

arta

ANUL XXXIII

NR. 7/1986



arta

ANUL XXXIII

NR. 7/1986

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACTIA

Bulevardul Republicii 30, telefon
14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

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

COLECTIVUL REDACȚIONAL

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

RESPONSABIL DE NUMĂR

Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Poslušnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Cornelia Șoancă, Mihai Oroveanu,
Vasile Drăguț, Eugeniu Lupu, Teodor
Graur, Atanase Cartoian

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Mihai Oroveanu, Teodor Graur,
Radu Braun

Redacția mulțumește artiștilor și colab-
oratorilor pentru materialele ilus-
trative puse la dispoziție.

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 SERBAN VODĂ
133-135, București, România.

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN PATRIMONIUL ARTEI UNIVERSALE CENTENAR U.N.E.S.C.O.	1 21 de ani de la lucrările Congresului IX Strîns uniți în jurul partidului	Arta
	4 Semnificația culorii la Tonitza	Dan Grigorescu
	9 Nicolae Tonitza — critic	Alexandra Titu
	11 Tonitza într-o neștiută mărturie a lui Francisc Șirato	Barbu Brezianu
	12 Nicolae Tonitza la Durău	Ștefan V. Gușă
	13 Tonitza și contemporanii săi	Gheorghe Macarie
ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN PATRIMONIUL ARTEI UNIVERSALE CENTENAR	15 Centenar Ștefan Dimitrescu	Aurelia Mocanu
DIN ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	17 Arhaism și modernitate — o lectură la grafica lui Ștefan Dimitrescu	Dana Bercea
	20 Donația Catinca C. Ressu	Theodor Redlow
	22 Un ansamblu de sculptură din epoca lui Alexandru cel Bun	Vasile Drăguț
PROFIL	23 Geta Brătescu	Călin Dan
	25 Dénés Molnar	Gheorghe Vida
PROFIL/ATELIER 35	27—29 Teodor Graur, Călin Beloescu	Călin Dan, Coriolan Babeji
	30 Jurnalul galeriilor	Theodor Redlow,
OPINII	35 Critica de artă la ora bilanțurilor	Eleonora Costescu
	37 Preliminarul la o fenomenologie a dialogului dintre artist și critic Andrei Pleșu	Andrei Pleșu
CĂRȚI/IDEI	38 J. J. Winckelmann: Istoria artei antice	Andrei Cornea
	39 Jean Monda: Stilul arhitecturii contemporane	Mihai Ispir
SIMPOZION	39 Centenarul Nicolae Tonitza la Birlad	Radu Ionescu
	40 Meridiane Vitrina cărții Agenda U.A.P. Calendar	

COPERTA	I Nicolae Tonitza — Stradă	
	IV Ștefan Dimitrescu — Casă la Simbăta	

L'ART ROUMAIN DANS LE PATRIMOINE DE L'ART UNIVERSEL CENTENAIRE U.N.E.S.C.O.	1 Réunis autour du Parti Accomplissements socio-économiques de l'Epoque Nicolae Ceaușescu	Arta
	4 La signification de la couleur dans la peinture de Tonitza.	Dan Grigorescu
	9 Nicolae Tonitza — critique d'art	Alexandra Titu
	11 Un témoignage inédit de Șirato concernant Tonitza	Barbu Brezianu
	12 Nicolae Tonitza à Durău	Ștefan V. Gușă
	13 Tonitza et ses contemporains	Gheorghe Macarie
	15 Le centenaire de Ștefan Dimitrescu	Aurelia Mocanu
L'ART ROUMAIN DANS LE PATRIMOINE DE L'ART UNIVERSEL PAGES DE L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN PAGES DE L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	17 Archaisme et modernité — une lecture de l'œuvre graphique de Ștefan Dimitrescu	Dana Bercea
	20 La donation Catinca C. Ressu	Theodor Redlow
	22 Un ensemble de sculpture décorative de l'époque d'Alexandre le Bon	Vasile Drăguț
PROFIL	23 Geta Brătescu	Călin Dan
PROFIL	25 Dénés Molnar	Gheorghe Vida
PROFIL/ATELIER 35	27—29 Teodor Graur, Călin Beloescu	Călin Dan, Coriolan Babeji
	30 Le journal des galeries	Theodor Redlow, Mircea Grozdea
OPINIONS	35 La critique d'art à l'heure du bilan	Eleonora Costescu
OPINIONS	37 Préliminaires à une phénoménologie du dialogue de l'artiste avec le critique	Andrei Pleșu
LIVRES/IDÉES	38 J. J. Winckelmann — Histoire de l'art antique	Andrei Cornea
	39 Jean Monda: Le style de l'architecture contemporaine	Mihai Ispir
SYMPOSIUM	39 Le centenaire de Tonitza célébré à Birlad	Radu Ionescu
	40 Méridiens La vitrine du libraire Agenda de l'U.A.P. Calendrier	

COUVERTURE	I Rue — Nicolae Tonitza	
	IV Maison à Sămbăta — Ștefan Dimitrescu	

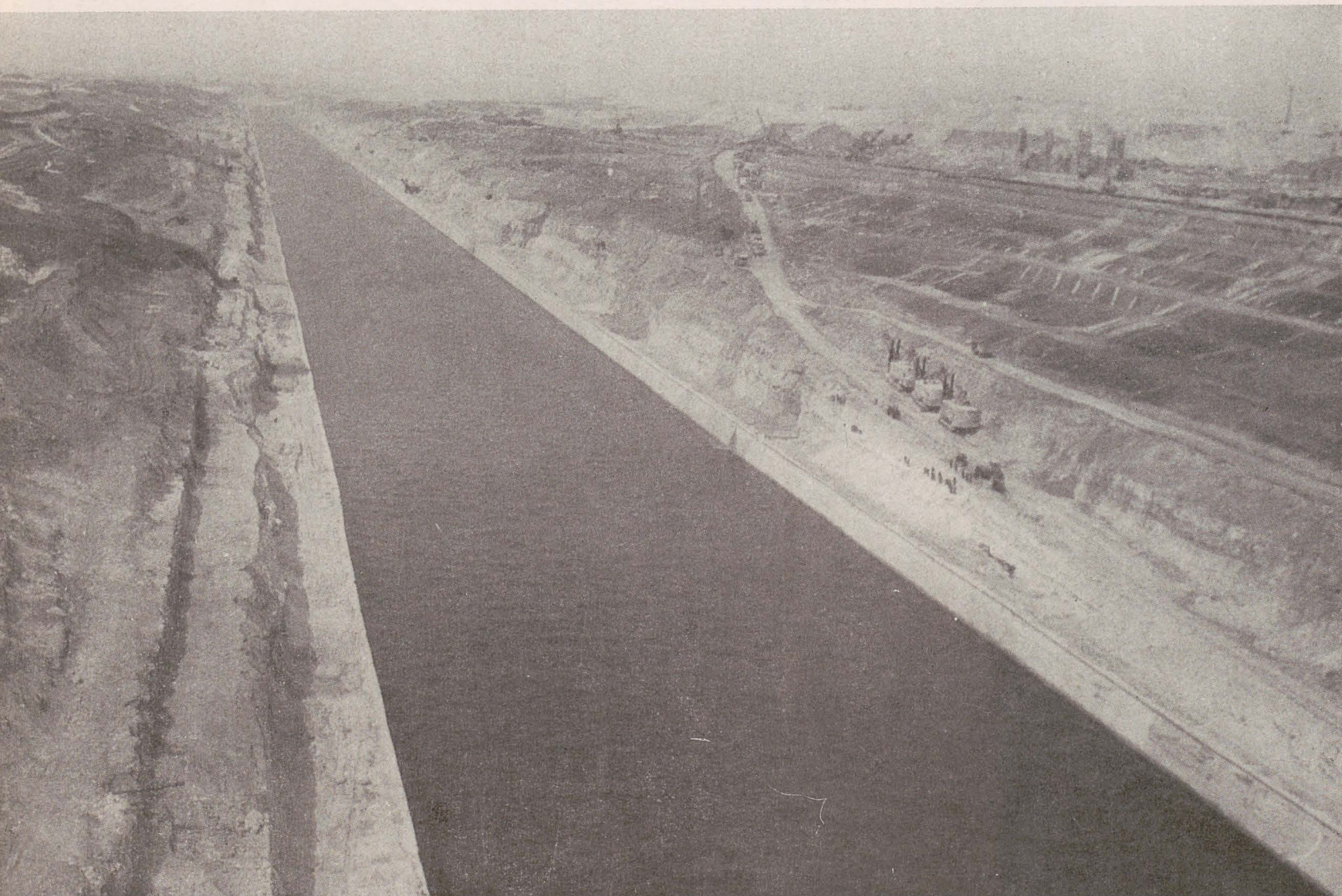
РУМЫНСКОЕ ИСКУССТВО В ПАТРИМОНИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА СТОЛЕТИЕ УНЕСКО	1 Тесно соединенные вокруг Партии. Экономические достижения Эпохи Николае Чаушеску	Arta
	4 Тоница — значение краски	Dan Grigorescu
	9 Николае Тоница-искусствовед	Alexandra Titu
	11 Тоница в незнакомом свидетельстве Франциска Ширато	Barbu Brezianu
	12 Николае Тоница в Дурăу	Ștefan V. Gușă
	13 Тоница и свои современники	George Macarie
РУМЫНСКОЕ ИСКУССТВО В ПАТРИМОНИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА	15 Столетие Штефан Димитреску	Aurelia Mocanu
ИЗ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	17 Арханизм и модернизм — чтение графики Штефана Димитреску	Dana Bercea
	22 Культурный ансамбль эпохи воеводы Александра Доброго	Vasile Drăguț
ПРОФИЛЬ	23 Джета Брăтеску	Călin Dan
ПРОФИЛЬ	25 Денеш Молнар	Gheorghe Vida
ПРОФИЛЬ-АТЕЛЪЕ 35	27—29 Теодор Граур, Кăлин Белоеску	Călin Dan, Coriolan Babeji
	30 Журнал галерей	Theodor Redlow, Eleonora Costescu
МНЕНИЯ	35 Критика искусства час итогов	Andrei Pleșu
МНЕНИЯ	37 Preliminarul la o fenomenologie a dialogului dintre artist și critic Andrei Pleșu	Andrei Cornea
КНИГИ-ИДЕИ	38 Ж. Ж. Винкельманн и миф античности	Mihai Ispir
	39 Жан Монда: Стиль современной архитектуры	Radu Ionescu
СИМПОЗИУМ	39 Бърлад — Столетие Николае Тоница	
	40 Меридианы Витрина книги Записная книжка С.Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I Николае Тоница — Улица	
	IV Штефан Димитреску — Дом в Сымбăта	



Partidul reprezintă nucleul în jurul căruia gravitează întreaga societate și de la care radiază energia și lumina ce pun în mișcare și asigură funcționarea întregului angrenaj al orânduirii socialiste.

NICOLAE CEAUȘESCU



strîns uniți în jurul partidului

Cel de-al optulea plan cincinal al operei de construcție socialistă în România a căpătat putere de lege: aleșii poporului în forul legislativ suprem al țării au adoptat, în unanimitate, Legea Planului național unic de dezvoltare economico-socială a Republicii Socialiste România pe perioada 1986—1990, precum și Legea Planului de dezvoltare a agriculturii și industriei alimentare pe aceeași perioadă — documente de importanță majoră pentru progresul multilateral și neconținut al patriei noastre. Adoptarea lor de către Marea Adunare Națională, după ce au fost dezbătute și aprobate de plenara Comitetului Central al partidului și de plenara Consiliului Național al Oamenilor muncii și a Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale, a constituit o nouă și puternică expresie a unității de nezdruincinat a întregii națiuni în jurul partidului, al secretarului său general, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a voinței de a înfăptui neabătut, cu abnegație revoluționară, hotărârile Congresului al 13-lea al partidului. Plenara Comitetului Central al partidului din 23—24 iunie, care a discutat atît proiectele de legi menționate, cît și o serie de programe pentru orientarea și direcționarea activității economico-sociale

în perioada următoare, în diferite domenii, prezintă o importanță deosebită, marcînd — așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — trecerea la înfăptuirea noii etape de dezvoltare a patriei, hotărîtoare pentru realizarea obiectivelor Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism. În 1990, România urmează să devină o țară mediu dezvoltată, iar către anul 2000, o țară socialistă multilateral dezvoltată, în care se vor afirma cu putere, în toate domeniile, principiile comuniste de muncă și viață. În această perspectivă — evidenția conducătorul partidului și statului nostru — cel de-al optulea cincinal este o perioadă hotărîtoare pentru înfăptuirea obiectivelor strategice ale partidului.

