonice, gândite într-o permanentă dialogare de pozitiv/negativ, o imagine care a metamorfozat formula cosmologică a edificiului bizantin transformând-o într-o proiecție a gândirii universaliste structurate în termenii specifici ai culturii spirituale din Moldova sec. XVI. Această dublă deschidere săvârșită în programul arhitectonic și pictural, ce continua a fi subordonat aceleiași unice credințe, este echivalentă cu o ieșire din interioritatea tensională, energetică, a cupolei în universul unei armonizări cu exterioritatea prin mutarea pe un alt plan a tensiunilor morale și prin depășirea unor contraste între lumile și realitățile implicate. Suplețea « modernă » a acestor « zidiri » vine din funcționalitatea lor vie, profundă și permanent adecvată, prin care s-au integrat civilizației noastre.

NOTE

¹ vezi textul lui André Grabar, *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, în catalogul expoziției organizate de Musée Guimet în iulie 1953

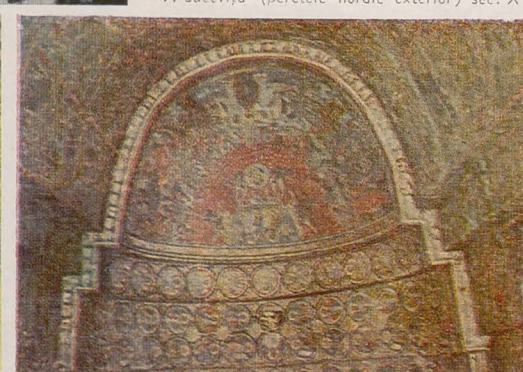
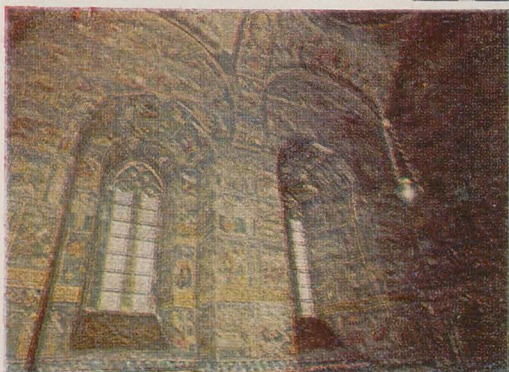
² Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*, 1948

³ H. Focillon, *L'art roumain*, în *L'illustration*, Paris, 1929

⁴ V. Drăguș, *Pictura murală din Moldova*, sec. XV—XVI, Meridiane, 1982

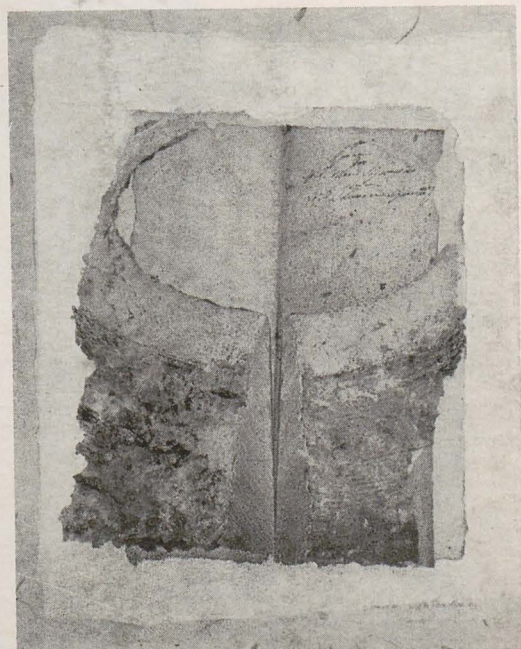
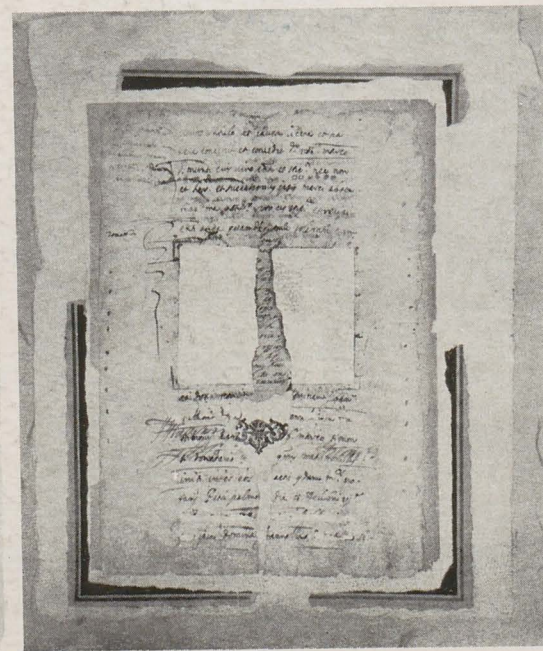
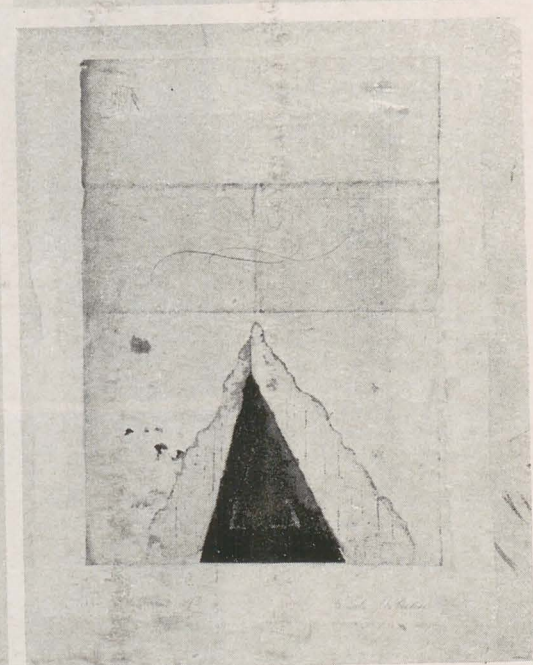
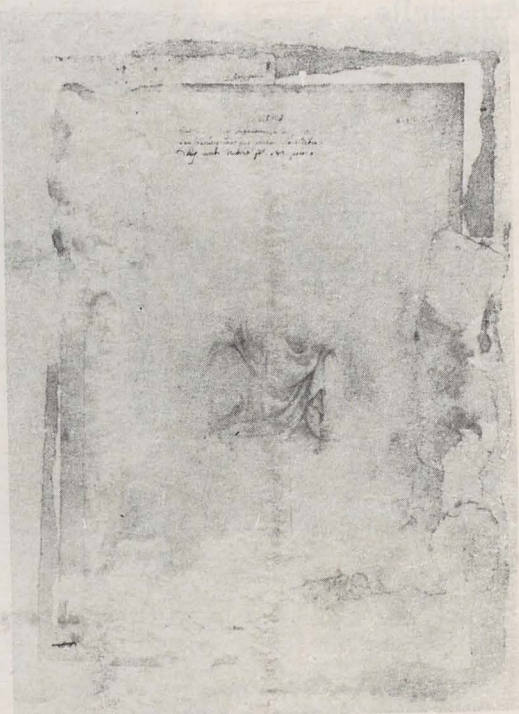
1. San Marco, Baptisteriul, Veneția, sec. XIV
2. San Marco, Baptisteriul, Veneția, sec. XIV
3. Hagia Sofia, Thesalonica, sec. IX
4. Hosios Lukas, Focida, sec. XI
5. Sucevița, pronaos, sec. XVI
6. Sucevița, peretele sudic, exterior, sec. XVI
7. Dragomirna, absidă, sec. XVII.

8. Humor (fereastră, peretele sudic) sec. XVI
9. Sucevița (peretele nordic exterior) sec. XVI



tensiunile
cupolei





„replicile“ wandeî mihuleac la „numele trandafirului“ de umberto eco

magda cîrneai

Dacă, după Eco, ar exista «nouă feluri de a înțelege Evul Mediu», ai fi tentat să replici polemic că în lumea imaginii, există nu nouă, ci nenumărate feluri de a utiliza plastic «forma» medievală. Dacă accepți premisele «esteticii deschise», atunci trebuie să afirmi că exploziei lente a formei închise, sferice, a mentalului și imaginii medievale, nu-i poate urma, în mod inevitabil, decât forma ruptă, deschisă, debordând într-o proliferare nelimitată, a modernității. În fața fenomenului gesticii libere a imaginii contemporane vizavi de gestul canonizat al imaginii medievale, poți adopta poziția resemnată a celui ce asistă la lunecarea spre roșu, deci spre glaciație și dezintegrare, a unei întregi galaxii. Poți observa critic nenumăratele feluri în care tipare imuabile și sacre pot fi deformate, prin subtile și sofisticate tehnici, până la desfigurare. Poți deplînge cum centralității ierarhizate și sacrosancte a ordinii valorilor medievale îi urmează descentralizarea democratică dar adeseori lipsită de criterii a dezordinii moderne. Cum cultului formei perfecte îi urmează cultul formei imperfecte, cum întregului îi urmează fragmentul, cum sferei închise îi urmează ruptura. Cum rotației centripete a imaginii în jurul unui nucleu spiritual nevăzut, îi urmează mișcarea ei centrifugă, vizibilă dar lipsită de ax, și deriva.

Există o lectură apocaliptică. Dar există și o lectură resurecțională, recuperatoare, a metamorfozelor culturale, de altfel ineluctabile: acolo unde pare să nu mai existe sens, fie că e vorba de o ocultare sau de o pierdere, trebuie să dez-văluiești, sau să adaugi, să rășădești, un sens posibil, o coerență. Chiar și lucrurile lipsite sau părăsite de spirit își au, pare-se, locul lor, în economia acestuia. Atitudinii fataliste, până la urmă confortabilă și simplificatoare, în măsura în care discreditează un fenomen real și de proporții, îi poți contrapune — dacă nu optimismul fără margini și utopic, astăzi desuet, al avangardei istorice — îi poți contrapune deci o atitudine mai înțelept integratoare, o încercare de armonizare, cel puțin mentală, a multitudinii într-un tot coerent.

Poți astfel citi, în fervoarea cu care imaginea contemporană jonglează fragmentul, ruptura, explozia, o încercare — arheologică sau sintetică — de a recupera, de a integra balastul formal și imaginar în structuri vizuale și mentale, provizorii dar funcționale, în tipare cu un anume grad de coerență. Poți vedea în gustul imaginii contemporane pentru opulență arhivistică și pentru permutaționismul tehnic, atât de evidente, o tehnică sui generis de a palpa, din aproape în aproape, prin acumulare dar și prin eliminare, prin false soluții dar și relative cîștiguri, o cale posibilă a sintezei — ca și cum cercetînd toate căile posibile, toate cărările mai mult sau mai puțin închise, ai re-găsi calea unică. Poți oare bănuî, în proliferarea vizuală contemporană, fermentii unui lent proces de decantare, de «fuziune», după marea «fiziune» dezintegratoare, a vechiului model spiritual?

Poți oare citi, în uriașul front de experiment al imaginii, o lentă revenire centripetă, încercînd să-și regăsească nucleul, de data aceasta dinspre margini spre ax, dinspre exterior către interior? Dacă totul sau orice are un loc în metabolismul mai vast al spiritului, atunci poți deduce că nu există atât de nenumărate feluri de a folosi «forma medievală», cum ai fi tentat să afirmi, ci, în ciuda aparențelor, ar fi poate mai potrivit să vorbim

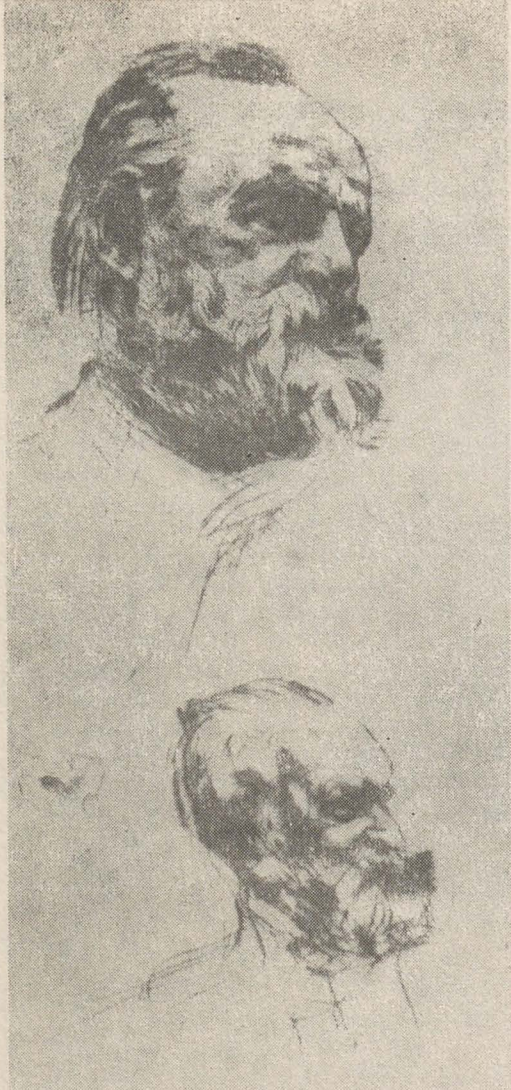
despre o modalitate cuprinzătoare, despre o tendință unitară. O mișcare comună de a încerca pe căi diferite, pe cont propriu, o aceeași sinteză, o posibilă integralitate, o regăsire, Ceea ce diferă e numai gradul de adecvare la sensul acestei devenirii. Poți nega de dragul negării, sau pentru ca mai tîrziu să poți, limpezit, afirma. Poți pierde chipul lucrurilor de dragul neantului, sau pentru a-l purifica, a-l epura, a-i pregăti spațiul și ordinea. Poți cădea pentru a nu găsi niciodată, dar poți cădea pentru a regăsi ceea ce n-ai pierdut niciodată.

Desenele, mai corect spus, obiectele grafice, file de manuscris apocrif, ale Wandeî Mihuleac, nu sînt replici stricte, nicidecum ilustrații la «Numele trandafirului» lui Eco, ci mai degrabă sînt parafraze la o idee, mai mult sau mai puțin utopică, în orice caz estetică, pe care ne-o facem, sau o avem, despre medievalitate. Replici de vădită și simptomatică actualitate, prin felul excelent în care utilizează și integrează semne, scrieri, pergamente, embleme medievale — la un model total al lumii cărții manuscrise medievale. Ele mai demonstrează poate ceva. Anume că esteticul n-ar fi numai o plajă finală, cum ar spune Nietzsche, coajă frumoasă dar goală, ci poate în același timp un prag, un stadiu premergător; nu e doar post-cultural, ci poate fi și pre-spiritual, în măsura în care epurează, prezervă și pregătește forma pentru transparență, pentru inteligibil. Esteticul poate fi o formă specifică de asceză. Frumusețea poate distruge, dar poate și salva.

Aceste desene pot trimite cu gîndul la un dat vital și indestructibil al spiritului, în pofida vremurilor: continuitatea, permanența.



Umberto Eco: *Numele trandafirului*, roman, traducere de Florin Chirițescu, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985.



1. AUGUSTE RODIN: Studii de portret Victor Hugo, pointe sèche, 1884

victor hugo- autoilustrații

călin dan

«*éxact et chimérique*»

THÉOPHILE GAUTIER

Victor Hugo «al nostru» s-a «născut» cam prin 1935–36, când tânărul Eugen Ionescu elabora, foiletonistic, «Viața grotescă și tragică a lui...» Găsim acolo tot ce e necesar pentru alimentarea unei idiosincrazii în fața verbiajului și a atitudinilor «enorme» alimentând biografia și textele autorului. Hugo deranjează printr-un complex de superioritate pe care l-aș numi complexul lui Midas — cu referire directă la actul «sacral» al atingerii: tot ce trece prin mîna sa capătă formă (și forța) geniului. Dacă Ingres a avut o vioară, Hugo nu-și mărturisește atare slăbiciuni: orice întreprindere a sa trebuie întărită cu măsurile capodoperei,

iar modestele declarații referitoare la activitatea sa de grafician sînt pură cochetărie. Scriitorul desenează trecînd treptat de la șarje — (gen atît de gustat în epoca de vogă a revistei «Charivari») către mai elaborate studii peisagere (Hugo a călătorit o vreme cam ca britanicii secolului XVIII — încercînd să ia în stăpînire lumea prin acuarelă), pînă cînd ajunge la eliberarea unor viziuni ce pot fi autentificate artistic.

Trei mi se par a fi raportările interesante pe care le pot lumina desenele lui Hugo: față de mentalitatea culturală a epocii; față de literatura autorului lor; față de istoria artelor în genere.

Generația lui «Hernani» înlocuiește răceala interioarelor imperiale cu un bric-à-brac menit să sugereze intensitatea trăirilor și forfota neîncetată a curiozității creatoare. Poza «de atelier» nu iartă pe aproape nimeni și nici un intelectual mai acătării nu-și refuză privilegiul de a picta sau, dacă nu, cel puțin de a frecventa mediile artistice. În multe cazuri, atelierelor plasticienilor suplînesc saloanele «marelui secol», și cine este interesat de luminile reciproce pe care și le aruncă literatura și arta unei epoci, are în veacul al XIX-lea (și mai ales în romantism) o ultimă perioadă a a interinfluențelor manifeste.

Situate în acest context, tentativele lui Victor Hugo nu apar ca rodul unui efort de excepție, ci mai degrabă al presiunii contextului.

Pînă la un punct, scriitorul nu face altceva decît să pozeze virtuosistic (în caricatură) și să asimileze bulimic date tipice (în ruinurile pictate pe Rin, în Normandia și Bretania). Rămînînd aici, Hugo nu ne-ar fi interesat ca grafician mai mult decît Mérimée sau Gauthier (acela pictor). Treptat însă, fantezia sa decolează greoi din concret către fantasmă, din precizia naturalistică către ambiguitatea onirică. Simpla delectare pasageră cu hîrtia și pensula devine, pentru o bună perioadă de timp, îndeletnicire stabilă și acaparatoare. Cheia trecerii ar putea-o da relația cu textul.

În corespondența scriitorului, desenele intervin frecvent pentru a completa descrieri amănunțite ale siturilor și situațiilor «de atmosferă», în manuscrisul romanului «Les Travailleurs de la Mer», desene ilustrative sînt elaborate simultan cu textul, în contra pagină, sau, fapt curios, preced soluțiile narațiunii, după cum lasă mărturie scrisă autorul însuși¹. O sumară trecere în revistă a procedeelelor literare hugoliene lasă impresia că autorul, reputat, asemenea lui Goethe, ca un vizualist prin excelență, nu transpune această virtute de asimilare în re-darea literară. Descrierile sale sînt minuțioase, enumerările fascinante ca sonoritate a limbii, dar forța de sugestie plastică, evidentă la Balzac și Gauthier, iar mai tîrziu la Flaubert, nu apare. A spune despre Victor Hugo că este un poet al lucrurilor văzute mi se pare o enormitate dublă: pe de o parte poezia sa este a-poetică, spectaculoasă și (aproape) totdeauna elaborată în poză (de aici și răutatea ionesciană a «Hugoliadei»; de aici și acidul comentariu al lui Sartre asupra ecorurilor «Artei de a fi bunic»). Pe de alta, comparațiile și metaforele sale, extrase majoritar din cîmpul vizual nu sînt

o garanție de acuitate stilistică în zonă; lectorul alunecă epidermic peste aluzii prea concrete.

Victor Hugo este un posesiv, el vrea să stăpînească universul în toate aspectele sale. Și dacă încercările de grafician ajung la măiestrie, faptul se datorează și unei conștiințe subliminale a imposibilității de a reda lumea văzută prin forța textului. În poezie, ca și în proză, scriitorul acumulează, ridicînd edificii de vorbe și construind situații ce acaparează cu lentoare cititorul, dominîndu-l. Masa textului hugolian nu conține acele geme șlefuite cu precizie care, odată extrase, fac demonstrația unei totale transparențe a scriiturii (menită să devină ecranul proiectiv al unei imagini pregnante, cazul Flaubert); e o masă amorfă, rostogolindu-se continuu către un țel precis, cu o încăpăținare amintind de simfonia bruckneriană și nicidecum de vreun model pictural aflat la îndemînă.

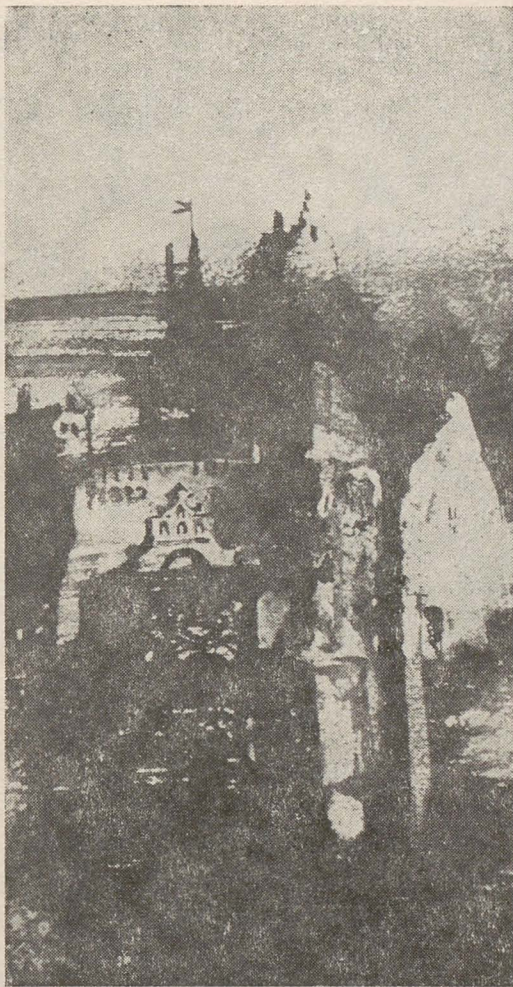
Spiritul epocii se reflectă în literatura lui Victor Hugo prin două caracteristici: eclectism și conflictualitate dramatică. Scriitorul (numit, în mod bizar, «poetul» de către aproape toți monografiile săi) este în primul rînd dramaturg și prozator, Adevăratul său filon liric își revărsă autenticitatea în desene și dacă poezia sa (cu rare excepții) nu mai prezintă azi decît un interes documentar, artele vizuale îl pot așeza pe Hugo, prin cîteva dintre lucrările sale, într-o genealogie precisă și surprinzătoare.