Energiile națiunii se vor concentra, în perioada următoare, spre realizarea unei dezvoltări intensive în toate domeniile, pornind de la creșterea puternică în continuare a forțelor de producție, a bazei tehnico-materiale și punînd accentul pe afirmarea cu putere a noii revoluții tehnico-științifice și a noii revoluții agrare. Se vor asigura astfel o nouă calitate a muncii și a vieții, ridicarea pe o treaptă mai înaltă a gradului de bunăstare și civilizație, întărirea independenței și suveranității României socialiste.

Înaltele foruri politice prin care s-a încheiat primul semestru al anului au evidențiat cu putere contribuția esențială a secretarului general al partidului, președintele Republicii, la fundamentarea documentelor de importanță națională ce au fost adoptate, rolul determinant al concepției revoluționare, creatoare a tovarășului Nicolae Ceaușescu privind strategia dezvoltării economico-sociale, în raport

cu obiectivul trecerii României la un stadiu superior în evoluția sa istorică. În atmosfera de intensă vibrație patriotică în care întreaga națiune a sărbătorit cea de-a 65-a aniversare a glorioșului nostru partid comunist și împlinirea a 50 de ani de la procesul luptătorilor comuniști și antifasciști de la Brașov (pilduitoare manifestare a înaltelor virtuți morale și revoluționare ale tovarășului Nicolae Ceaușescu), precum și 21 de ani de la istoricele lucrări ale Congresului IX, aceste foruri au adus impresionante omagii de dragoste, stimă și recunoștință marelui bărbat al țării, intrat în conștiința contemporanilor noștri ca un ctitor de seamă al istoriei naționale și universale și care, prin voința supremă a întregului popor, conduce destinele României, conferindu-i măreție și strălucire, un loc respectat și demn în rîndul națiunilor lumii. Documentele care orientează activitatea noastră viitoare, larg dezbătute în cadrul sistemului democrației muncitorești-revoluționare, sînt — după cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — emanația creatoare a întregului partid, a tuturor oamenilor muncii, a întregului nostru popor, exprimînd voința națiunii de a înfăptui neabătut politica partidului și statului. «*Pornim la un drum nou de luptă și muncă; avem de parcurs căi nestrăbătute spre înaltele piscuri, spre realizarea visului de aur al poporului nostru, al omenirii, spre comunism*» — sublinia secretarul general al partidului, insistînd asupra promovării neabătute a spiritului revoluționar, ceea ce înseamnă «*a lua poziție hotărîtă împotriva a tot ce este vechi, perimat și nu mai corespunde noilor realități, noii etape de dezvoltare — și să acționezi cu toată fermitatea pentru promovarea noului, pentru a face drum celor mai înaintate curenturi ale științei, tehnicii, ale cunoașterii umane*».



Această presupune o revoluție în conștiința oamenilor, cerînd creșterea și mai puternică a rolului științei, învățămîntului și culturii, a activității politico-educative de formare a omului nou, ca «factor hotărîtor în unirea eforturilor întregului nostru popor pentru îndeplinirea obiectivelor Congresului al 13-lea al partidului».

Într-adevăr, la temelia tuturor realizărilor de pînă acum se află omul, și de aceea de calitățile profesionale, morale și politice ale oamenilor depinde ascensiunea cît mai rapidă a țării pe noi trepte de progres și civilizație. Numai o conștiință înaintată, o înaltă responsabilitate civică și patriotică pot asigura succesul vastei opere constructive în care este angajat poporul nostru, privind către zorii mileniului al treilea. Îndeplinirea planurilor și programelor noii etape de dezvoltare — documente realist fundamentate și cutezătoare prin prevederile lor — presupune deci și o revoluție în modul de a gîndi și a acționa — cu alte cuvinte, o operă de construcție umană, pe care cultura și arta sînt chemate să o amplifice continuu, într-un nedezmînit spirit revoluționar. Însuflețiți de recentele evenimente politice din viața țării, artiștii plastici au în față teme generoase de meditație, chemați fiind să contribuie, prin talentul lor de creatori ai frumosului și prin conștiința lor civică și patriotică, la edificarea moral-spirituală a omului societății de azi și de mîine, constructor conștient al celei mai drepte și umane orînduirii, comunismul, iar succesul opereii de revoluționare a conștiințelor presupune, în acest domeniu specific de activitate pe tărîmul culturii, și un mod nou, revoluționar, de a face și de a înțelege arta.

arta

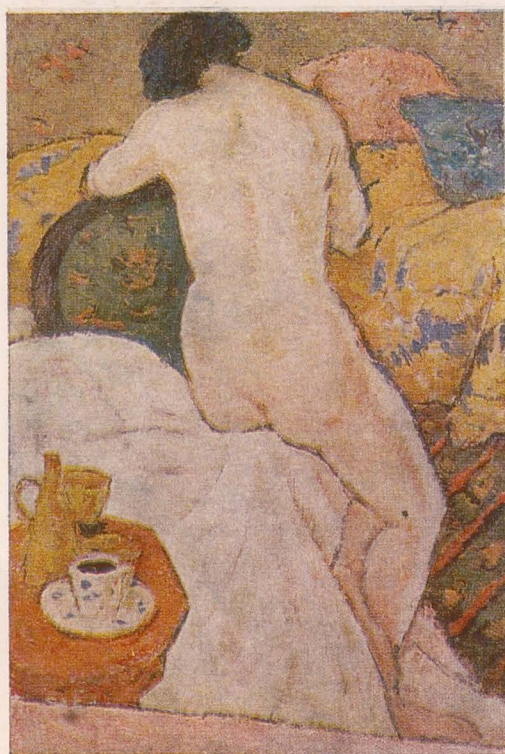


arta românească în patrimoniul artei universale

Dubla aniversare centenară a pictorilor Nicolae Tonitza (1886—1940) și Ștefan Dimitrescu (1886—1933) este încă un prilej de a ne verifica apartenența la un depozit cultural garantînd o continuitate nobilă în spiritualitatea românească. Este un prilej pentru sublinierea importanței civilizației a unui anume tip de creator scutit de poze teribile și căutînd să contureze, prin întreaga sa activitate, o civilizație și o civilitate a esteticului. Tonitza și Dimitrescu nu au fost doar pictorii care, preluînd sistematic revoluția secesionistă instaurată, fără zgomot, de Luchian, au dus mai departe arta românească pe făgașele modernității; ei nu sînt numai (deși ar fi fost suficient și atît) promotorii unei interesante și fertile sinteze stilistice, îmbinînd expresionismul și post-impresionismul de tip cézannian cu intuiții personale în zona decorativului oriental și extrem-oriental; ei au fost, simultan, profesori, teoreticieni și critici, amatori avizați de literatură și muzică (în cazul lui Șt. Dimitrescu). Ei au căutat să impună, prin exemplul personal, un climat salubru, de cooperare colegială, bazat pe profesionalism și eficacitate a gestului artistic. Acest activism superior continuă să rămîna exemplar și acum, cînd revista ARTA caută să omagieze în cei doi artiști pe unii dintre ctitorii culturii noastre moderne.



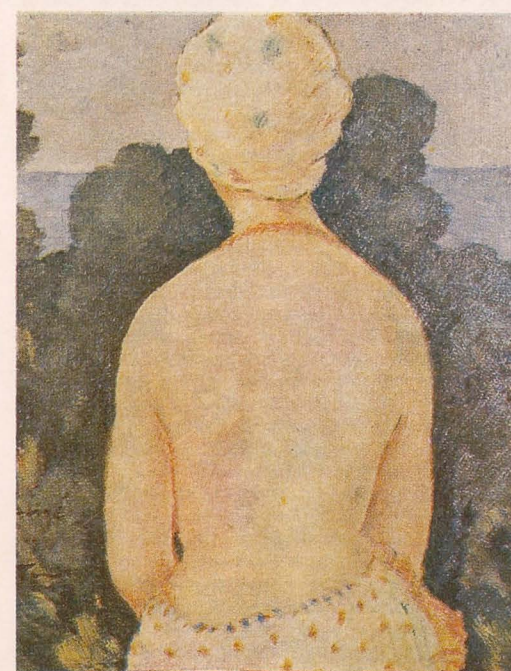
semnificația culorii la tonitza



dan grigorescu

Exegeza operelor de artă românească întîmpină, nu o dată, dificultăți pricinuite de lipsa unor instrumente adecvate de lucru. Multe dificultăți de acest fel provin din insuficienta cunoaștere, de către istoria de artă, a biografiei unor artiști cercetați. Îndeosebi orizontul lor cultural, preocupările cele mai semnificative, reflectate, de pildă, în cărțile din biblioteca lor, le sînt, de cele mai multe ori, necunoscute celor care încearcă să stabilească afinități și paralelisme spirituale, preferințe sau opoziții față de teoriile filosofice și artistice ale vremii.

În cazul lui Tonitza, e adevărat, o parte a acestor piedici sînt înlăturate de activitatea de critic a artistului însuși: Tonitza a fost, cum bine se știe, unul dintre cei mai exacti și mai consecvenți comentatori ai fenomenului artistic modern românesc și adunarea laolaltă a scrierilor sale a constituit una dintre cele mai folositoare inițiative de valorificare a tradițiilor gîndirii teoretice într-unul dintre cele mai cuprinzătoare domenii ale culturii noastre; cercetarea e, astfel, considerabil înlesnită de cunoașterea ideilor unui artist lucid și cultivat, idei rostite cu fermitate, limpede, adesea pe un



Poartă—Mangalia
La patul bolnavului
Nud

Nud
Cafenea la Mangalia
Tînrul clown

semnificativ ton polemic. Și, totuși, concluziile privind concepțiile estetice ale artistului sînt, prin forța lucrurilor, sumare în comparație cu semnificațiile pe care le cuprinde creația sa. Se poate replica, evident, că sînt foarte rare împrejurările în care un artist își explică opera și, chiar și atunci, intervenția sa se cuvine privită cu anume circumspecție. La urma urmelor, istoria artei are obligația fundamentală de a stabili relații de afinitate, eventuale influențe, pe temeiul comparațiilor morfologice și sintactice; nici măcar nu e un element esențial, dacă nu atrage după sine revelarea unor particularități caracteristice, definitorii, capabile să pună în lumină individualitatea unui artist și componentele ei axiologice.