Gustul burghez pentru minuție, ca garanție a unei bune demonstrații tehnice, specific oricărui dilettante, este abandonat treptat în favoarea invenției, care vine să modifice «motivul» concret² în contextul unei amplificări onirice.

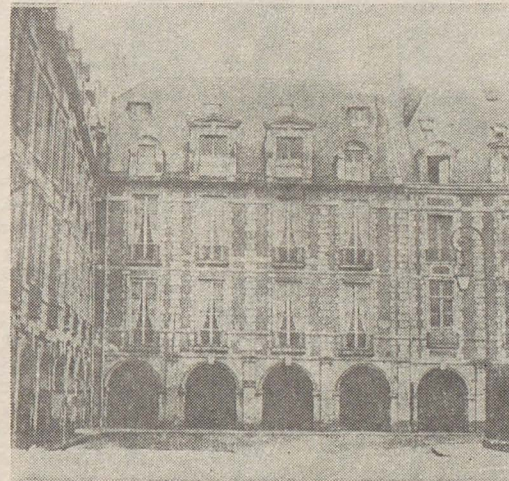
«Un Turner al nopții», îl numește, pe bună dreptate Emile Bertaux, cel mai avizat (și la această oră) comentator al graficianului Hugo.

Nocturnele sale pot fi privite, într-adevăr, ca o replică fără complexe la turbioanele solare și cețoase ale britanicului. Peste timp, desenatorul Hugo se înscrie în categoria tenebroșilor care au revoluționat arta desenului de la Goya la Picasso (acesta din urmă asemănător în mod amuzant cu marele romantic în zonele «ionesciene» ale biografiei sale); în peisaje, dar și în cîteva crochiuri de personaje feminine, sînt alăturate cu o dezinvoltură stupefiantă, cele mai diverse ducturi ale peniței cu urmele groase de pensulă, e folosit degetul și ghemotoace de hîrtie uzată (pentru estompe), grattoir-ul și foarfeca vin să agite, să tortureze suprafața încă nedesenată (cînd aceasta nu e mototolită pur și simplu, iar apoi netezită din nou), zațul de cafea, cafeaua cu lapte (!) dau fonte preliminară suportului.

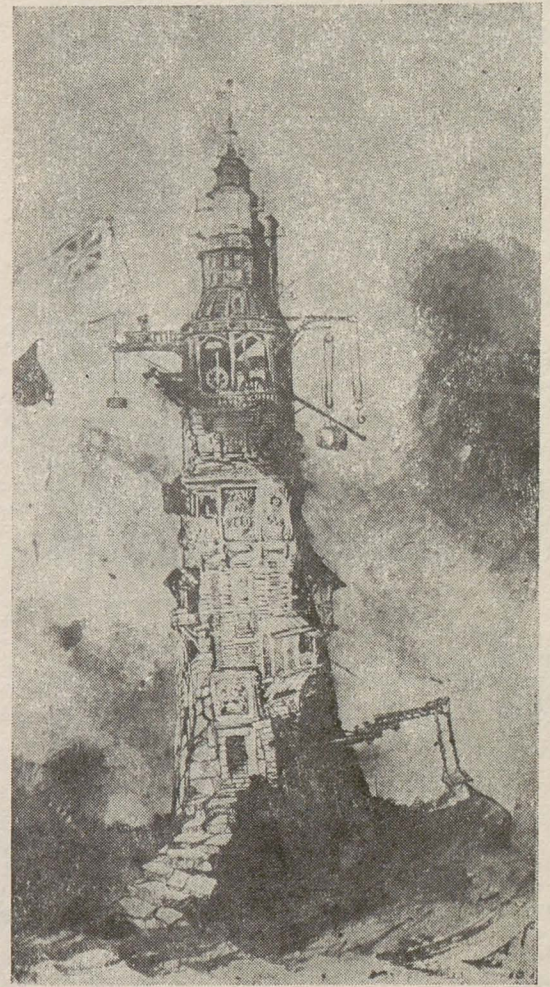
Hugo lucrează ca un mare improvizator inventînd pe măsura ivirii necesităților, inventînd necesitatea însăși, pentru fiecare etapă. Cele mai bune lucrări ale sale mimează întîmplarea



2. Desen

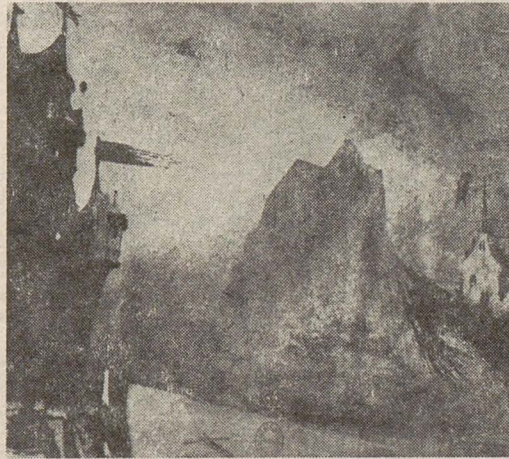


3. Casa în care a locuit poetul în Place des Vosges, Paris
4. Victor Hugo pe patul morții, fotografiat de Nader



5. Farul din Eddystone

desenului conversațional, provocând-o și accentuându-i specificitățile prin vărsarea de cerneală pe hîrtie, într-un dripping avant la lettre. Intervine apoi un dicteu automat, o transă în care mîna caută în nucleul nebulos forma ce trebuie extrasă, conturată, apoi ascunsă. Castelele din vis, peisajele lunare și femeile misterioase fac parte din recuzita romantică, dar așa cum poezia lui Hugo pregătea parnasianismul, grafica sa își depășea, ca viziune, stricta contemporaneitate, vestind umbrele simbolismului (Redon, Carrière). Agresiunea asupra suportului, continua improvizație gestuală, construcția picturală fără culoare (doar în alb și negru), lipsa de complexe în fața materialelor sărace, practicarea



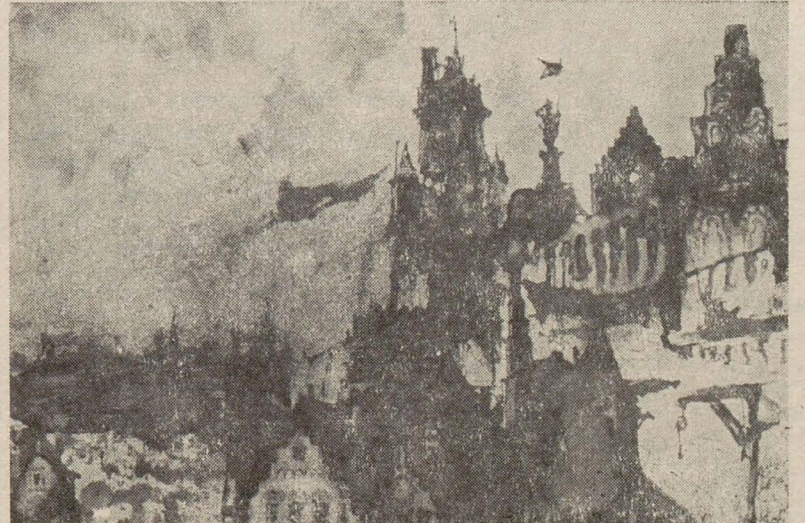
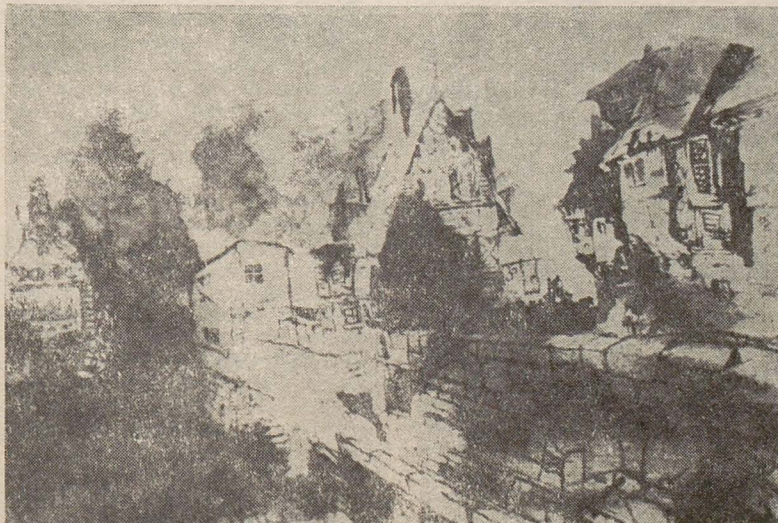
desenului mediu-nic îl așează pe acest improvizator de geniu în categoria marilor exemple justificatoare pentru cîteva dintre direcțiile și procedeele din arta secolului nostru.

¹ Iată și citatele respective: «Cînd am făcut acest desen, nu luasem încă hotărîrea de a pune furtuna să smulgă catargele vasului «Durande» «În acest desen... am înclinat prea mult leșul, întrezărit, al vasului eșuat...»

² Pentru a vedea cum își documenta Hugo viziunile tenebroase, e interesant de știut că «Farul din Eddystone» (edificiu aberant, colaj de desene zigzagînd sub intemperii etc.) nu este o invenție a sa, ci o reluare/ comentariu după gravura anonimă ilustrînd «Deliciile Engliterei» de James Beeverell, ediție din 1707 aflată în biblioteca maestrului (apud. R. Escholier, V. Hugo artiste, 1927).

6. Peisaj

7. Podul vechi 8. Oraș și castel imaginar, 1863



adela marcu

**corneliu sever mermeze
(orizont)**

Marin Mihalache face un efort analitic în textul introductiv la expoziția de pictură Mermze. După a sa părere, pictorul e un sistematic, edificând coerențe simbolice, lecturabile în cicluri ce se înlanțuie, de la o expoziție la alta, ca mărgelile unei unice reflecții — asupra straturilor «arheologice» ale istoriei. Trecând la analiza formei, Marin Mihalache remarcă «marile rotunduri ale tablourilor», cu «diagonale convergente menite a determina centre nucleare cu semnificație cosmică», încheind într-un avânt liric, potrivit căruia «spațiul și timpul una fac — dimensiuni ale aceluiași Tot». În fapt, Corneliu Sever Mermze păstrează de la acțiunile sale monumentale gustul marilor dimensiuni, iar de la începuturile extrem de figurative — oroaarea pentru detalii. Compozițiile sale au un argument central, de formă vag tumulară în genere, organizând pînza în valuri simetrice de semne, ce se succed multidirecțional. Emblematica sa e aluziv antropomorfă, conținând stilizări ale unor elemente culturale ultra cunoscute (victorii samothraciene, porți brâncușiene, altare zigurate, etc.) și același Marin Mihalache găsește o formulă surprinzător de adevărată pentru definirea determinărilor ideatice ale acestei picturi, compusă din «unele semne mitice de mult intrate în folclorul nostru plastic». De reținut la Sever Mermze este cromatică, sensibilă, sobră, cu profunzimi mai ales la fonduri și la detaliile abstracte, unde pictorul își eliberează mîna de preconcepții.

**nicolae lăzăr (căminul artei —
parter)**

Studiind pe cont propriu istoria picturii moderne, artistul trage din acest efort două concluzii: pe de o parte «o expresie picturală mai științietoară, redată prin tușe mici, dansante, volubile»; pe de alta, exprimarea «mai densă, mai gravă», în care «penelul mîngie mai îndelung pînza, lăsînd urme mai puține însă mai expresive, fiecare tușă fiind absolut necesară lucrării». (Radu Ionescu) Prima opțiune, avînd ca model imediat pe Lucian Grigorescu, este mai apropiată de temperamentul lui Nicolae Lăzăr. În a doua el atinge candori simpatice prin lucrări ca «La pășune». Simpatice sînt și alăturările de titluri ca «Țurca», «Veneția», etc.

petre velicu (simeza)

Petre Velicu se află, de la o expoziție la alta, în vîdită ascensiune și întărire a personalității artistice. La ora actuală, eliberată de plicticoșenie, «pictura lui reface drumul complicat al universului polimorf, de la cercul primordial, acel omphalos atotgenerator, pînă la nesfîrșita varietate de forme a obiectelor aflate în imediata

lui apropiere», scrie Dan Grigorescu. De fapt, prin rafinarea tehnicii de execuție și prin complicarea treptată a studiului natur-mortist, Petre Velicu introduce în pînzele sale «un aer de miracol». Forma recognoscibilă este supusă unui tratament de — formator, consistența materială este de fapt anulată; obiectul devine o carcasă transparentă, receptacol de lumini colorate. Această transsubstanțiere a banalului îl apropie (involuntar) pe Velicu de viziunile alchimice salvatordaliene, fără monstruoasă ironie a acestora. Ceea ce rămîne, pînă la urmă, privitorului, după ce a parcurs o profuziune a detaliilor și conturelor labirintice, este o anume vibrație delicată și continuă a luminii. Luîndu-se în serios, Petre Velicu se înscrie cu hotărîre pe calea succesului.

sergei niculescu-mizil (simeza)

Și el își explorează posibilitățile, nefixîndu-se prematur într-o fericită și imobilă formulă. Actuala sa expoziție pare a se fi încheiat în urma unor revelații mai recente, eliberatoare. Chiar dacă se pot bănui pe ici pe colo modele imediate, pictorul și-a cîștigat o incontestabilă dezinvoltură în organizarea suprafețelor, în așternerea plată a culorii, dură uneori, alături relaxată, ca și în desenul care depășește prejudecata ordinii și preciziei pentru o expresivitate de un lirism benign. Extragem pasaje revelatoare dintr-un text semnat tot Dan Grigorescu: din lucrări se desprinde «o senzație de organic, de vegetal», artistul «își supune pictura aceluiași legi pe care i le revelează natura»; «formele ce cuprind întreg spațiul optic au o logică lăuntrică proprie, creșterea lor evocînd ceva din protoplasmele originale». Pictura lui Serghei Niculescu-Mizil aspiră într-adevăr către o sinteză a biologicului cu geometricul, fără a alege însă calea seducției, cum crede pfațatorul expoziției. O neglijență (cred) studiată, o degajare față de normele culorilor «frumoase» (spre pildă, alăturarea mohorîtă a unui verde tern cu albul), constituie curajul artistului și modul său de a miza (instinctiv, deliberat) pe anumite noi drumuri ale picturii anilor '80.

virgil făciu (eforie)

O personalitate neconvențională este Virgil Făciu, solitar al unei formule situate în afara agitației permanente a colegilor săi de generație — tineri aspirînd către o avangardă mai abstractă și sprijinindu-se în lansări colective. Cu subtilitate neelaborată, pictorul își contrazice sistematic temperamentul voluntar, truculent, impulsiv, prin apelul la modele picturale autoritare și prin disciplina unor studii repetate pînă la obsesie. Portretul, nudul, natura moartă sînt tiparele cu care acest artist polemizează fără încetare, căutînd distrugerea lor sub presiunea unei stilistici agresive și, dialectic, fiind temperat de severa autoritate a modelelor. Care se numesc: pictura

barocă (mai precis granița instituită către baroc de un Caravaggio), secolul de aur spaniol (portretele) și expresionismul german (atmosfera). Cu o voracitate pe măsura impulsurilor sale vitale, Virgil Făciu consumă în mari serii de lucrări toate aceste modele și altele încă, înconjurîndu-se de forfota unei umanități torturate plonjată într-o urîțenie mistică.

În lucrările sale cu ramă întunecată, asemenea fundalului, pictorul comprimă tensiunile pînă la limita suportabilului. Procedul este unul de dublă agresiune: asupra formei (culoarea arbitrară, construcție deformantă) și asupra semnificației (structura simbolico-literară a imaginii devine aproximativă, este expeditată/sufocată de avalanșa gestului pictural). Rapelui cultural, menit să liniștească nedumeririle privitorului, este supus unul furii sistematice, îngropat sub culoarea ce se aglomerează în reliefuri dense, vibrante, dar lipsite de strălucire. Făciu este un senzual al stărilor sumbre.

Amuzant este că Virgil Făciu are ambiția să placă (înțelegînd plăcerea în sensul ei convențional, sub-estetic); o dovedește cu suficiență insistența sa mai recentă asupra peisajului (produs în cantități vandabile și realizat cu procedeele dezamăgitoare ale clișeului sentimental); o demonstrează tot Dan Grigorescu, tot în prefața catalogului, unde observă «o undă diafană de poezie» în pictura lui Făciu. Această primejdiașă incongruență trebuie corectată de artist prin lecturi mai precise și printr-o mai bună înțelegere a ponderii și situării sale în peisajul anilor '80, cînd neoexpresionismul și curentul Bad Painting au cîștigat drept de cetate. Pictura lui Făciu are o «urîțenie» salutară, cathartică, aducînd un curent de primenire (morală, nu doar stilistică) într-un context dominat de înghețarea calofilă și cerebralizată.

radu dăringă (orizont)

Dan Grigorescu are din nou cuvîntul în cazul Radu Dăringă. Criticul crede a vedea în pînzele antememorialului «lectia augustă a lui Petrușcu (sintagma apăsătoare și în prezentarea făcută mai puțin seninului Virgil Făciu) și a olandezilor din secolul al XVII-lea». Pictura lui Dăringă cunoaște «rigoarea inflexibilă a construcției», dar și o complex proces empatic, dar și o limpezire, o liniștire, o «muzică a armoniilor curate». Calmul lui Radu Dăringă este însă doar aparent, el trebuind să lupte cu o bogată ereditate. Dacă s-ar fi născut în secolul XVII, (nu olandez, ci venețian, aș zice), pictorul ar fi avut oarece succes în umbra virtuozilor de atunci; în veacul XIX însă ar fi fost mult mai prețuit decît impresionistii, de pildă, și ar fi stat la loc de cinste în vitrina lui Goupil; mai încoace, dacă maestrul Baba s-ar fi afirmat după Dăringă, o luptă s-ar fi dat între densitatea de bronz a culorilor sale și diafanitățile celui ce are acum succes la Orizont. De ce acest jocuri speculative? Pentru a spune, altfel, că Radu Dăringă nu este un pictor discutabil în litera creației sale, ci în spiritul ei. Și cu cît producția sa place mai mult, cu atît mai puternică va fi certitudinea că gustul biedermeier, acea minimă rezistență a ideilor în fața formelor confortabile, are o mare suprafață de penetrare. Radu Dăringă știe să picteze

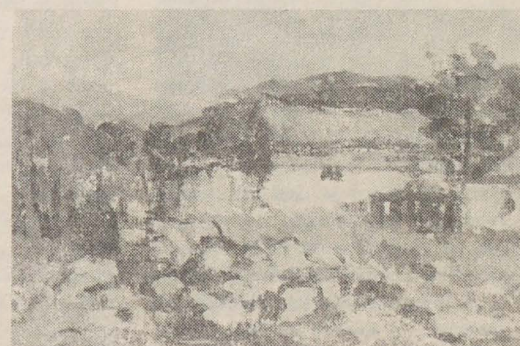
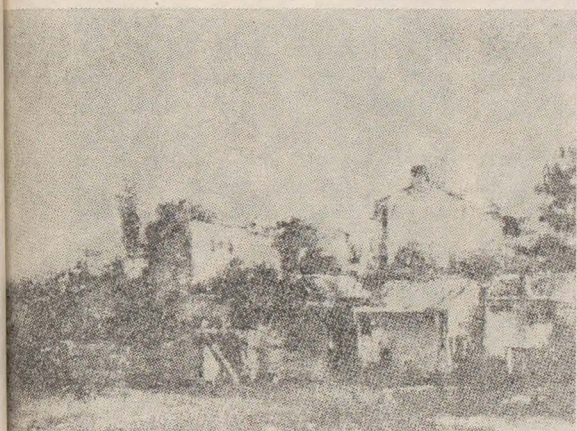
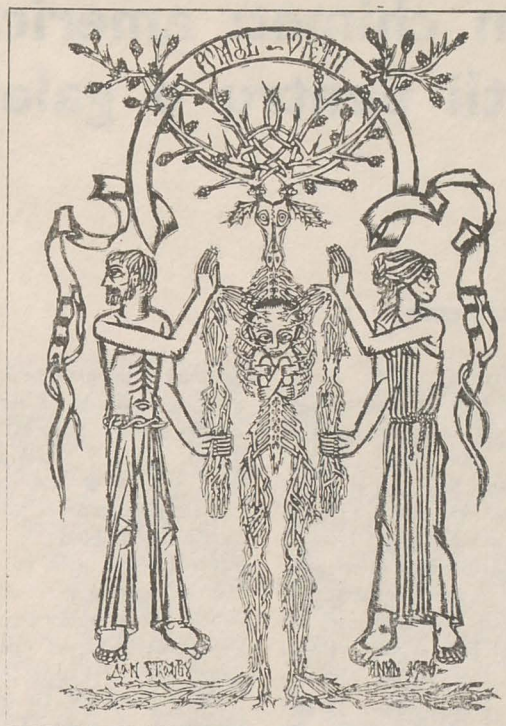
bine, așa cum unii poeți ineputabili știu să respecte metrica și să așeze corect (uneori savant) rimele: el are tehnică. Pe cine slujește această tehnică, iată o întrebare ce nu cred că și-o pun prea mulți. Ea îl servește pe pictor — dovadă optimistul autoportret din expoziție — dar mai departe? Să nu suprapunem învățămintele călătoriei și ispitele peisajului turistic; nici să nu ne grăbim a înțelege tale-cale categoria estetică a plăcutului. Din fericire, pictura nu se oprește în ochi, nici nu coboară degrabă la palpațiile «sufletești». Altfel, istoria artei ar arăta ca într-o frază de mai sus.