În același timp, însă, orientarea stilistică poate dovedi, desigur, o anume orientare teoretică, aptă să dea contur convingător unei viziuni filosofice. Despre pictura lui Tonitza s-au spus, de cele mai multe ori, lucruri generale care nu sugerează decît apropieri ce nu fac necesare analize aplicate: pictura «unui colorist» (ceea ce, să fim sinceri, nici măcar nu implică un simț de observație prea ascuțit) sau, eventual «apropiere de expresionism» (ceea ce, de asemenea, stabilește o relație îndeajuns

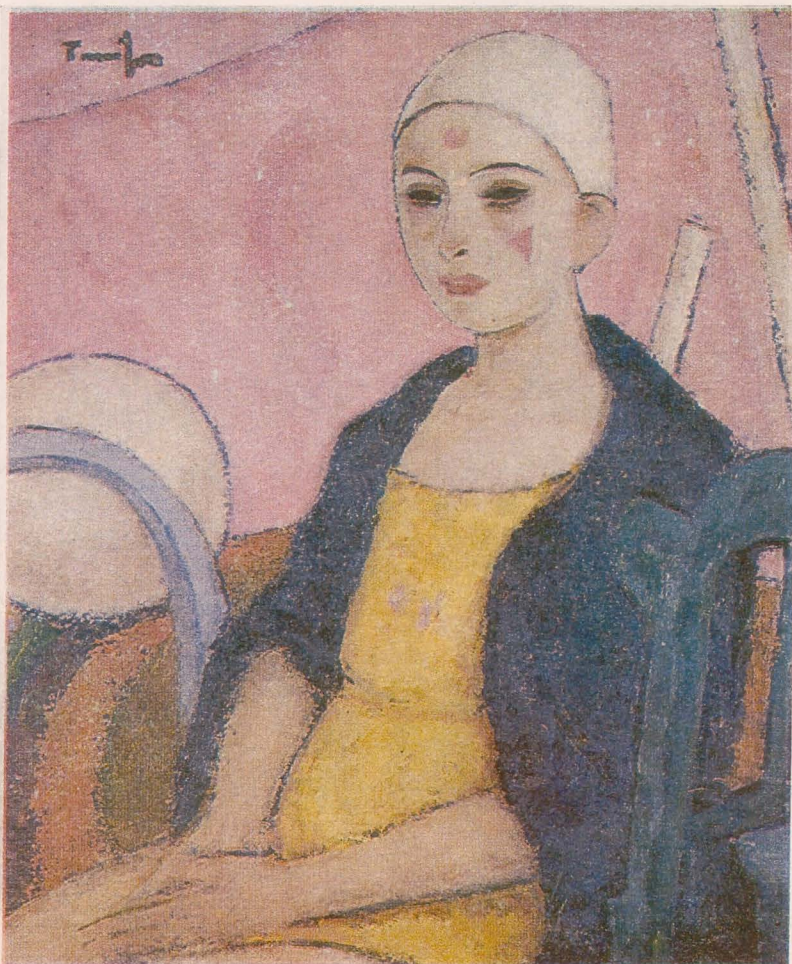
tate de gruparea *Die Brücke* din Dresda asupra artiștilor din alte centre artistice ale Germaniei. Dar, oricine are prilejul să cerceteze catalogul expoziției din 1908 constată că, deocamdată, ecourile erau îndeajuns de slabe: nu se reține nici un nume cu adevărat ilustrativ pentru evoluția ulterioară a curentului. Cel mult, Cuno Amiet, elvețianul care, cu un an în urmă, participase la prima expoziție a grupului de la Dresda, însă care va păstra o constantă orientare spre morfologia cromatică a lui Gauguin.

Dacă judecăm rezultatele contactului cu arta germană după reperele puse la îndemînă de desenele trimise, mai ales în 1908, la revistele «Furnica» și «Arta română» de la Iași, se constată că raporturile cu grafica expresionistă erau, deocamdată, lipsite de factori cu adevărat reprezentativi: linia lui Tonitza e mai degrabă decorativă, amintind-o pe aceea a secesionismului la care, cum se știe, aderase pe atunci și marele maestru al generației lui Tonitza — Ștefan Luchian.

Sînt, de altminteri, puține posibilități ca artistul român să fi cunoscut un text teoretic de mai mare întindere în care să se susțină teoriile artei expresioniste; în nici un caz în timpul în care s-a aflat

ale lui Franz Marc. Primele dovezi ale unui contact cu arta expresionistă se regăsesc în lucrările create în anii primului război mondial, în perioada în care artistul era internat în lagărul de prizonieri de la Kirdjali. *Convoiu de prizonieri* — a căruia schemă compozițională va fi reluată, în 1919, în pictura *Dezertorii*, aflată azi în Muzeul de Artă din Iași — mărturisește adeziunea lui Tonitza la stilul cu simplificări aspre, dramatice, al lui Kaethe Kollwitz. E momentul în care tema, de o profundă semnificație dramatică, își caută o exprimare pe măsura înțelesurilor conținutului; factorul ordonator al arhitecturii compoziționale e desenul, culoarea subordonîndu-i-se.

Anii imediat următori primului război sînt, de altminteri, cei în care Tonitza se afirmă ca unul dintre cei mai de seamă graficieni militanți din arta noastră. Procedul său e direct, mai apropiat de metonimia lui Masereel decît de metafora voit stridentă, sumbră, a polemicii lui Kokoschka sau Meidner. Așa încît, deocamdată, nu culoarea este purtătoare de semnificații, ci subiectul, narațiunea însăși. Deși, încă de pe acum, o anume tendință de orchestrație cromatică se identifică în compozițiile sale. De la desenul intitulat «Bolșevism»,



de aproximativă, dată fiind diversitatea de formule a unui curent a cărui singură unitate e dată de nume). Studiile müncheneze ale lui Tonitza au fost considerate cîteodată ca o premiză a adeziunii implicite la expresionism. La o analiză mai atentă, o asemenea încheiere nu pare a se susține cu suficientă fermitate. Artistul s-a aflat în Germania între 1907 și 1909; evident, nu din atelierul lui Hugo von Habermann ar fi putut el să deprindă o tehnică apropiată, cît de cît, de modelul expresionist. Profesorul său de la München, excelent pedagog, era un continuator al post-impressionismului pe care îl asocia — cîteodată cam abrupt — cu un desen de factură secesionistă.

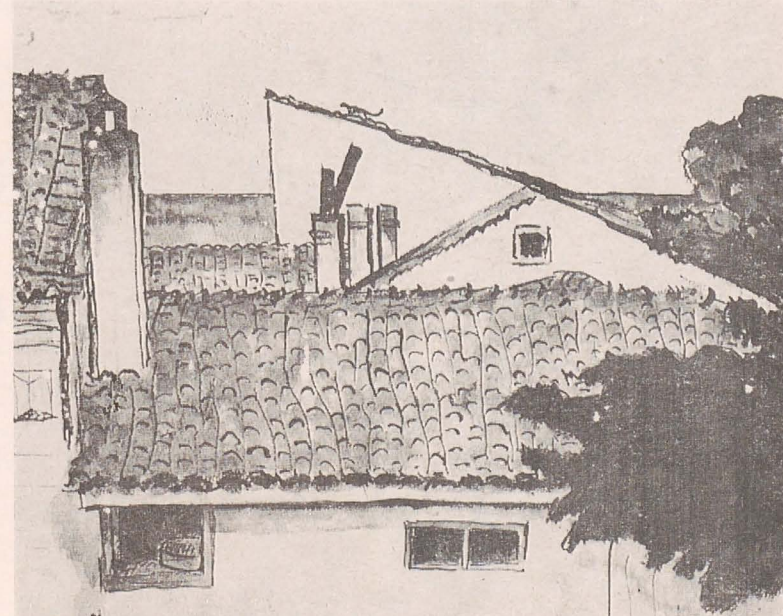
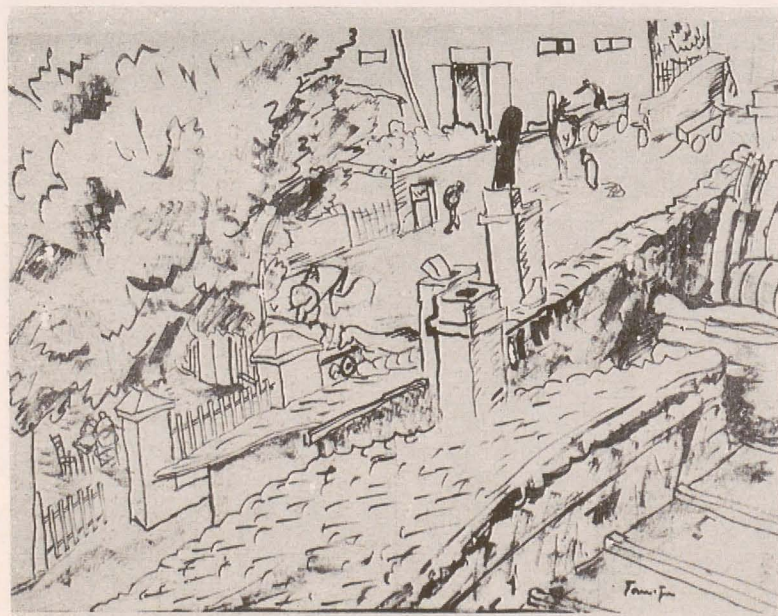
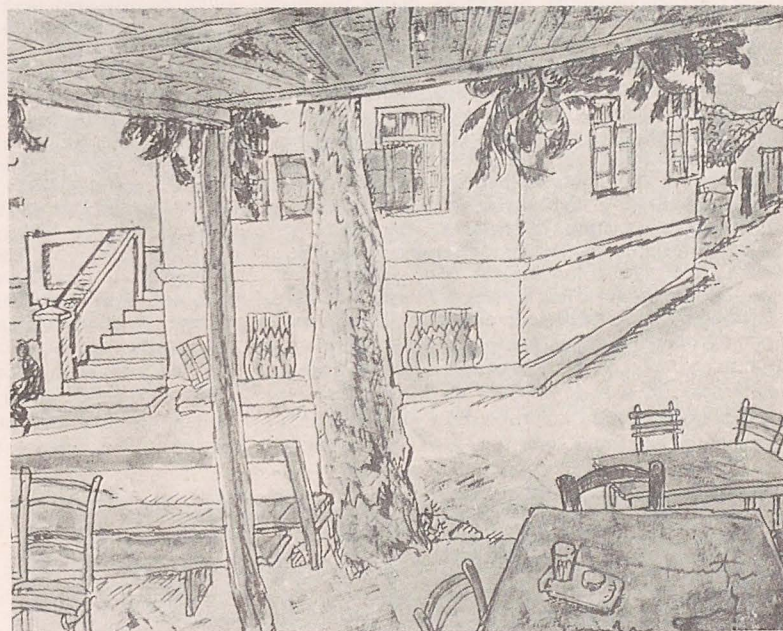
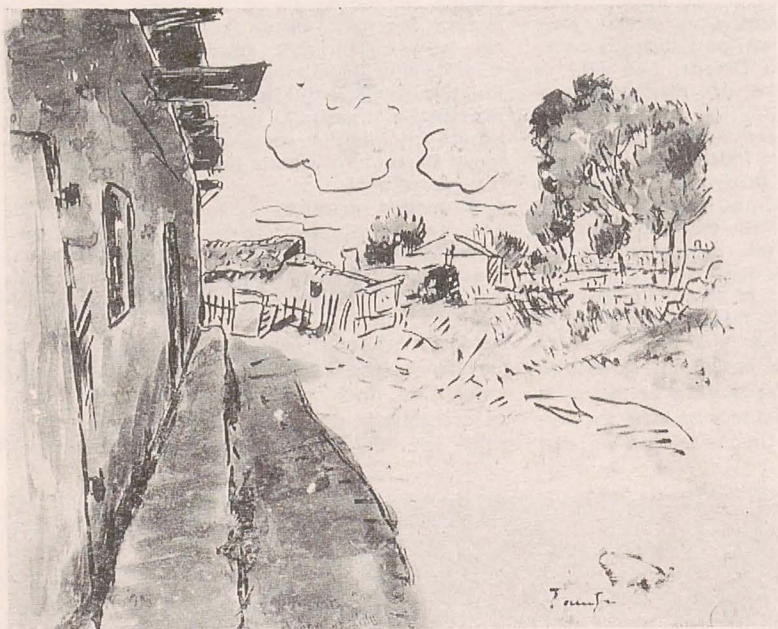
Cred că nu mă înșel spunînd că se știe destul de puțin despre participarea lui, în 1908, la expoziția faimoasei *Kunstverein* din München. E foarte adevărat că uniunea müncheneză constituie una din primele dovezi ale pătrunderii influenței exerci-

la München: cea dintîi carte (de fapt, o broșură de 27 de pagini) consacrată acestui fenomen, *Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung: Ein Vortrag*, a lui Emil Utitz, a apărut la Stuttgart în 1913. De aceea ar fi extrem de util să știm dacă, după întoarcerea în țară, Tonitza a păstrat legături cu teoria germană de artă. Dacă a avut prilejul să citească vreuna din cărțile care, între 1916—1923 au tratat cu autoritate estetică problema. Dacă era familiarizat cu tezele și concluziile unor teoreticieni importanți, Max Picard, Lothar Schreier, Kurt Ziesche, Richard Blunk, Rudolf Kayser, Oskar Pfister, Edmund von Sallwürck, Heinrich Vogeler și, mai ales, Kasimir Edschmid, Ludwig Klages, Oskar Walzel, Hermann Bahr.

A cunoscut Tonitza celebrul *Almanach «Blaue Reiter»* din 1912? Oricum, nu sînt semne că ar fi fost înfrîurit de ideile lui Kandinsky și, nici în transparențele cromatică din anii '20—'30, de cele

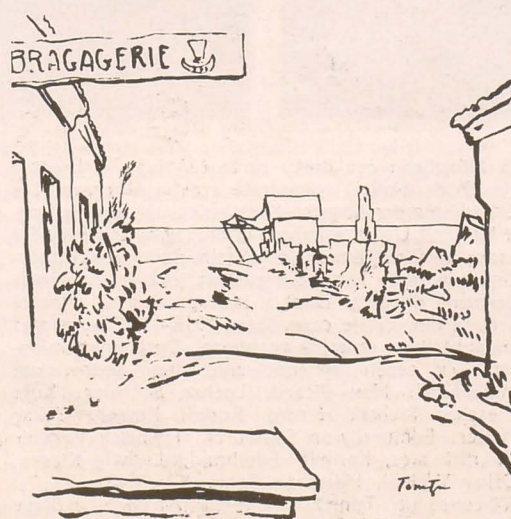
publicat în revista «Socialismul» din 9 octombrie 1919, pînă la celebra *Coadă la pîine*, din același an (aflată azi la Galeria Națională), drumul e clar. Tonitza a epurat orice detaliu emfatic — mîna ridicată, într-un protest patetic, de bătrînul căruia i se rezervă locul central în desen, dar va deveni un personaj ce limitează desfășurarea narativă, în pictură. Localizarea, fixată sumar în desen (o fereastră, un colț de zid), dispăre aproape cu totul în lucrarea din Galeria Națională. Fundalul — tratat într-o manieră pointillistă de care nu erau străini unui expresionist — plasează scena într-un spațiu lipsit de determinări, un spațiu proiectat în zona semnificațiilor generice.

Nu e lipsit, poate, de importanță să ne amintim că, încă din 1889, tînrul Munch formula un postulat pe care, asemenea multor elemente componente ale concepției lui artistice, expresionistii îl vor prelua ca pe un determinant programatic: «Nu



se mai poate — scria pictorul norvegian — să pictăm interioare populate de bărbați care citesc și de femei care croșetează. Dimpotrivă, ei trebuie să fie ființe umane care respiră, simt, suferă și iubesc». El uita, e adevărat, că personajele citind sau croșetând depuneau mărturie — oricât ar fi ea de timidă — împotriva viziunii academiste și că tradiția de la care pornea propria-i artă se afirmase în mijlocul unor scandaluri rămase celebre: *Omul cu pipă*, *Prânzul pe iarbă* și *Olympia* ale lui Manet inaugurarau, cu o forță pe deplin comparabilă aceleia a *Doamnei Bovary*, epoca respingerii clișeelelor decorative, în numele faptului real și al omului eliberat de ipocriziile burgheze ale secolului al XIX-lea. Anti-Venus apărea simultan cu anti-eroul.

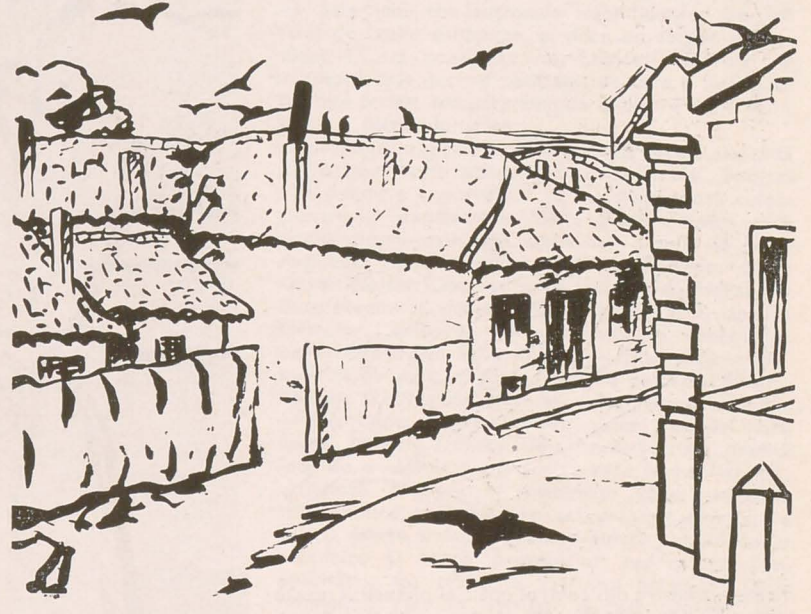
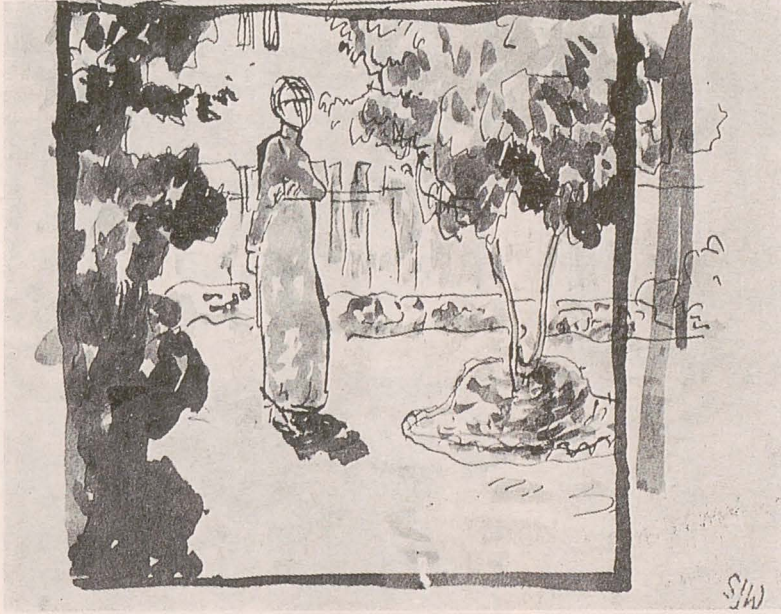
Oamenii umili se transformau din motive pitorești în făpturi umane a căror existență inspira interes, pasiune sau revoltă. Curînd, dincolo de cazul individual, pictorii vor revizui drama socială, realizînd în arta vizuală opera crucială pe care, în literatură, o împliniseră Zola sau Hauptmann. Predilecția pentru dezmoștenirii soartei (foarte diferită de aceea a lui Murillo) era, nu o dată, însoțită de osîndirea societății și a atotputernicilor ei. Se poate urmări o continuitate directă de la Daumier la Rouault. Alții au extins sensul tragic la întreaga



condiție umană, fără să o despartă, însă, de fundalul social. Și, după Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec, exemplul lui Van Gogh și cel al lui Munch au deschis drumul spre cele două tendințe fundamentale ale expresionismului — umanitarismul și expresivitatea.

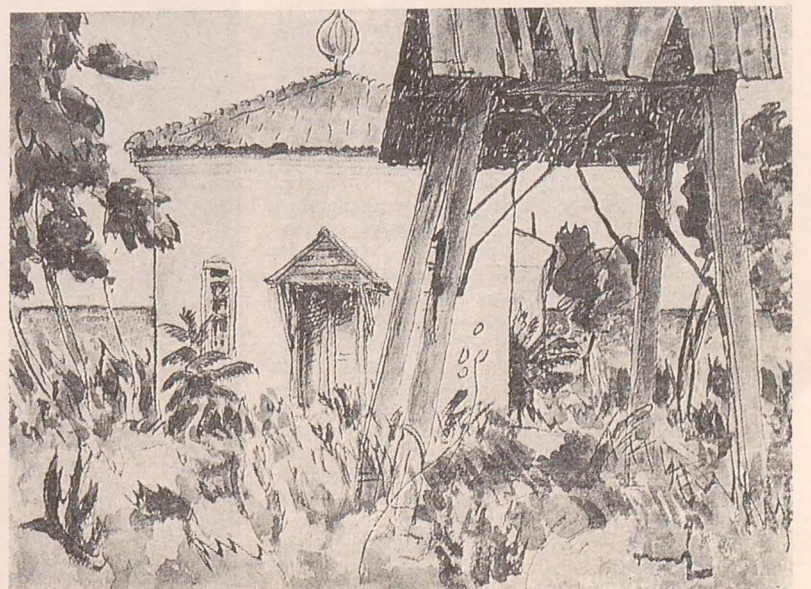
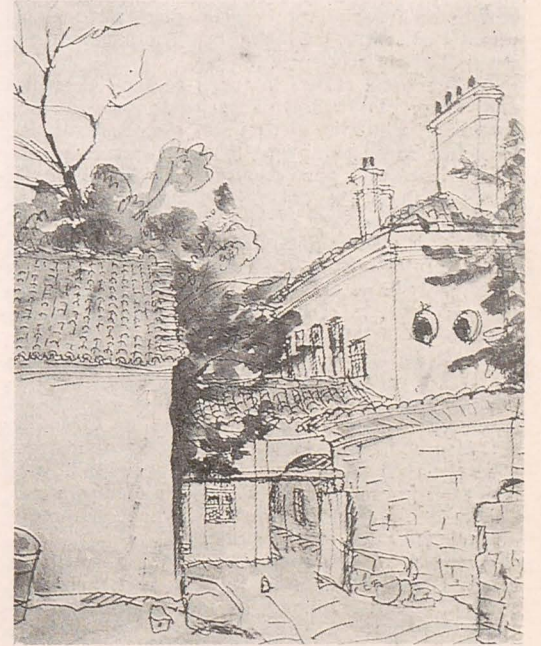
Sursa tematică a lui Tonitza nu trebuie căutată exclusiv în sfera stilistică a expresionismului: și în această privință el avea un înaintaș în arta românească. Luchian a fost, în tradiția lui Andreescu, cel care a adus, prin *Moș Nicolae Cobzarul*, prin *Safta Florăreasa* și — poate mai mult decît toate — în *Lăutul*, simplitatea vieții de fiecare zi a celor umili în cîmpul marelui arte. Tonitza pornea, și aici, de la exemplul marelui creator de tradiție în arta modernă românească.

Semnificativă e, într-o altă ordine a lucrurilor — dar sub același semn suveran al preocupărilor pentru reprezentarea statonică a dramelor celor mai obișnuite ale existenței omenești —, revenirea, uneori la mari intervale de timp, a unei aceleiași teme. În numărul 5—6/1911 al revistei «Arta română», el publica un desen ce purta legenda: «Procesul: Or să ne scoată casa în vânzare». El înfățișa o scenă, amintind într-un fel de interioarele tragice ale lui Munch — patul unui copil bolnav,

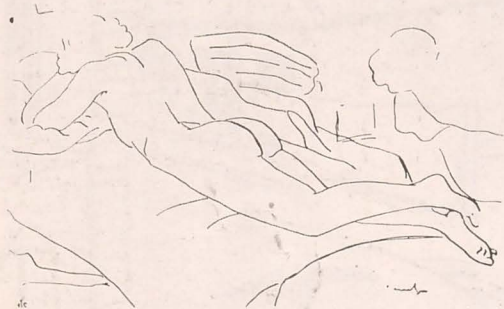


lîngă el, mama prăbușită pe un scaun și, ceva mai departe, tatăl, îmbrăcat într-o haină groasă, semn că în odaie e frig, focul e stins în sobă. În 1924, Tonitza revine într-un tablou — azi, la Galeria Națională — reluînd, aproape pînă la detaliu, desenul din 1911. Ceea ce se cuvine semnalat aici e apariția portretului de copil, în datele stilistice care vor deveni atît de caracteristice operei tonitziene — ochii, gura, singurele detalii ale unei fizionomii, totuși atît de individualizate.