afiș politic (galateea)

Admirabili și utopici acești oameni, mereu aceiași, robotind cu hărnicie și (aparent) naivă încăpăținare pe ogorul înțelenit al afișului românesc. Cu rare izbucniri tipografice, acest domeniu al graphic — design-ului (determinat de puternica socializare a limbajelor și de o dinamică specifică a mediilor comunicării stradale) trăiește la noi într-o continuă hibernare. Avem profesioniști cunoscuți, avem premii internaționale, avem tone de proiecte, numeroase expoziții, avem chiar și un curs de specialitate la Institut, doar afișe nu avem. E păcat. Expoziția de afiș politic dela Galateea ne trezește din nou aceleași regrete. Prilejul e oferit de profesioniști ai montajului fotografic, colajului, expresiei pur grafice, de specialiști dar și de cîțiva out-sider-i. Numele participanților: Nicolae Corneliu, Dan Alexandru Ionescu, Radu Șteflea, George Balcot, Adrian Timar, Nicolae Sîrbu, Florin Ionescu, Leonte Năstase, Mihai Nagy, Vasile Socoliuc, Daniela Schobel, Alexandru Bălan, Ciurea și Dumbrăvicianu.

dan strîmbu (simeza)

Vine Dan Strîmbu la Simeza și ne face să zăbovim cu lucrările sale — mari gravuri în lemn — desfășurate cu insolentă atît în suprafața lor cît și în adîncimea neagră și de o foarte lămească «răutate» a desenului. Rapelul cultural este la îndemînă: gravurile populare transilvănene. Dar spiritul artistului e încărcat de cu totul alte viziuni, iar eleganța duc-tului său, poziția veșnic dansantă a personajelor și accesoriilor mimează, de fapt, un «dans al morții» cu care vechile imagini nu erau familiarizate. «Limbajul lui Dan Strîmbu ține de un fel de expresionism popular... în care se simte acasă, dacă nu pentru altceva, măcar pentru posibilitatea de a vorbi apăsător și a lăsa să transpară, în parte, dramatismul gîndului și simțirii». (C. R. Constantinescu). Iar Marcel Chirnoagă, într-un text de o profesionalistă precizie, remarcă tocmai contradicția dintre aparenta simplitate a imaginii și mecanismul complicat al gîndirii ce îi dă naștere. Dan Strîmbu este un violent al satirei, o dovedesc «Sperietorile» sale, colaje de obiecte, supuse unei ironii ce demarează greoi, dar impetuos. Artistul are candori și conține existența ca pe un ritual cu cicluri imuabile. Apelul la mitologie servește bine masivitatea desenului suculent și compoziția de o arborescență acaparatoare. Imaginile pregnante violentînd (anulînd parcă) albul hîrtiei, ne fac să imaginăm plăcile sale ca pe mari baso-reliefuri, sculptate cu plăcerea aproape fizică a efortului.



1. CORNELIU SEVER MERMEZE 2. DAN STRÂMBU 3. VIRGIL FĂCIU 4. RADU DĂRINGĂ 5. SERGHEI NICULESCU-MIZIL 6. NICOLAE LAZĂR 7. PETRE VELICU

maria magdalena crișan

mihai dăscălescu (galeriile de artă-galați)

Format în climatul artistic al școlii ieșene, creația lui Mihai Dăscălescu (născut în 1919) este așa cum ne-a demonstrat-o de-a lungul anilor, o dovadă de probitate profesională și consecvență pentru valorile fundamentale ale limbajului plastic: respectul pentru compoziție, pentru un desen viguros, care structurează lucrarea, pentru valoarea cromatică a suprafeței — sînt cîteva din datele ce se impun în fața lucrărilor sale. În expoziția actuală, artistul ni se dezvăluie un fin cunoscător al naturii, al peisajelor, imaginii cotidiene, majoritatea sate pescărești, priveliști marine (multe rodul unei recente călătorii în Grecia) aflate sub puternica lumină a soarelui de sud. Așa cum îl cunoaștem, pentru Mihai Dăscălescu, compoziția, oamenii surprinși în momentul acțiunii, constituie latura forte a creației sale. Pictorul știu să surprindă și să redea robustețea gestului, spontaneitatea unei mișcări, atmosfera locului. Forța penelului său mînuiește cu severitate pasta,

de o expresivitate ponderată, arătînd o bună cunoaștere a meșteșugului. De aceea, florile picturului păstrează ceva din natura riguroasă, exprimată cu severitate, abandonînd grația, în favoarea unui echilibru ferm, subliniind cu ostentație substanța voluptoasă și plină de sevă a naturii lor. Există în lucrările picturului o predilecție spre precizie, o formulă clasică, ce se păstrează în cadrele stricte cerute de compoziție. Peisajele sale aduc ceva din forța unei naturi aspre, o realitate care se impune direct, evocînd pitorescul curților, al marginilor de sat, al tîrmurilor pescărești. Ceea ce îi caracterizează lucrările este în primul rînd vitalitatea, o robustețe evidentă atît în peisaje, cît și în naturile statice. Artistul lucrează cu multă scrupulozitate, frămîntat permanent de problemele rezolvării plastice, o conștiințiozitate de tehnician, ce face ca pictura sa să păstreze un aer de studiu. Intens și vital, coloritul său este echilibrat și armonios. Pasta este ferm condusă, cu vibrații și transparente subtile (mai ales în peisaje), un desen cu o linie simplă, agilă, ce sugerează, mai mult decît să contureze.

vasile onuț (galeriile de artă-galați)

Artist cu manifestări diverse Vasile Onuț practică deopotrivă pictura, sculptura și grafica. Vizitatorului i se relevă cu ușurință atît preocupările, cît și problematica lucrărilor sale, ce se dezvoltă aproape exclusiv în jurul aceleiași teme, cea a zborului. Temperament tumultuos exprimat, el creiază, indiferent de maniera abordată, imagini puternice, pline de vitalitate. Arta lui Vasile Onuț, ajunsă la maturitate a manifestat de-a lungul anilor o constanță desprinsă de artist din contextul său cu realitatea puternică a materiei, cu vitalitatea și energia ei interioară. Acum, el se concentrează îndeosebi asupra picturii de pastă. Aici virtuozitatea gestului este puternic simțită, forma păstrează sugestia unei expresivități primare, susținută de o gamă cromatică explozivă. Într-o energie și tensiune interioară irupe pe pînză, lăsînd să răzbată cu toată forța, gestul. Se revarsă, din cele mai realizate tablouri ale expoziției o atmosferă străbătută de trăiri

puternice, contraste violente și tonuri de culoare ce ating uneori incandescenta. Structura personalității sale se apropie de o estetică de factură expresionistă. În toate lucrările indiferent de tehnică, principiul este același: forma este modelată de materia însăși, palpabilă, ea păstrează tactilitatea gestului. La prima vedere formele sale par întotdeauna bine fixate, inerte. Dar privindu-le cu atenție este ușor de sesizat mișcarea lor interioară, sugestiv redată de ritmul creat, fie de alternanța golurilor și plinurilor în cazul sculpturii, fie de contrastul cromatic al suprafeței. Temei zborului, autorul îi circumscrie un univers bogat, unde păsări, cai înaripați, flori populează o natură exuberantă, dar nu lipsită de gravitate, mai ales în pictură. În gravură sesizăm voința de a trece la ritmuri mai marcante, la scheme compoziționale mai dinamice, la cadențe mai inedite. Vasile Onuț face parte dintre acei artiști la care energia gestului primează, într-o creație dominată nu atît de imaginea figurativă a realității, cît mai ales de trăirea puternică pe care artistul o resimte în fața ei.



iordan chimet: america latină - sugestii pentru o galerie sentimentală

barbu cioculescu

Lunga călătorie la capătul Americii latine — în inima istoriei și artei sale, dar și la confinenle geografice — la care ne ispitește Iordan Chimet, un maraton, dar și un pelerinaj, se vădește sentimentală cît privește propensiunea eseistului de a înțelege și asimila, dar nu mai puțin sistematică, sub unghiul cuprinderii și al concluziilor. Ca galerie, înfățișează unul din acele Muzee unde ochiul recurge la optica rațiunii — cugetul acceptă că se află într-un Labirint, și-și dezleagă sandalele.

O carte de autor și una de oaspeți, o Pledoarie și o Laudă, totodată, și ca să ne distanțăm de la început de o anumită vrajă învăluitoare, o stație de cercetare, instalată, precum se și cuvenea, în Lumea Veche, al cărei paradoxal Occident este chiar Lumea Nouă. Fie că aceasta va veni către noi, într-un impresionant efect de perspectivă, fie că vom întreprinde o călătorie în derivă, acostînd în scurte escale, încercarea va fi, oricum, pe măsura unui continent, a două oceane și a cărții acestora!

Primele precizări ale autorului privesc simbolistica geografiei, translația istorie-geografie și, în bună logică, geometria de simboluri a geografiei, cu care se închide cercul. Pentru o primă ochire asupra Continentului celei de a Treia Zile a Creației, vom poposi mai întîi în ceea ce a constituit imaginea începătoare a Lumii Noi, de la Utopie la realitatea americană — vezi miturile Giganților, al Fîntîinii Tinerții Veșnice, al Celor șapte orașe Fermeceate, al Eldorado-ului etc. etc. — relatări de călătorie, ecouri în opere literare de epocă, primele expediții, primele contacte, primele contaminări, de asemenea.

De la butada lui Voltaire, după care Columb ar fi dublat operele creației, la constatările pe teren ale lui Darwin și Humboldt, se deschide un arc de cerc vast și totuși, numai o introducere la... introducere, semnalul complicației extraordinare a unei metodologii ce-și împrăștează neconținut premisele. Eseistul posedă, ca să folosim un termen școlăresc, materia, și îl urmărim cu încredere, reîntîlnind figurile cunoscute, nu zic familiare, ale lui Montaigne — interesat de mentalitatea sălbatecului, ale

lui Defoe, Stevenson, Jules Verne, pînă la Claude Lévy-Strauss, o cale lungă, într-adevăr, care ne ajută să înțelegem mai ușor pentru ce au trebuit să treacă mai multe secole pînă cînd, cu vorbele cărții, America Latină să-și consume propria himeră. Omul de litere este tentat să se instaleze confortabil în acest despărțămînt al lucrării, vizînd «o lume care visează să nu mai fie» și să-și reîntîlnească favoriții, Hemingway, Graham Greene, John Don Passos, Joseph Conrad, Henri Michaux — lista este mai lungă, dar acesta e numai unul dintre dosarele pregătitoare.