Cercetătorul acestei opere beneficiază, deci, de posibilitatea comparării schemei compoziționale, trasate într-un desen preliminar și lucrarea finită, în culoare. O analiză a diferenței introduse, în chip firesc, de culoare duce la rezultate surprinzătoare: gama cromatică e dominată de tonuri liniștite, roz, ocru, albastru. În anii 1921—24 Tonitza a desenat în pastel și acuarelă *Casa învățătorului din Vălenii de Munte*, lucrare aflată azi la Galeria Națională; în 1926 va relua subiectul, în ulei (tabloul e la Muzeul din Ploiești), într-o interpretare mai lapidară, care elimină elementele de arhitectură din clădirea casei și a bisericii. Unitatea construcției e dată de spațiile largi de culoare, în contrast cu cele din prima variantă, fărîmițate, surprinzător de agitate pentru motivul ales de Tonitza. Introducerea, în prim plan, a unei diagonale puternice, de un roz ce contrapunțează ver-



centenar u.n.e.s.c.o.



ticale albastre din centrul optic al picturii, creează o perspectivă adincă, aptă să dea ecranelor de un alb liniștit o prezență autoritară. De asemenea, un detaliu de frunziș, tot în prim plan, dă o amplă senzație de spațiu, împingând mai înapoi geometriile streșinii și ale acoperișului.

În 1925 artistul realiza în tuș și acuarelă portretul unei Fetițe din Făgăraș: surprinzător la un copil tonitzian, ochii sînt ascunși sub marginea pălăriei. După un an se lămurește motivul acestei neobișnute rezolvări portretistice: tabloul, intitulat *Oarba* (Galeria Națională), dezvăluie ochii stinși, de o tristețe pe care desenul din 1925 nu o conține. Și de această dată, fundalul unitar înlocuiește freamătul neliniștit al frunzișului din lucrarea anterioară: fetița pare, astfel, așezată într-un spațiu nedeterminat, în care drama, eliberată de contingent, e proiectată în universal.

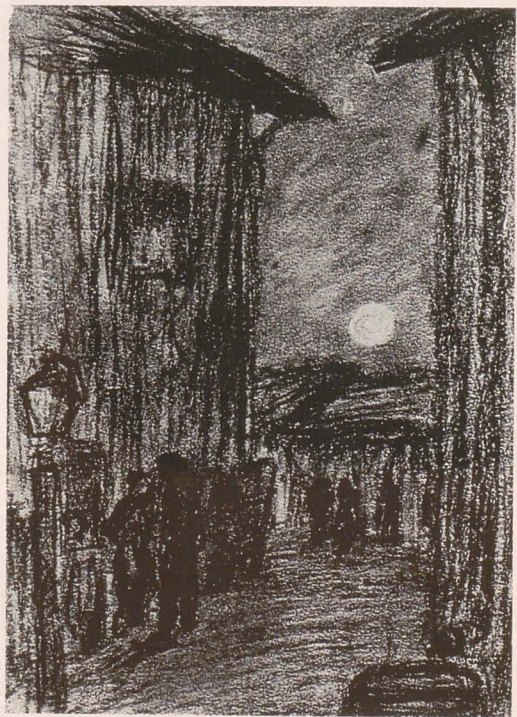
Aproape de fiecare dată cînd e comparată cu desenul care a pregătit-o, pictura lui Tonitza își dezvăluie aspirația la concentrare, înlătură amănuntele și creează ample mase coloristice; în *Cafeneaua din Mangalia*, de exemplu, o ușoară modificare a perspectivei dă puțința ridicării orizontului care lasă, astfel, să se vadă marea, registru de un albastru liniștit ce leagă firesc planurile și comunică întregii imagini un calm atotcuprinzător.

În arta lui Tonitza mocnește, însă, un sentiment tragic cumpănind adesea liniștea portretelor de copii, a nudurilor pictate cu acea suverană aspirație la frumusețe, a peisajelor. Cele mai evidente apropieri de viziunea expresionistă le mărturisește ciclul portretelor de saltimbanci, pictat în jurul anilor 1924–27. Dar clownii lui Tonitza transmit un alt tip de dramatism decît cel conținut de măștile lui Kutter sau Ensor: tragedia lor se exprimă direct, în crisparea trăsăturilor feței, neascunse sub nici o mască. Ceea ce dă o dimensiune cu atît mai omenească acestei suferințe pe care personajele lui Tonitza o strigă, halucinant uneori, în propriul univers lăuntric. Culoarea atinge, în chip firesc, o intensitate dureroasă, roșuri violente dominînd întreaga imagine și creînd o dinamică amplă, contrapunctică, de un patetism elocvent, cu veșmintele foarte viu colorate ale clownilor. Și această tulburătoare construcție cromatică, însă, constituie un suport geometric al ansamblului: cercul arenei și pătratul covorului colaborează la stabilirea unui sistem al suprafețelor ce construiesc o interrelație a echilibrului, în contrast cu fulgurațiile care comentează drama, în picturile altor expresioniști. În general deci, culoarea nu e, în pictura lui Tonitza, atît un participant la narațiune, cît un element de arhitectură, menit să creeze impresia de stabilitate și, foarte frecvent, să proiecteze subiectul într-un univers al generalităților. Într-o lume ce amplifică, prin ordinea logică a geometriilor ei, sensul irațional al inumanului semnalat și comentat de artist cu un vizibil sentiment de participare,



Nud
Rachiș-Ală
Somnul copilului

Stradă la Mangalia
Joc de copii
Stradă noaptea



Activitatea teoretică și critică a unui artist suscită, întotdeauna și în orice context cultural, un interes special, cel puțin în măsura în care ne edifică despre orientarea și preocupările artistului în cauză, și pe de altă parte, măcar pentru că presupune o viziune din interior a obiectului de artă. Texte ca acelea ale lui Paul Klee sau André Lothe — în care discursul teoretic este intenționat și explicit, sau ca scrisorile lui Cézanne și Van Gogh — ca să ne oprim doar la câteva exemple dintre cele mai cunoscute, sînt de o indiscutabilă eficiență pentru înțelegerea fenomenelor complexe ale artei moderne. Firește, putem să aducem în discuție textele lui Leonardo și scrisorile lui Vasari — și de aici incursiunea în trecut devine foarte ispititoare. Și tot la fel de bine putem vorbi despre manifestele ce enunță un *program* — programele « scandaloase » ale dadaismului, futurismului și suprarealismului, sau cele în care vocația socială și dimensiunea raționalistă converg, cum ar fi programele Deutsche Werkbundului, sau ale școlii Bauhaus. În fond, cu cît înaintăm înspre deceniile « fierbinți » ale secolului XX — în anii '60 și '70 — textul, programul enunțat, dobîndește tot mai mare importanță, ajungînd uneori, ca în cazul artei conceptuale, să se substituie chiar producției de imagini.

În ce îl privește pe Nicolae Tonitza, a cărui activitate critică se desfășoară într-o epocă extrem de fertilă a culturii noastre, cînd creația teoretică și critică se cristalizează și se consolidează, să remarcăm că tocmai prin faptul de a suplini discursul critic profesionalizat, sînt importante întîi și întîi scrierile sale despre artă. Epoca interbelică, în care se produc atîtea inevitabile și bine venite și spectaculoase schimbări de limbaj instrumentar în toate domeniile culturii românești, cunoaște constituirea criticii de artă ca pe o formă de modernitate deja exprimată într-un limbaj modern. Actul nașterii ei este un act de *sincronizare* cu cultura europeană. Nicolae Tonitza este modern întîi ca pictor. Acel gen de modernitate care pornește, însă, de la solide baze academice, și care nu le neagă și nu-și propune să le distrugă. Echilibrul între cultul formei și pasiunea pentru culoare caracterizează pictura sa. Nu mai puțin echilibrul între nevoia de expresie și respectul realității exterioare, între realitatea exprimată și realitatea reprezentată (ca să folosim termenii lui Dufrenne). Într-un moment în care modernitatea înseamnă primatul formei pe de-o parte, și primatul expresiei asupra reprezentării pe de altă parte, Tonitza optează pentru o cale de mijloc. Aceleași calități le regăsim și în scrierile sale. El este deopotrivă apărător al valorilor « clasice », stabile, ca și al valorilor noi. Condiția este să fie implicată valoarea. « Clasicismul din toate vremurile și de pretutindeni a însemnat un spor de sensibilitate, o sporire a formelor de exprimare ale acestei sensibilități crescute. (...) Clasicism nu a însemnat niciodată ramolism » — scrie el într-un articol dedicat lui Marius Bunescu¹. Dar în același articol apără și modernismul. « Modernism? — Firește ! Adică un nou ritm al vieții, deci o nouă expresie formală a acestui ritm ». Să ne reamintim că Tonitza este contemporanul manifestărilor celor mai avangardiste ale culturii noastre interbelice — și poate ale întregii culturi românești de pînă astăzi. Apariția revistei « Simbolul » — sub redacția lui S. Lamyro (Tristan Tzara) și I. Iovanaki (Ion Vinea), în 1912, și publicarea « antiprozei » lui Urmuz, în « Cugetul românesc » marchează unul dintre momentele prin care cultura românească intră la modul cel mai autoritar în procesul inovator al mișcărilor de idei europene.

Cel puțin cu dadaismul, așa cum se implică în devenirea artei occidentale, și care și-a încheiat existența în 1922 — tema sincronizării rămîne depășită — și ne aflăm în plină revoluție a sensurilor și formelor culturale. În țară, artiștii, literații și oamenii de teorie grupați în jurul revistelor « Contemporanul », « Punct », « Integral », « Unu », « Meridian », « Pinguinul » — și așa mai departe — preiau și poartă ștăfeta înnoirii. Expoziția « Contemporanul » din 1924 este unul dintre acele acte critice prin care modernitatea se consolidează într-o cultură și pe care experiența ulterioară nu îl poate, de nici o manieră, ignora. Dar, pe de altă parte, aceeași perioadă vede publicate opiniile mai mult

nicolae tonitza critic

alexandra titu

decît conservatoare — uneori retrograde pînă la grotesc — ale lui Nicolae Iorga despre literatură. Cînd citim definiția « Cuvintelor potrivite » ale lui Argezi drept « tot ce poate fi mai scîrbos ca idee în tot ce poate fi mai ordinar ca formă² » ne dăm seama cît de multe inerții implica încă într-unele dintre zonele ei cultura românească.

Pictorul în 1926



Tonitza ocupă un ioc special în pictura românească de azi, un ioc important. Personagiile sale au un farmec pătrunzător și autorul lor își are tehnica sa proprie. Seducătoare și rafinată, ea amintește uneori pe aceea a lui Luchian. Adesea, calitatea sensibilității sale ne face să ne gîndim la cea a japonezilor: grația orientală, chiar extrem-orientală a creațiilor sale, face ca el să fie unul din cei mai originali artiști ai României contemporane, unul din aceia a căror morbidețe e plină de o adîncă nostalgie.

Jean Alazard

Era, desigur, timpul portretelor Domnișoarei Pogany, al « Manifestului activist către tinerime » al lui Vinea. Era epoca în care expuneau Maxy și Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, Victor Brauner și Mattis Teutsch, dar în care orașele țării se umpleau de cele mai convenționale monumente, de tot felul de acvile simbolice, și doar un singur monument îi era comandat lui Brâncuși. Nevoia de echilibru este deci, o realitate, pe care o întîlnește în mod fericit temperamentală înclinare spre echilibru a pictorului-critic.