Variații din unghi plastic contemporan, pe tema identității americane dă, logic, cuvîntul oaspeților — lucizi, paradoxali, luxurianți și pasionali — ei dezbat cu brio problemele fără număr, aparent (în fapt, ele se leagă!), ale acestei identități ce trebuie abordată nesocotind granițele, după atlas, și totuși ținînd seama de particularisme, nu singura dilemă într-un continent de contraste. Declarații de principiu, sinteze critice, poziții de luptă: «realitatea poetică» preferată noțional «fantasticului» (Matta, *Chile*), refuzul provincialismului, implicit al exotismului (Damian Bayon, *Argentina*), dialogul între imagine și formă, între emoțional și intelectual, între rațiunea magică și încarnarea mitului, între persoana umană și idealurile sprijinite de artă (Romualdo Brughetti, *Argentina*), noul limbaj cINETIC, respectiv relația dintre om și spațiul tipic latino-american («Omul Americii Latine a trăit timp de secole în luptă deschisă cu natura. Plantele și animalele au fost cotropitorii săi tradiționali. Peisajul nu este o cortină de fond, ci o prezență mobilă, mereu la pîndă. A te aventura în natură înseamnă a te aventura în pericol...») (Arturo Usler Pietri, *Venezuela*), caracteristicile înaltului nivel al Americii Latine, în ceea ce privește producția imaginativă (Teresa del Conde, *Mexic*), irealitatea ideii unei arte comune țărilor care alcătuiesc continentul — influențele europene și excepțiile de la acestea («Arta latino-americană este astăzi străină — aproape totdeauna — de folclor și se sprijină mai degrabă pe o dinamică a viitorului, decît pe un trecut care nu este comun actualilor locuitori ai Americii Latine») Fermin Fèvre, Ar-

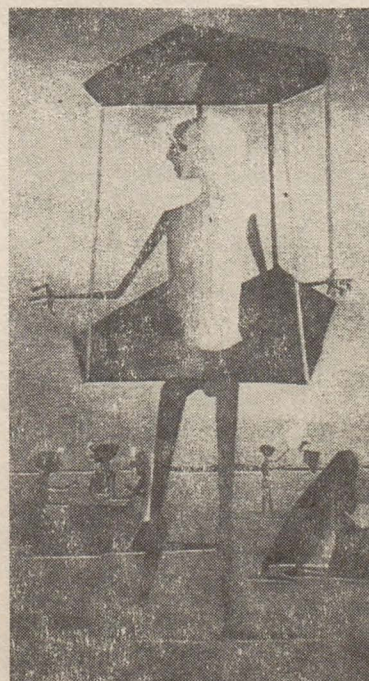
gentina), universalismul artei sud-americane (Borges a afirmat doar că «Patrimoniul nostru este universul») (Dore Ashton, *S.U.A.*), interferări («În secolul al XX-lea, pictori ca Armando Reverón și Joaquín Torres-García au dobîndit o recunoaștere internațională, prin stiluri ce aveau rădăcini europene. Puterea lor nu exprimă însă izolarea conștiinței pur latino-americane, ci mai degrabă ieșirea Americii Latine în arena mondială») (Terence Grieder, *S.U.A.*), erotismul latino-american (spațiu sacral, greu de definit) (Frederico Morais, *Brazilia*).

Al doilea titlu ce încheie primul volet al cărții întoarce, prin urmare, razele oglinzii din America Latină către Vechiul Continent, întregind o viziune în care artele plastice devin reprezentantele cele mai autorizate ale unei spiritualități: de aici înainte, limbajului lor le revine rolul exclusiv, în călătoria sentimentală anunțată, încît *Pionierii, Călduzele, Fondatorii* (capitolul 2) statornicesc aventura în strictul domeniu al plasticii. Nu fără concertul artelor învecinate, însă, pînă la punctul de întrepătrundere al graficii cu poezia.

Figurile propuse sînt Posada, Julio Ruelas, apoi într-un triptic, Rivera, Orozco, Siqueiros — triada muralismului mexican. Aceasta ar fi prima

mare sală a Muzeului imaginar, pasul ferm în plastica latino-americană. Ghidul este poet («Cunoaștem numele a doi dintre puștanii care își pierdeau timpul la fereastra lui Posada, ba chiar avem și mărturiile lor: Orozco și Riviera»), dar informația vastă este a unui istoric («Gestul lui Rivera este mai emoționant și mai direct cînd îl încorporează pe marele său predecesor în centrul unei faimoase lucrări, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* — Visul unei după amieze duminicale în parcul Alameda Central — opera murală pentru Hotel del Prado din Mexico City. Posada pozează braț la braț cu o calaveră, scheletul alegoric care traversează zîmbind miile sale de desene. Celălalt partener al calaverii simbolice este Diego însuși, copil») și ne putem închipui încîntarea strategului la dispunerea în pagină a admirabilelor, savuroaselor calavere: Marele Cimitir al Îndrăgostiților, Calavera lui Cupidon sau aceea a... Bicicliștilor! (O grafică a majusculilor, într-un univers de o particulară redundanță care, de altfel, nu exclude de loc pură și concentrată simplitate, și ea cu majusculile ei!).

Pentru metoda critică a eseistului, relevantă este trecerea nemijlocită de la datul material, sublimat, firește, la consecința sa estetică. Constatării pozitive că Posada lucra fără etape intermediare, eboșe etc., de unde se deduce a nu fi cunoscut «starea de grație a luptei cu materia informă străină, ostilă», îi succede observația, la nivelul superior, că aceasta se întîmplă mai ales cînd abordezi irealitatea — cu concluzia obiectivității creației lui Posada. Argumentul tradiției populare (mexicane, în cazul de față) întărește premisele, dar îndată ni se atrage atenția ce drum imens a parcurs ideea de moarte de la vechile culturi aborigene pînă în Mexicul popular al lui Posada, unde devine un ritual estetic. Și din nou poetul Chimet ia locul criticului, cînd decide că lumea mexicană l-a inventat la timp, exact atunci cînd trebuia, pe Posada. Medalioanele sînt atît de dense, încît a rezuma cele două pagini (în fapt patru, căci cele două coloane ale fiecărei pagini au, fiecare, cvadrata unei pagini late), dedicate, bunăoară, lui Julio Ruelas, ar necesita măcar un spațiu recenzional legal. Pigmentul



polemic nu lipsește, servit cu amenitate — e vorba de o lume de arte ce nu a suferit pînă acum nici un dezastru colectiv, eventual imputabil — mai adesea prin prisma oaspeților, a martorilor. Astfel, caracterul militant al creației lui Orozco și Siqueiros este limpede pus în evidență, dar și transcenderea limitelor istorice, iar de aici, împrejurarea că nici retorica nu le-a fost străină celor doi. Dar punctul final al oricăreia dintre judecăți aparține autorului, fie și numai prin modul în care conduce «scenariul» critic. Respectiv, în cazul discutat: «E riscul natural al artei monumentale ca, identificîndu-se cu Umanitatea perfectă, să piardă din vedere omul imperfect, omul pur și simplu». Fraza e amplă, materia la scara continentului: «Rivera, Orozco, Siqueiros și, bineînțeles, toți colegii lor, Jean Charlot, Carlos Merida, Leopoldo Mendez, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Manuel Rodríguez Lozano, O'Gorman, Antonio Ruiz, Covarrubias, Camarena, inclusiv singuraticul Tamayo, în fapt întreaga generație va trece prin faza muralistă, ștergînd, astfel, limitele dintre artă și istorie, dintre artă și realitate, ca și dintre artă și educație». Și, în fine, opinia ultimă: «Pentru mine, Siqueiros rămîne promisiunea unui elan nefinisat uman, forța reală care ar fi putut obține orice...»

Școala muralistă mexicană, epoca de aur a picturii uruguayene, cu patetic și senzaționalul Pedro Figari, modernismul brazilian, universalismul, ca să zicem așa, argentinian (argentin?), iată tot atîtea fațete ale plasticii latino-americane, urmărite în permanentul concert al artelor, și chiar în simbioza poezie-filosofie-pictură, metodă caracteristică ce ne aduce sub ochi, odată cu admirabilele reproduceri (grafice, în pagină, în culori, integrate pe grupaje) adevărate blocuri situaționale complexe. Complexă cu osebire se dezbăluie de altfel, și realitatea artei latino-americane în reprezentanții ei: brazilianul Vicente do Rego Monteiro va aparține, ca poet, Franței, ca pictor, țării sale și, culmea, «Nici o legătură, în schimb, nici o întîlnire — de durată sau efemeră — între poezia și pictura lui Monteiro».

Operația matematică a deducerii, spre a calcula ceea ce datorează artele

latino-americane curentelor moderne europene, și apoi, acestea, picturii latino-americane, se efectuează cu finețe, luminînd puternic anume medalion. Un asemenea exemplu de întrepătrundere e argentinianul Petturoti, herald convins al cubismului ale cărui limite Jordan Chimet le precizează laconic, imperturbabil, studiind corpurile în viziunea pictorului — corpuri cu aspect fantasmatic, prin abolirea gestului. Verdictul unei reușite: «Prețul nemuririi pare să fie plictiseala perpetuă». Și, în cartuș, în josul paginii, opinia unui «localnic, Julio E. Paro, favorabilă în mod absolut! La Armando Reveron, cartușul aparține lui Alfredo Boulton. Cubistă declarată a fost și pictorița cubană Amalia Pelaez — cu care se încheie capitolul ce ar reprezenta parterul Muzeului imaginar. În opinia Martei Traba (criticul itinerant al Noii Americi!), pictorița se înfățișează drept Marea magiciană a picturii latino-americane, și i-am da cu deferință dreptate, într-un climat mai puțin luxuriant decît cel al sălilor Muzeului, altfel vorbind, cînd nu am fi în derizoria situație de a stabili ierarhii într-o clasă de premianți. Impas aparent, falsa dilemă a bogăției...

Cel de al treilea volet al acestui manual liber, intitulat *Caractere, struc-*



turi, vocații, ocupă centrul strict al cărții, de astă dată pe tematici. Titlurile acestor de asemenea medalioane sînt de la sine grăitoare: «Gigantomanie feminină», «Pseudonimele mitului latino-american» (întrucît nu alterează aspirația către universalitate a artei latino-americane, originalitatea sa, sub rezerva zestrei de mituri, iar în subsidiar, o discuție asupra realului miraculos etc.), «Orășul», «Stația următoare: Apocalipsul», «Vizită în nobila casă a morților», «Indigenismul», «O călătorie — plastică — în inima alfabetului» (poezie ideogramatică, dar și corespunzătoarele caligrame vizuale, în care excelează, printre alții, Octavio Paz), «Cosmos naiv» ș.a.m.d., eseuri de sine stătătoare în care fenomenul artistic latino-american nu mai este atacat frontal ci săgetat din unghiuri favorabile sintezei ce se alcătuiește, printr-un tipic fenomen compozițional, sub ochii noștri.

Propriu-zis, sintezei ca atare îi este rezervat voletul final al eseului, *Sugestii pentru o galerie sentimentală*, unde criticul de artă ne prezintă ultimul val de portrete, în a căror lipsă întreaga perspectivă anterioară ar fi «înghețat» istoric, căci aici se statornicesc Rufino Tamayo, Cândido Portinari, Carlos Merida, Wilfredo Lam, Raúl Soldi, Oswaldo Guayasamin, Jacobo Borges și mulți alții, dintre care îmi rămîn mai departe străini cei cuprinși în paginile 304—305, 308—309, 312 și încă vreo cîteva, curios rămase albe în exemplarul meu — cu atîta trudă găsit în librărie — și cu siguranță în afara oricărei inovații tehnoredacționale. Nici o voluptate nu e fără spini, dar aceștia puteau fi pliviți — am zis!

Capitolul 5 — *Varia* — oferă Note (altminteri, ca să folosesc bunăvoința eseistului, de subsol — notele n.n.!). Sînt informații de mare ajutor, întru completarea flecăruia dintre voletele eseului, de fapt *calavera* lucrării, cu atît mai sugestivă, ca și bibliografia finală, căreia îi succede un rezumat al cărții în limbile spaniolă și engleză. Telegrafic, acesta cuprinde ceva din materia cărții și mai mult din esența ei, împrejurare în dosul căreia ne vom ascunde și noi, spre a nu mărturisii față puțină reușită în istorisirea acestei enciclopedii, sentimentale, desigur, ca act de adevărate, critică, în



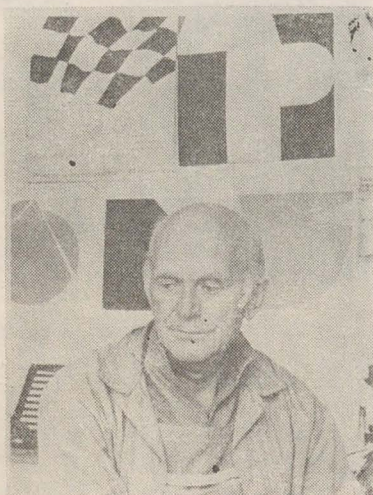
ce privește metoda abordată, aceea a simpatiei lucide. Prin temperament, Jordan Chimet nu este un ucenic vrăjitor și nici recele glosator al Enciclopediei, structura sa pretinde cascade de filtre, dintre care cel magic nu lipsește, de asemenea. Lucrarea sa e o mare realizare, pe care nu ar întrece-o decît o colecție ce ar compili fiecare din dosarele cărții printr-un volum aparte. O realizare intelectuală vastă și un festin al contemplării vizuale — aproape că nu am vorbit de excepționala recoltă grafică — un basm de citit în lungi nopți de iarnă scitică, spre a aduce soarele și luna în Bibliotecă, un remediu la ideea că, vai, toate cărțile au fost citite și că provizia de zaruri a artei s-ar fi epuizat.

La ieșirea din Junglă, vîntorul jubilează, cu jaguarul după umeri, luminoasă clipă surprinsă de premoniția că somnul fiarei s-a și subțiat și că o vînătoare în sens invers e pe cale să înceapă. Pe paginile albe ale exemplarului nostru — un unicat, presupunem — vom grifona scheletul felinei (jivinei?), cu un număr variabil de labe răsturnate în plan, dar adunîndu-se circular, la vîrfurile ghiarelor între falcile ei înțeleștate, oferînd schița zîmbetului sentimental-inefabil al autorului.

1. JUAN BATTLE PLANAS: (Argentina) *La mecánica*

2. CANDIDO PORTINARI: (Brazilia) *Dreptatea lui Solomon* 3. MARIO CORREÑO: (Cuba) *Lîngă mare* 4. RENÉ PORTOCARREO: (Cuba) *Mitologie cubană*

jan rajlich



Președinte al comitetului de organizare al Bienalei Internaționale de la Brno, Jan Rajlich asimila, anul trecut, tonic și performer, edițiile bienalei cu un campionat mondial al graficienilor. Iată că, în acest an, Galeria Moravă din Brno a organizat, cu ocazia celei de a 65-a aniversări a artistului, o selecție axată în exclusivitate pe creația de grafic-design, o « cursă » de două decenii, 1965—1985, a unui remarcabil profesionist.

Laureat al unor numeroase concursuri de afiș, prezentat monografic, din această perspectivă, în reviste de specialitate ca Linea Grafica-Milano, Neue Werbung-Berlin, Graphic Design-Tokyo, etc., Jan Rajlich optează, în creația sa de grafic-design, pentru soluții sintetice, echilibrate, raționale. Afișele teatrale sau cele ale evenimen-

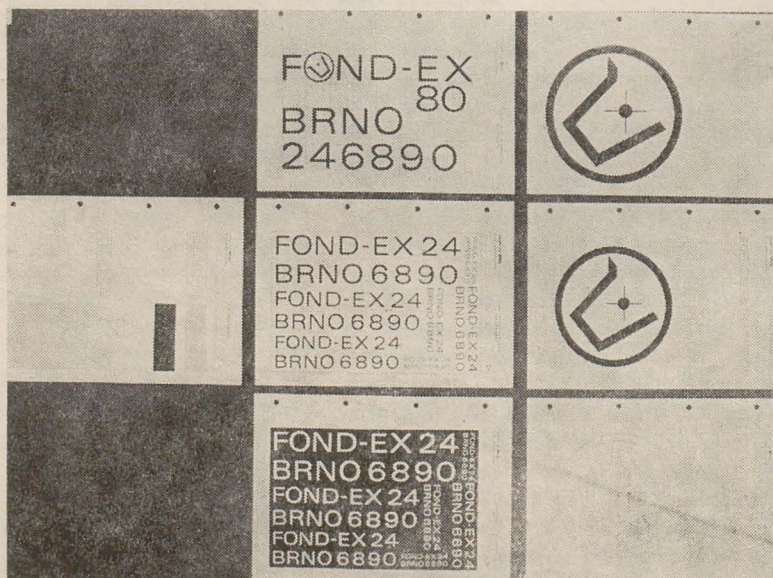


telor expoziționale au ca principali operatori vizuali fragmentarismul imaginii pe un detaliu revelator și un efect energetic. Acesta din urmă poate fi rezultatul unei zone de « pată scursă » sau de « sfișiere » între câmpuri grafice, de ritmare a unor structuri repetitive, preferind oblice și triunghiuri ascuțite, fie urmarea unor scoateri din scară, în gros-plan. Într-o serie aparte se constituie afișele pentru festivalurile de poezie din deceniul șapte — manieră de frotiu, sugestive exclusiv prin modulări de linie.

Calitățile de comprehensibilitate ale stimulilor grafici creați de Rajlich se extind și asupra graficii publicitare de format mic. Compoziția cu puține unități semnificative și cu simboluri culturale alese judicios s-a exersat cu succes și în realizări de pionierat pentru aria cehoslovacă, prin signalectica, imaginea de marcă, mediile de reclamă, etc., realizate de Rajlich în ultimii 20 de ani.

Aspectele de lungă înșiruire ale creației lui Jan Rajlich, de la pictură la decoratie murală, de la grafica de șevalet, colaj, serigrafie pînă la toate solicitările grafic-design-ului, alături cu neobosită activitate de organizator și animator artistic și expozițional, au ca fundal gestul semnificativ și eficient, expunerea lapidară și prilejuită comunicare.

aurelia mocanu



Fernand Braudel: Structurile cotidianului: Posibilul și Imposibilul — Meridiane, 1985, 2 vol., traducere și postfață de Adrian Riza.

Această carte va face epocă și își va pune amprenta inconfundabilă pe scrierile tuturor celor care se folosesc, mai mult sau mai puțin abundent, de tehnica « citatelor curioase ». Prima lucrare dintr-un ciclu de trei (celelalte — «Jocurile schimbului» și «Timpul lumii» — sînt așteptate cu nerăbdare de cititorul român), cartea lui Braudel construiește laborios o istorie mondială pornind din zonele ascunse ale civilizației, Semnificația abisală a modificărilor climatice, alternarea omului și fiarelor într-un areal, dezmațul de carne al evului de mijloc, răsturnările fundamentale produse de importul cafelei și de introducerea consumului de alcool, drumurile sării, triumful mondial al Europei prin dominare maritimă, nebulia exclusiv europeană a modei, revoluția manierei, revoluția monetară și multe altele sînt puse în slujba unei teze pesimiste: omenirea — al cărei destin pe glob dovedește, în pofida aparențelor contradicții teritoriale, o fascinantă unitate evolutivă — are vocația (cunoaște necesitatea) ritmurilor alternante. Fericea ei va fi totdeauna retrospectivă. Cartea lui Braudel este un proiector a cărui lumină necruțătoare desconsfiră viziunea istorică tradițională.

Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe — Dicționar de artă populară, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985. După cum se arată și în cuvîntul înainte, cititorul curios, specialistul chiar, vor putea găsi în această carte de dimensiuni relativ modeste, referiri la: arhitectură, mobilier, port, țesături, ceramică, lemn (cioplit, crestat), cojocărie (centre) — deci categorii ținînd de arta populară; apoi prezentări de monumente, zone etnografice, obiceiuri, creatori contemporani de renume. Fenomene ca aculturația, prelucrările din lumea romană imperială sau din Bizanț, interinfluențele cu zone ale Europei centrale și răsăritene sînt uzitate ca metode comparative. Un glosar selectiv ne pune pe gînduri cu termeni ca: sărămpău, iram, brîgle, cupceană, etc. De mare folos în mînuirea acestui instrument cultural este indicele tematic. Cartea «este rodul multor ani de cercetare pe teren și folosește din plin rezultatele obținute de peste un secol de înaintașii noștri în cercetarea culturii populare și în constituirea colecțiilor muzeale». Deși a trecut aproape neobservată, lucrarea trebuie privită ca un eveniment cultural.

Umanismul picturii murale postbizantine — Meridiane, 1985, 2 volume. Volumul I — Wladyslaw Podlacha — Pictura murală din Bucovina; prefată de Vasile Drăguț, cuvînt înainte de Mabel Nandriș, traducere de Grigore Nandriș și Anca Irina Ionescu, note de Grigore Nandriș și Anca Vasiliu.

Volumul 2 — Grigore Nandriș — Umanismul picturii murale postbizantine din estul Europei; introducere de Alexandru Busuioceanu, traducere și note de Anca Vasiliu. Prefața lui Vasile Drăguț conturează, cu limezime universitară, locul și meritele savantului polonez și pe ale celui român, ale căror studii, elaborate la distanță de cinci decenii, se întîlnesc în colecția Editurii Meridiane, într-un

vitrina cărții

efort de reevaluare istorică și de lărgire a unui orizont bibliografic deja prestigios, referitor la pictura murală din Bucovina. Aflăm astfel că Wladyslaw Podlacha este primul cercetător care a integrat ansamblurile murale din timpul lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș în circuitul științific european. Tot el a remarcat conexiunea între stilistica și motivele picturii murale și ale broderiei liturgice, originalitatea iconografică și implicațiile sociale ale unor teme ca « judecata de apoi », unitatea culturală a provinciilor istorice Moldova și Țara Românească, studiile sale avînd și o incontestabilă valoare documentară, prin conservarea datelor despre monumente dispărute, ca Sfîntul Procopie din Bădăuți.