Cum spuneam, pentru critica de artă este o perioadă de început. Scriu artiști — Francisc Șirato, Tonitza sînt exemple remarcabile. Scriu despre artă colecționari ca Zambaccian. Scriu poezi printr care unele dintre cele mai avuzante cronici le scrie Argezi. Amuzant, incisiv — argeziene. Scriu Oskar Walter Cisek și, ceva mai tîrziu, Alexandru Busuioceanu. Comentariile operei de artă, analiza formelor, emiterea și argumentarea judecăților de valoare devin o obișnuință — chiar dacă instrumentul nu este în toate cazurile cel al profesiei. Textele lui Argezi sînt mai apropiate de pamflet — deși unele remarci asupra operei sînt de mare finețe. Nicolae Tonitza, ale cărui scrieri mai profită încă de o aspirație romantică spre forma literară, utilizează dialogul, dramatizează chiar situațiile tragi-comice, revoltătoare ori grotești oferite de relația dintre artist și profani, dintre pozițiile artei autentice și etern prezenților reprezentanți ai opacității. Cu texte ca *Prietenul artiștilor*³, *Două întîmplări*⁴, *Luchian într-un muzeu*⁵ sîntem mai aproape de schițele lui Caragiale decît de ceea ce astăzi am numi critică de artă. Totuși, trebuie să acceptăm ideea că, asupra unui public ce avea mai puțin exercițiul unor texte foarte aplicate, și « profesioniste », forța de impact a acestor mici fragmente literare pe teme de artă poate să fi fost mai mare. De asemenea, în plină campanie semănătoristă, cînd munca onestă și de mare anvergură științifică a antropologilor, folcloriștilor și cercetătorilor din domeniul artei populare erau mai departe de marele public decît idilismul, falsa exaltare a valorilor « specific populare », în fine, decît spiritul — agresiv — de operetă, o schiță ca *Specificul național*⁶ are calitatea și eficiența unui pamflet. Chiar cronica de artă are de multe ori caracter încă foarte liric — dacă nu patetic. Iată, de pildă, despre pictura lui Dimitrie Ghiță⁷. « Fluierul ei puțintel s-ar pierde, văuit, în intimitatea dezolantă a cîmfului, în hruba ulișelor moarte. / În interior aceeași jale cenușie... / Ghiță e un pictor trist... ». Sau, comentariul la expoziția retrospectivă de grafică a lui Th. Aman, din 1920, care se transformă de fapt într-o elegie pe marginea soartei nedrepte a artistului în societate. « ... mormîntul primului nostru pictor este tot așa de sărac și umil, poate mai sărac și mai umil decît mormîntul unui biet pensionar de la o subprefectură de provincie » — neuitînd să exclame amar și polemic: « Astăzi în țara românească, mai tot ce strîng părinții risipească copiii. Copii nevrednici ! » Alături de asemenea considerațiuni extraestetice — privind impactul social al operei, opacitatea publicului, dificultățile materiale ale artiștilor — găsim însă remarcabile analize, în care maestrul, meșteșugarul și profesorul de pictură trec înaintea gazetarului. Iată un fragment din cronica la expoziția lui Camil Ressu⁸: « Un tablou de Ressu are gravitatea și expresivitatea simbolică a teatrului nordic. Sub învelișul unui gri aparent se zbat atîtea game cromatice, care, stăpînite de o anume decență, nu vor să spargă suprafața și să răspundă în afară (...). Și e un extraordinar rafinement coloristic să știi să stăpînești « fundamentalele » în așa măsură, încît să obții din fulgerătoare și dezvățatele lor ciocniri o simfonie sumbră, o simfonie în care bănuim frămîntarea adîncă și cumplită a elementelor antagoniste, înfrîinate despotice de retina pictorului acestuia sever, care, în culoare, e preocupat mai mult de problema de a sugera, decît de aceea de a reproduce... » La fel, în *Instantaneu*⁹, surprinde

² N. Iorga, *Istoria literaturii române*, București 1986, p. 242.

³ N. Tonitza, *Prietenul artiștilor*, Adevărul, 4.V.1939

⁴ N. Tonitza, *Două întîmplări*, Socialismul, IX, 1919.

⁵ N. Tonitza, *Luchian într-un muzeu*, Cuvîntul liber, 5.VII.1920

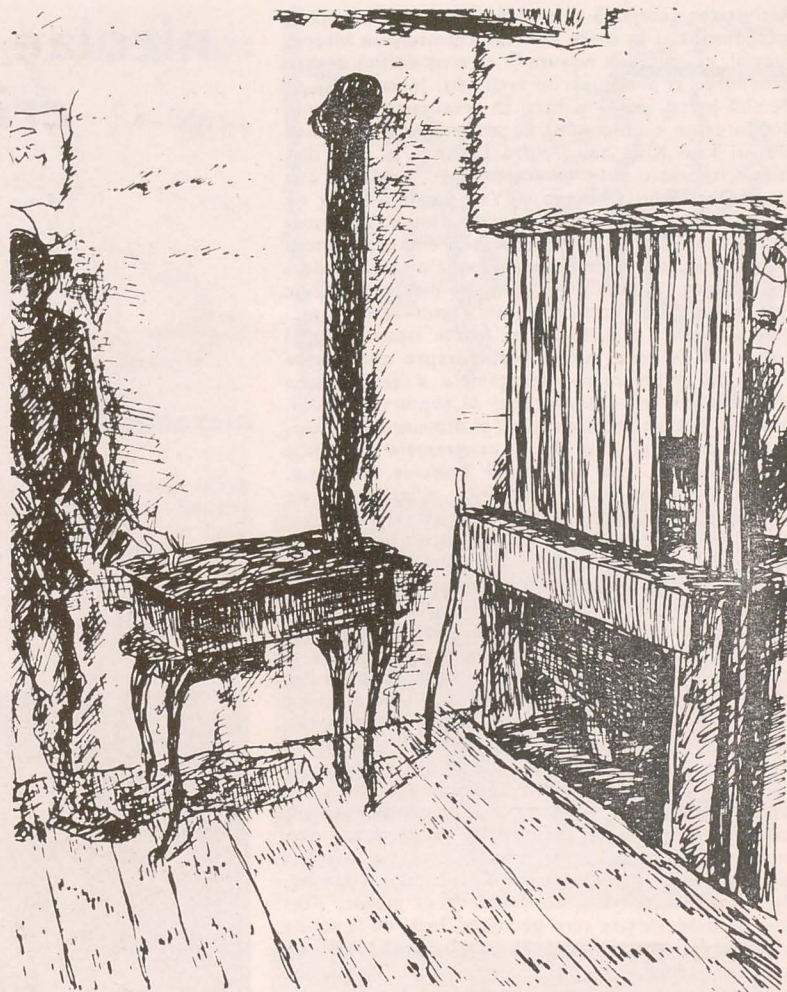
⁶ N. Tonitza, *Specificul național*, Adevărul, 13.IX.1928.

⁷ N. Tonitza, *Dimitrie Ghiță*, Universul literar, 13.II.1927

⁸ N. Tonitza, *Camil Ressu*, « Flacăra », 30.VI.1922.

⁹ Nicolae Tonitza, *Scrieri despre artă*, Meridiane 1964.

¹ N. Tonitza, *Marius Bunescu* (în) « Cuvîntul », 14.III.1928.



capacitatea de caracterizare laconică. Să cităm cele câteva rânduri dedicate lui Henri Catargi: «Construcția strînsă a acestui tablou, sobrietatea culorilor așa de adecvată temei, acordurile adînci de griuri și brunuri de o rară calitate, dau acestei pînze — în ciuda figurii arhibanalizate de «făcătorii» de țigănci — o înfățișare cu adevărat solemnă.» Sau analiza lui Pallady: «În afară de *Bustul de femeie* — discret-primăvărată — melancolie — mai expune un *Nud*, o simfonie blondă de o imensă delicatețe. Pentru neamul românesc arta lui Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității picturale. E firesc, deci, ca românii «specificali» să nu-l înțeleagă, nici să-l guste...».

Remarcabile prin profesionalitate sînt, de asemenea, o serie dintre articolele dedicate meșteșugului artistic, cele dedicate desenului, paletelor, compoziției, apoi studiului dușă model, nudului, sau studiului «din timpul verii». Sînt aici atinse nu doar probleme de pură tehnicitate, ci mereu și aspecte teoretice despre relația dintre artist și natură, dintre culori și expresie, despre modernitate, originalitate, sinceritate specifică artei.

Parcursul textelor critice ale lui Nicolae Tonitza ne restituie imaginea unui om de cultură intens și patetic implicat în cultura epocii, avînd conștiința reconfortantă — chiar dacă ea se manifestă frecvent sub forma pamfletului — că este necesar acelei culturi. În legătură cu acest artist — gazetar — pedagog — critic, termenul de «angajat» își redobîndește o veche nobilețe. El este angajat, cu vervă literară, cu humor, cu vehemență și cu o rigoare profesională (care dacă nu este cea a criticului modern, este măcar cea a artistului, a celui care cunoaște «mecanismul» delicat al genezei operei și îl poate demonta și remonta pentru cititor), într-o seamă de probleme ce rămîn uneori de o stringentă contemporaneitate. Îl vedem militînd pentru un învățămînt de artă eficient, cu o programă bine elaborată la toate nivelele sale; pentru o revistă de artă cu funcții multiple de popularizare în țară și peste hotare a artei românești, pentru un sindicat al artiștilor. Dar printre cele mai spectaculoase «angajamente» sînt cele împotriva opacității publicului și consuma-



Tonitza a adus în pictura românească un climat special, profund poetic, dar realizat plastic, cu mijloace în afară de orice literatură. El a izbutit să înfățișeze peisajul sufletesc al unei lumi necunoscute, lumea celor mici și umili, a celor care așteaptă viața sau care au fost învinși de ea.

Tonitza a vrut să inaugureze un curent nou în plastica românească. A evitat subiectul rural, a protestat împotriva confuziunii ce se făcea între motivul național și pictura românească, susținînd cu tărie că specificul unei arte nu se exprimă prin tema populară, ci prin interpretarea determinată de structura artistului, de felul său de a concepe lumea.

Ionel Jianu

Portret
Interior din Făgăraș
Copertă pentru revista Făt-Frumos

La Mangalia
Autoportret
Ultimul peisaj

torului/comanditar de artă, și cele pentru protejarea artei de nocivele (faptul că sînt grotești nu le face mai puțin nocive) tentative de a-i impune acel «specific» de pe pozițiile căruia l-am văzut deja pe marele lorga alungîndu-i cu ocară pe Arghezi, pe Urmuz și pe mulți alții din literatura română. De fapt, am putea spune că nu îi scapă mai nici una dintre problemele epocii, mai ales dintre cele privind impactul artei în toate straturile, mai culte și mai puțin culte ale societății. Astăzi, una dintre marile sarcini — și cele mai dificile — ale criticii — rămîne același public, mai conștient ca oricînd de dreptul său la opacitate, mai dornic de artă, mai reticent, mai dornic de informații sau mai dezinteresat ca oricînd. Sau poate a fost mereu la fel?

Am putea spune că Nicolae Tonitza apare foarte aproape de emoționanta imagine despre critic — «eroul umil», ca mai toți eroii de astăzi — creată de Andrei Pleșu «... o conștiință febrilă, un om în plin efort, un erou umil, care încearcă cu disperare să țină laolaltă ambițiile creatorilor și revendicările consumatorilor de artă, zgomotul evenimentului imediat și sunetul clar al ideii, faptul artistic nud și ecoul lui în cercurile nobile ale culturii...»¹⁰

În plus, Nicolae Tonitza era pictor. Era în primul rînd pictor. De aici decurge absența disperării filosofice, chiar atunci cînd în scrierile sale răzbate amărăciunea și patetismul (existențial) și înfîlcărea plemicii culturale.

În final — dacă îi găsim, astăzi, obișnuinți să operăm cu un limbaj critic profesionalizat, stîngăcii și — uneori — naivități, să nu uităm că el este un precursor. Dar, citite cu atenție, să reținem nenumăratele merite ale acestor «scrieri despre artă», a căror cele mai importante calități ni se par simțul echilibrului și intuiția clară a valorilor autentice.

¹⁰ Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, Meridiane, București, 1986.

Odinioară, în arhiva Mariei Ștefan Dimitrescu se puteau găsi numeroase scripte importante privitoare nu numai la activitatea soțului ei, dar și a altor artiști plastici prieteni. Printre multele documente se afla și un caiet al lui Șirato, scris cu cerneală neagră, cu o caligrafie clară, pe o singură față, și cuprinzând trei răspunsuri numerotate — poate ale unui chestionar, poate pregătite în vederea unui interviu solicitat nu se știe de cine. Fiindcă, atunci prin 1966, investigam tocmai opera lui N. N. Tonitza — generoasa deținătoare a caietului a păstrat doar paginile referitoare la Ștefan Dimitrescu și a detașat cele patru file cu răspunsurile purtând numerele « 15 », « 16 » și « 25 » pe care ni le-a încredințat.

Se știe că prietenia dintre Ștefan Dimitrescu și Neculai N. Tonitza dănuia încă de la începutul secolului și se înfiripase între zidurile Școlii naționale de Arte frumoase din Iași; în timp ce legăturile de prietenie cu Francisc Șirato, deopotrivă de trainice începuseră mult mai târziu și se bazau mai cu seamă pe unele afinități intelectuale și scriitoricești: « Prietenia noastră — nota Șirato în 1928 — a pornit dincolo de barierele breslei pe care o aveam în comun. Nu aceeași ocupație ne-a apropiat și nu sîntem prieteni fiind amîndoi pictori. » Era, cum spunea Tonitza o « frățescă dragoste » ce a dus la înjgheburile celei mai prestigioase asociații dintre cele două războaie: « Grupul celor patru » — în care trei pictori și un sculptor — începînd din 1926 și pînă în 1938 — au deschis nouă expoziții, pe parcurs însă pierzînd mai întîi pe Ștefan Dimitrescu în mai 1933, apoi la 1 ianuarie 1937 pe Oscar Han, care își face cunoscută hotărîrea de a nu mai expune alături de cei doi pictori. Încercarea lui Tonitza de a reface grupul propunîndu-l pe Ștefan Constantinescu și lăsînd lui Șirato latitudinea de a-l accepta pe el sau de a adera unui alt grup — se lovește de împotrivirea acestuia care argumentează că: « Într-o asociație mai nouă sentimentul nu mă îndeamnă să intru, deoarece, ele fiind compuse din oameni mai tineri decît noi, care și-au durat existența și rosturile asociației lor fără noi și de aceea nu se vor simți atașați de noi prin nici un sentiment sau interes mai durabil » just fîca el refuzul.

Dar revenînd la notele inedite ale lui Șirato, ele aduceau pe lîngă date deja cunoscute — și cîteva elemente noi, prețioase.

Iată textele, scrise probabil înaintea anului 1950:

15. Cum l-am cunoscut pe Tonitza

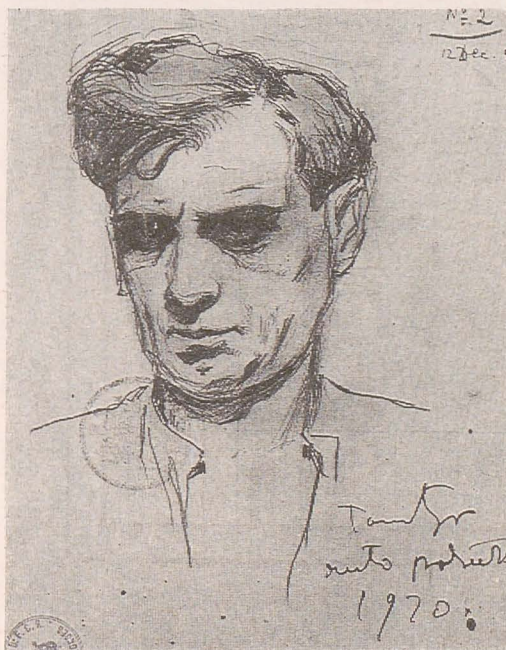
« În Februarie/1921 am avut o expoziție personală la « Maison d'art ». Tonitza fiind cronicarul ziarului « Dimineața » a scris un fo'leton.¹ Peste un an./1922./, aflîndu-mă în expoziția lui Tonitza din str. Franklin, unde se afla și Gala Galaction cu Bogdan-Pitești², am fost prezentați. Bogdan-Pitești



tonitza într-o neștiută mărturie a lui francisc șirato

barbu brezianu

și Galaction mi-au cerut să fac o cronică, pe care am scris-o, iar a doua zi Galaction și cu mine ne-am prezentat la « Adevărul Literar » unde A. de Herz era secretar de redacție³. Ne-a primit foarte amabil. Galaction îl cunoștea bine pe Herz, eu atunci l-am cunoscut. Cronică n-a apărut niciodată. La o întrebare în acest sens, Herz i-a răspuns că cronică nu se putea publica fiind de neînțeles. Tonitza a rîs.



Note

¹ De fapt articolul a apărut în *Avîntul* la 15 februarie 1921 sub titlul « Expoziția Francisc Șirato (Maison d'art) ». La rîndul lui Șirato și-a onorat confratele care, în ianuarie 1924 deschidea și el o expoziție personală tot la « Maison d'art ». Cronică lui Șirato a apărut în *Cuvîntul* la 11 februarie.

² Generosul om de gust care a fost Alexandru C. Bogdan-Pitești (1871—1922) l-a ajutat și pe Tonitza cumpărîndu-i nu mai puțin de 16 pinze, printre care și portretul lui Gala Galaction intitulat « Omul unei lumi noi », aflat astăzi în patrimoniul muzeului Colecțiilor de artă (Colecția Zambaccian).

³ Baronul Adolf de Hertz (1887—1936), autor a numeroase piese de teatru și a nenumărate articole apărute în principalele periodice literare bucureștene.

⁴ În realitate gruparea « Arta Română » s-a dizolvat în 1924.

⁵ Zgîrîvirea bisericii Sfîntul Gheorghe Nou din Constanța, începută împreună cu Constantin Bacalu și Jean Buiuc în 1931, nu a putut fi dusă la bun sfîrșit datorită șicanelor organelor locale. În ciuda drasticeii apostile a profesorului N. Iorga, președintele Consiliului de miniștri pusă pe jalba lui Tonitza: « este neadmisibil să se trateze chestiunile de artă prin vulgare străgîuri », mediocritatea a învins totuși, iar Tonitza s-a văzut nevoit să abandoneze lucrarea; pictarea bisericii a fost imediat încredințată unui anume Marincea Stănescu.

⁶ « ... pe lîngă alte rele sînt și bolnav. Nu știu precis ce am. Știu însă că atunci cînd merg pe stradă mă apucă niște amețeli penibile de-mi vine să cad la pămînt. Trăiesc sub o continuă teamă: teamă de ce o să mi se întîmple » (Scrisoare adresată din Iași lui Șirato, la 30 octombrie 1938 cf. N. N. Tonitza, *Corespondență 1906—1939*), ediție îngrijită de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, Edit. « Meridiane », 1978, p. 10

⁷ Avocatul Henri Trembinski (1884—1960) a avut o adevărată pasiune pentru pictura și grafica lui Tonitza; colecționarul poseda peste o sută de lucrări printre care și ultimul peisaj al artistului, pictat în 1939 la Sinaia.

⁸ Un *lapsus calami* al lui Șirato. De fapt prietenul lui s-a stins din viață în 1940.

16. Cum s-a alcătuit « Grupul celor patru »

În anul 1925, disolvîndu-se gruparea « Arta Română »⁴ unde toți patru am fost membri și izbutisem unii să ne apropiem, fiindcă ne obișnuisem cu prezentările regulate în fața publicului; ne-am întrunit într-o seară, cînd am hotărît fără dificultăți, înființarea « Grupului celor patru ». Han a fost acela care a condus tratativele. De pe vremea soc/ietății/ « ARTA ROMÂNĂ » s-a dovedit foarte avantajoasă expunerea în grup de artiști limitat, însă pe un spațiu mai mare pe paravan, astfel ca fiecare să aibă de fapt o mică expoziție personală, ne-am simțit cu toții îndemnați (cei patru) la constituirea unei noi grupări. Că, nici un juriu nu ne împiedica manifestarea era de asemenea propice afirmării noastre: am avut toată libertatea de a ne verifica, adevărurile sau erorile noastre pe tărîmul artei.

Prima expoziție sub denumirea « Grupul celor patru » a avut loc, cu mult public ales, în sala « Ileana » în localul Cărtii românești în anul 1926; apoi 1927, tot acolo; în anul 1928 la « Căminul Artelor », în anul 1929, la Galerieile « Regina Maria » în anul 1930. Întrerupte timp de doi ani, Tonitza fiind ocupat cu pictarea bisericii din Constanța⁵ el nu a avut răgazul să se ocupe intens cu pictura de șevalet; în anul 1933 expozițiile au avut loc la Fundația « Dalles »; în 1934 tot acolo; în 1935 tot la « Dalles » fără Șt. Dimitrescu care decedase, și ultima la Dalles numai cu Șirato și Tonitza în anul 1938. Han părăsise gruparea înainte de această expoziție, ultima a ultimilor membri ai fostului grup.

25. În toamna anului 1938, Tonitza a venit la București să se caute de o boală stranie, care îi lua încetul siguranța gesturilor, a gândului. S-a plîns el și înainte de venirea lui la București, în scrisori⁶. Pentru înlesnirea tratamentului medical a încercat să obțină o transferare la o catedră în București, un loc la Academia de Arte Frumoase. N-a fost posibil. De altfel și boala se manifesta tot mai crudă, pînă la urmă pierzînd graiul. Ultima fază a fost de fapt o lungă agonie. O agonie de citeva luni. Îl vedeam săpătămînal. Vedeam penibilele și zadarnicele lui eforturi de a se face înțeles, pînă ce izbucnea în plîns. Mîinile cu greu izbuteau să iscălească tremurat și aproape neciteț o cerere a lui și a mea de sală pentru expoziția pentru anul 1940, cum făcusem împreună, în zadar și pentru anul 1939, care nu s-a mai făcut. Tot în acest an prietenul său și amatorul de artă Dl. avocat M. Trembinski⁷ /sic/, în credința că o ședere în aer liber i-ar face bine îl invită și îl găzduiește în vara anului 1939, în lunile iulie și august împreună cu Dna Tonitza, la Sinaia, unde are o vilă. Acolo, încercă pentru ultima oară, să picteze, două peisaje. Șederea la Sinaia nu i-a îmbunătățit soarta. Din toamnă pînă în februarie a mers tot mai rău pînă ce a murit în noaptea și re 27 Febr/uarie/1944⁸.



nicolae tonitza la durău

ștefan v. gușă

În anul 1933 lui Tonitza i se oferă și el acceptă catedra de pictură de la Școala de belle-arte din Iași, devenită vacantă în urma morții bunului său prieten, Ștefan Dimitrescu. La mai bine de două decenii, așadar, de la absolvirea școlii de artă ieșene (1912), artistul se întorcea în vechea capitală a Moldovei, hotărât să-și pună toată priceperea și energia în slujba formării noilor generații de artiști. Numai că el avea despre învățământul artistic o concepție cu totul diferită de cea consacrată în Academii. De unde și ideea de a întreprinde, împreună cu studenții, pictarea, pe timpul vacanțelor de vară, a unor lăcașuri din Moldova, fără a urmări scopuri economice, ci făcând, cum se exprima el în corespondență, un fel de «clacă artistică», diversii beneficiari urmînd să suporte doar costul materialelor de pictură și găzduirea «zugravilor». Într-o scrisoare din 13 aprilie 1935 către Nicolae Iorga, căruia-i solicita sprijin în această acțiune, pictorul arăta că a «luat inițiativa de a transforma vacanțele (de obicei vide) — ale studenților, în vacanțe active», de riguroasă aplicare «pe teren», pentru ca «mîna, ochiul și inteligența tinerilor» să nu vegeteze, și «în același timp, să utilizăm — cum se exprima el — munca acestui tineret întru realizarea unor opere viabile și de interes obștesc».