Grigore Nandriș, cel care a valorificat prin traducerea în limba engleză scrierile lui Podlacha, caută, în propria lui cercetare, o integrare a artei murale bucovinene în largul peisaj cultural post-bizantin, pe două căi: pe de o parte prin determinarea unor influențe precise ale gîndirii neoplatoniciene asupra elaborărilor iconografice; apoi, prin determinarea unei influențe a sistemului de gîndire iconografică moldavă, asupra cîtorva dintre centrele mănăstirești athonite. Trebuie menționat, în încheiere, efortul de reconsiderare a datelor exacte și de lărgire a orizontului bibliografic prin aparatul critic realizat cu acribie și pitorească abundență a informației de Anca Vasiliu.

Brăduț Covaliu — Meridiane 1985. Album, cu un text introductiv de Dan Grigorescu. « Cînd, la începutul toamnei lui 1983, am avut prilejul să privesc tablourile pictate de el în ultimele luni, mi-am dat seama cît de profundă e încrederea artistului în puterea artei de a concentra semnificații », scrie autorul prefeței intitulată « Poezia adevărată a lumii ». După monografia semnată de Ion Frunzetti, aceasta este a doua apariție editorială dedicată pictorului.

Horia Horșia — Gabriela Pătrulea Drăguț, Meridiane 1985. « Încărcat de poezie și muzică, ale căror planuri sînt implicate în structurile formale, în structurile cromatice, deci și în expresia picturală, cuprinsul grădinii, instituit sub îmboldul genuin al sincretismului artelor în spațiul timp al sonetelor, al rondelurilor, al dansului și pantomimei, al concertelor pentru flaut, devine locul privilegiat al pictorului și al modelelor sale ». Textul și ilustrația albumului urmăresc biografia spirituală, lenta progresie de la lucrările unde elementul uman, graciul, mai are un rol, spre peisajul și compoziția a căror fragmentare prevestește izbucnirea vegetală, pentru a se ajunge la acel « Eden agresiv » al picturii și tapiseriei din etapa actuală, ce conturează « marca de autor » a artistei.

c.d.

cronica u.a.p.

Expoziții organizate peste hotare.

În luna august au fost organizate, de către Uniunea Artiștilor Plastici din R.S.R., următoarele expoziții colective și personale în străinătate:

- o expoziție colectivă de sculptură și tapiserie la Sofia, R. P. Bulgaria (în cadrul convenției culturale între țări și uniuni de creație). Au participat cu sculptură artiștii români: Peter Balogh, Cristian Bedivan, Pavel Bucur, Alfred Dumitriu, Horea Flămându, Victor Gaga, Ion Iancuț, Gh. Iliescu Călinești, Nicolae Kruch, Ion Mîndrescu, Romelo Pervolovici, Dinu Rădulescu, Liviu Russu, Florentin Tănăsescu, Napoleon Tiron, Ion Vlasiu, Vlad Ciobanu, Armeni Eberwein, Nicolae Golici; cu lucrări de tapiserie: Ileana Balotă, Berta Mrazek Benkő, Maria Blendea, Sanda Bucur, Lena Constante, Șerbana Drăgoescu, Eva Deak Beke, Constantina Dumitru, Zizi Frențiu, Georgia Lavric, E. Lihor Laza, Ana Lupaș, M. Marian Teodorescu, Elena Marinescu, Cela Neamțu Grigoraș, Filaret Oloier, Mariana Oloier, Florica Pacea, Ovidiu Paștina, Gabriela Peculea, Bonifacia Petrescu, Tatiana Rogovski, Rodica Roman, Angela Semencescu, Grigore Spirescu, Ion Stendl, Teodora Moisescu Stendl, Grațiana Stoichiță, Anca Șesan, Ileana Teodorini, Monica Vaida.

- o expoziție colectivă de desen și acuarelă, Moscova, U.R.S.S., (în cadrul convenției culturale). Au participat artiștii: Nicolae Alexi, Constantin Băciu, Doina Botez, Edith Botar, Lajos Balogh, Virginia Baz Baroiu, Victor Ciobanu, Done Stan, Paul Erdős, Gheorghe I. Anghel, Octav Grigorescu, Alexandrina Gheție, Constantin Găvenea, Iulia Hălăucescu, Sorin Ilfoveanu, Ștefan Iacobescu, Dan Mihălițianu, Vera Marcu, Ion Murariu, Nicolae Păduraru, Ion Panaitescu, Damian Petrescu, Ovidiu Paștina.

- o expoziție de grup, de pictură, la Corfu și Janina, Grecia. Au participat artiștii: Ion Pacea, Constantin Piliuță, Sabin Bălașa, Viorel Mărginean, Traian Brădean, Sorin Ilfoveanu.

- o expoziție personală la Monte Carlo, a artistei Doina Levința.

- o expoziție personală la Budapesta, R. P. Ungară, a artistului Roman Mottl.

- Deasemeni, la a patra ediție a Expoziției Balcanice de artizanat de la Volos, Grecia, au participat: Virgil Mihăescu, Nicolae Moldoveanu, Aurel Ierulescu, Nicolae Adam, Bogdan Hojbotă, Gheorghe Pavel, Mircea Enache.

Excursii-documentări colective.

- Pentru o mai bună cunoaștere de către artiști a marilor realizări obținute de poporul român în epoca inaugurată de cel de al IX-lea Congres al P.C.R. au fost organizate:

- în perioada 10—17 august, excursie documentară în județele Covasna, Harghita, Mureș, cu vizitarea următoarelor obiective: Întreprinderea de mașini, agregate și subansamble auto; Întreprinderea de aparataj electric;

- Întreprinderea «Oltul» din municipiul Sf. Gheorghe; Întreprinderea de mecanică și confecții din orașul Tg. Secuiesc; Întreprinderea de tractoare Miercurea Ciuc; Întreprinderea de matrițe și piese de fontă din orașul Odorheiu Secuiesc; Combinatul chimic «Azomureș»; Întreprinderea de articole fotosensibile și Întreprinderea «Avicola» din Tg. Mureș; Întreprinderea de faianță și sticlă și Tesătoria de mătase din Sighișoara; Întreprinderea de prelucrarea lemnului din orașul Reghin și Centrul de cercetare pentru creșterea bovinelor din Sîngorz de Mureș. Participă 73 de artiști dintre care 40 din București și 33 din Filialele U.A.P. Sf. Gheorghe, Miercurea Ciuc, Tg. Mureș.

- la 12 august excursie documentară în București: Platforma industrială Pipera; Întreprinderea de mecanică fină. Platforma Chimică Dudești și marile construcții din noul centru civic Pantelimon, Colentina și Calea Moșilor. Participă 40 de artiști, din care 16 din București și 24 din Filialele U.A.P. Buzău, Ploiești, Pitești, Timișoara, Brăila, Sf. Gheorghe.

- în perioada 21 august—1 septembrie, excursie documentară în județele Galați, Vaslui, Iași, Botoșani, cu vizitarea obiectivelor: Combinatul siderurgic și Șantierul naval Galați; Întreprinderile de mecanică, de aparate de măsură și control și Combinatul de fibre sintetice din Vaslui; Întreprinderea de elemente pneumatice și aparate de măsură și Întreprinderea «Vigonia» din Bîrlad, Complexul de ovine Lișești, Combinatul de utilaj greu, Întreprinderea de mașini agregate și mașini unelte specializate și Combinatul de fibre sintetice din Iași; Întreprinderea «Electrocontact» și Întreprinderea de confecții din Botoșani; Întreprinderea de sticlărie din Dorohoi; Filatura de bumbac și Asociația intercooperatistă pentru creșterea vacilor de lapte din comuna Flămînzii. Participă 48 de artiști plastici, dintre care 40 din București și 8 din cenacluri. Au mai fost organizate pe plan local în perioada lunii august:

- o excursie documentară a Filialei U.A.P. Craiova, cu vizitarea unor obiective din Craiova și județul Dolj. Au participat 8 artiști.

- o excursie documentară a Filialei U.A.P. Pitești, cu vizitarea Hidrocentralei Argeș, Întreprinderii de autoturisme Dacia și Întreprinderii Porțelanul Curtea de Argeș. Au participat 3 artiști.

- o excursie documentară a Filialelor Timișoara, Arad, Lugoj, Reșița cu vizitarea obiectivelor din județele respective: Întreprinderea Electrotimș, Fabrica de zahăr, Întreprinderea de vagoane din Arad, Întreprinderea de reductoare Reșița, Întreprinderea minieră de sisturi bituminoase din Anina, Întreprinderea minieră din Moldova Nouă.

Întrevederi oficiale la sediul U.A.P.

În aceeași perioadă au avut loc următoarele întâlniri oficiale între conducerea operativă a U.A.P. și personalități oficiale (delegați, comisari de expoziții din alte țări). Astfel:

- la 7 august, dna Rena Dewey — de la Galeria de artă «W. Oates» din Memphis, Ten. U.S.A.;

- la 17 august domnul Florin Nicolau — reprezentantul firmei Management and Marketing Corporation — Liberia;

- la 27 august tovarășii: Ivan Minekov, Zahari Kamenov, Roumen Gacharov, comisari ai expoziției de artă plastică din R. P. Bulgaria, deschisă la București.

- la 29 august, domnul David Kenneth Dobson, profesor la Colegiul de artă din Gwent, Marea Britanie.

calendar

DANCU Dumitru — critic de artă n. 1902 oct. 6 la Dorohoi. Studii de drept și estetică în Olanda și Franța în perioada 1899—1924. Debut în cronica plastică: 1928

MAYER Edith — grafician n. 1910 oct. 15 la Beiuș. Academia de arte frumoase București (1935—1941) Debut: 1935

MEȚIANU Elena Venera — pictor n. 1910 oct. 31 la Cîmpina. Academia de arte frumoase București (1936—1941) cu C. Răssu, L. Grigorescu

KORONDI Eugen — sculptor n. 1935 oct. 8 la Tg. Mureș. Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» Cluj-Napoca. Debut: 1962

POPESCU Dan Cristian — pictor n. 1935 oct. 13 la Cernăuți. Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București. Debut: 1959

POP Dora — pictor n. 1935 oct. 19 la Miercurea Niraj. Institutul de arte plastice «Ion Andreescu» Cluj-Napoca. Debut: 1961

BRATU Justin — sculptor n. 1935 oct. 20 la Peretu — Teleorman Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București Debut: 1965

PATRAȘ Eugen — pictor n. 1935 oct. 21 la Huși. Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București cu Gh. Labin. Debut: 1960 1964 — Premiul I pentru pictură acordat de U.A.P.

SZABO Barnabas — grafician n. 1935 oct. 27 la Tg. Mureș. Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București. Debut: 1960