Cum știm, planul lui Tonitza nu s-a putut realiza decît în parte, iar monumentul de care pictorul și-a legat numele a fost cel de la Durău. Tonitza își petrecuse o parte din vara anului 1934 la Durău și, probabil, ideea de a înveșmînta într-o haină picturală biserica mînăstirii de la poalele Ceahlăului acum îi încolțise. Fapt este că după îndelungi preparative, la care-și dau concursul cu mult devotament dr. Paul Gotcu din București și preotul Constantin Mătasă din Piatra Neamț, Tonitza, însoțit de o echipă de 10 studenți și proaspăt absolvent ai Academiei ieșene, printre care și Corneliu Baba, începea, la 31 iulie 1935 operațiile preliminare (răzăluitul pereților, așternerea stratului de ceară, căci pictura va fi realizată în tehnica encausticii, frecarea culorilor etc.). Munca nu avea să fie deloc ușoară și corespondența pictorului din această perioadă se constituie într-o veritabilă mărturie a zăbaterii pasionate și uneori dramatice a lui Tonitza pentru a duce la bun sfîrșit greua sarcină pe care și-o asumase în condițiile unor penibile greutăți și privațiuni. În adevăr, departe de familie care se afla la București, lipsită uneori și de mijloacele de subsistență trebuitoare, pictorul a trebuit să sacrifice nu odată propriile interese în folosul cauzei nobile pe care o îmbrățișase. Corespondența sa cu factorii implicați în realizarea ansamblului pictural ca și cu unii oameni de cultură contemporani atestă o muncă asiduă de-a lungul a trei sezoane estivale, prelungite pînă tîrziu în octombrie cînd profesorul era chemat la Iași să-și înceapă cursurile universitare. De notat că în cel de-al treilea an, în 1937, Tonitza vine la Durău fără echipă, pentru a picta singur tabloul votiv. Și în tot acest timp, departe de a se putea concentra exclusiv asupra



Țărani de pe Ceahlău (Durău, fragment de pictură murală)

Fată din Făgăraș



lucrului, a trebuit să se îngrijească în permanență de toate aspectele materiale ale întreprinderii. De la transportul și cazarea studenților pînă la procurarea ultimului tub de culoare — totul îl preocupă. Astfel, la 13 august 1936, cerea imperios: «Avem urgentisimă nevoie de Zinkweiss și de hîrtie lată de circa 2 m». La 18 august 1936 constată că «ni s-au terminat două din culorile de care avem zilnic nevoie: Terra de Siena natur și Terra de Siena brulée (ars)». Sau, tot atunci: «...vă rugăm să ne exp/ediați și un bidon cu minimum cinci kg ulei de în crud (uleiul fierț — care circulă în comerț — e îndeobște amestecat cu gaz și saciz și n-are nici o rezistență în timp».

Dar deși îi acaparează cea mai mare parte din timp, lucrul la ansamblul monumental nu epuizează activitatea lui Tonitza la Durău. Contactul său cu peisajul și cu oamenii locului este permanent iar aceasta îl ajută în elaborarea scenelor murale și îi inspiră totodată subiecte pentru tablourile de șevalet. Încă din 1934, într-o scrisoare din 7 septembrie, expediată din Durău, îi comunică lui A. Lehrman: «De marți seara mi-am adus — (de la 12 km distanță, din satul Schit) — un model destul de interesant: o fetiță (al optulea copil al unei văduve) — o fetiță cu niște ochi fantastici...» Tot din Durău, la 23 octombrie 1936 îi scria lui Cezar Petrescu: «Ceea ce mă impresionează îndeosebi, după munca noastră, sînt țărani de prin partea locului /.../

În toată biserica am stilizat flori de pe melegurile lor — iar la «Naștere» (în sinul din dreapta) ciobanii /.../ sînt țărani de-ai noștri, de la Ceahlău. În fundul decorului se vede silueta Ceahlăului...». Se întîmpla astfel ca, luînd ca pretext scenele biblice, pictorul să ajungă la o sinteză monumental-decorativă cu totul originală în care să putem descifra astăzi, pe de o parte, ceva din spiritul locului, din ambianța specifică zonei submontane a Durăului sub aspect topografic și etnografic, iar pe de alta, timbrul inconfundabil al stilului tonitzian tradus în arabescul liniei, în sintetismul formei, în armonia cromatică, în gama caldă a paletelor lui.

De un farmec unic, pictura lui Tonitza de la Durău poate fi asemuită cu o melodie care te încîntă ori de cîte ori o ascuți. Tonitza realizează aici nu numai o operă autentică sub aspect tehnic, ci și una de înaltă ținută morală, de o mare sinceritate. Firește, sentimentul ce caracterizează trăirea lui, în actul de creație, nu mai este unul religios, ca la zugravul medieval, ci unul de plenitudine în fața vieții, un sentiment estetic complex. Ca și vechii meșteri de la Voroneț și Humor, de la Arbore și Moldovița, ca și Grigorescu la Agapia, el se supune ritmurilor dictate de arhitectura monumentalului, dar nu orbește, ci mlădiindu-le, găsind pentru noul conținut al artei sale, o nouă formă. În acest fel, el se depărtează atît de tradiția bizantină, cît și de academismul ce domină pictura monumentală din a doua jumătate a secolului trecut și din primele decenii ale veacului nostru. Că el cunoștea bine problemele artei monumentale nu încapă îndoială. Mai întîi trebuie spus că la Durău Tonitza nu aborda pentru prima oară asemenea probleme. În tinerețe mai pictase cîteva lăcașuri la Poeni, Scorteni, Netezești, Constanța ș.a., la acesta din urmă desfășîndu-i-se contractul tocmai din cauza «caracterului prea laic al picturii». Nicăieri însă Tonitza nu se ridică la puritatea de stil pe care o atinge la Durău. Și dacă în anii tinereții, ca student la München îi va putea declara profesorului său Habermann că iubește stilul bizantin pe care l-a «inhalat încă de copil, din bisericile Moldovei», la Durău el va dovedi că a știut ce să rețină și ce să respingă din tradiția bizantină, asimilată în mod creator. În orice caz, a putut demonstra și în practică ceea ce susținea în scris, și anume că îi repugnă acea «trivială împerechere de bizantinism și Renaștere italiană» atît de des uzată pînă la el.

Declarîndu-se încă din primii ani ai creației sale adversarul «formelor de imobilizare și înțepenire a expresiei persoanelor sacre», Tonitza se va strădui în pictura de la Durău să redea veridicitatea expresiei umane, năzuind să se inspire îndeosebi din flora, fauna și oamenii locului. Cadrul natural al scenelor biblice reproduce frînturi din frumusețea montană înconjurătoare. Personajele nu sînt hieratizate ca în pictura bizantină, ci sînt oameni de pe valea Bistriței, îmbrăcați cu bondițe, cu ițari, chimire și opinci în picioare. Nu lipsesc nici oițele de pe Ceahlău, florile stilizate, între care și floarea de colț. Ca decor stîncos, geamurile sînt încadrate, de o parte și de alta, de masivul Ceahlău. Atît țărani din scena «Nașterii», cît și soldații romani din scena «Învierii» poartă bărbi patriarhale, vrînd parcă să sugereze ideea etnogenezei noastre, din daci și romani.

În spirit novator, el a urmărit să introducă în locul vechilor canoane hieratice, specificul românesc, rustic, contemporan. Toate imaginile sînt tratate în alb-galben, alcătuiind simfonii de o rară frumusețe. Peste tot predomină simplitatea și gingașia. Divinității nu i se conferă o poziție sau o autoritate absolută, ci este tratată mai degrabă ca un personaj blajin care nu inspiră teamă. Realismul, umanizarea scenelor biblice și localizarea lor în mediul ambiant, cît și surprinzătoarele efecte de lumină obținute de pictor prin folosirea encausticii rămîn particularități majore pentru arta lui Tonitza și pentru ansamblul pictural de la Durău. Austeră, cu un expresiv caracter realist, pictura de la Durău este unică în felul ei. Bine conservată, curățată de fum acum zece ani, ea este o mărturie peste veacuri a ceea ce a năzuit și a trăit maestrul Tonitza, căruia acum, cînd se împlinesc 100 de ani de la nașterea sa, noi cei de la Durău, care auzim zilnic cuvinte de laudă de la cei ce trec pragul lăcașului zugrăvit de marele nostru clasic, îi aducem omagiul nostru de recunoștință împreună cu toată suflarea românească.

Citatele au fost luate din volumul: N. N. Tonitza, «Corespondență», alcătuit de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu și apărut în Editura Meridiane, în 1978.

tonitza și contemporanii săi

destinul unor prietenii exemplare

gheorghe macarie

Tonitza a avut ca nimeni altul cultul prieteniei. Angajat într-o acțiune artistică comună, Tonitza, dincolo de corectitudine și entuziasma sa abnegație cheltuia impresionante resurse de generozitate, elan și altruism sufletesc. Este cazul experienței de la Durău — exemplu tipic de «milostivă clacă zugrăvicescă»¹, devenită în posteritate un exemplu de cordială și emulativă cooperare între maestru și ucenic — «școală vie», opusă atelierului îmbâcșit al instituției dar și școală a spiritului de echipă. Tonitza continua și desăvârșea fructuoasele inițiativă de altă dată ale lui Șt. Dimitrescu în cadrul coloniilor artistice de vară ale elevilor — adevărate tabere de creație — de la Baia Mare².

«Am doi băieți de la Iași, care trimit anul ăsta pentru prima oară la Salon: Victor Georgescu și Victor Mihăilescu (Craiu)»³ — îi scria la 5. III. 1935 Tonitza lui M. Bunescu. Scrisorile sale sînt pline de intervenții în favoarea studenților săi (Călin Alupi, C. Popa, Al. Clavel, Șt. Teodoreanu, M. Cămăruț etc.); breviarele de pictură alcătuite pentru Theodor Varahil Moraru și pentru alții sînt remarcabile prin sfaturile practice în ucenicia culorii. Înainte de a intruchipa pe pînă miracolul de basm al ochilor copiilor, Tonitza l-a pătruns intrînd în intimitatea jocului și isprăvilor primei vîrste, cu sfiala înflorată a regăsirii paradisului pierdut; a reintrat, nu a coborît, afectînd și mimînd infantilismul: «Copiii din cartierul meu mă cunosc ca pe un cal breaz. Nu fiindcă le iau covrigi cu susan, ori mă joc cu ei «rișca», ori le înalț zmeu cu zbrînșitori de tinichea și «poște» (...)»⁴. Copiii și l-au asociat ca pe unul de al lor iar artistul le-a primit prietenia ca pe un dar neprețuit: «Ce bine ar fi priit și artei mele și animalului din mine dacă aș fi găsit și între ai mei aceleași ecouri sufletești pe care le aflui în tine»⁵.

Asociind-o purității și elevației morale, Tonitza dă prieteniei cea mai aleasă prețuire; scrisorile dezvăluie posterităților un autentic sacerdot al cultului acesteia. Îndoaia, firească într-o dialectică a sentimentului, îl rănea profund. Gîndul că prietenul în suferință l-ar fi evitat, fie și din delicatețe, îl resimțea la fel de dureros ca și pe acela de a se ști el însuși părăsit în nenorocire: «Pentru mine — îi spunea Tonitza prietenului Lehrman — cel mai sfînt lucru în viață e prietenia»⁶. Traectoria și avaturile cîtorva din prietenii lui Tonitza nu fac decît să confirme această adevărată profesiune de credință.

Prietenia dintre N. Tonitza și M. Bunescu, așa cum reiese din corespondența acestora, s-a desfășurat la cota înalțelor valori ale sentimentului. Mai mult decît frazele de circumstanță, acțiunile comune la care s-au raliat, trăind succesul sau suferind cu demnitate eșecurile, dezvăluie și confirmă trăinicia sentimentului și identitatea idealului. Conștient că epoca sa este o epocă în care arta nu mai putea rămîne un lux, Tonitza o decretează un «articol de primă necesitate».

Faptul în sine impunea celor doi o permanentă și tenace responsabilitate: «Sper că ești de acord cu mine, dragă Bunescule, că nu vom izbuti niciodată să realizăm ceva larg și temeinic pentru confratria noastră nenorocită, dacă nu vom interesa și guvernele și opinia publică la cauza care ne pri-

vește»⁷. Dar organul spre care cei doi, Tonitza și Bunescu, își îndreptăseră cele mai multe speranțe era proaspătul înființat «Sindicat al artelor frumoase» constituit la 12. III. 1921, în fruntea căruia, după un an, va fi numit unul din ctitorii săi — însuși pictorul M. Bunescu. Tonitza își va secunda prietenul făcînd cauză comună la numeroasele obiective ale mișcării artistice din țară. De la bun început Tonitza își asigurase prietenul de colaborarea sa. Un prilej l-a constituit atitudinea comună față de incompleta și injusta *Legea a proprietății literare și artistice* publicată de «Monitorul oficial» la 28. VI. 1923 — atitudine menită să apere opera de artă și drepturile autorului.

Pe aceeași linie, a intereselor majore ale artei plastice românești, Tonitza îi cerea să determine fuziunea dintre Sindicatul artelor frumoase și Societatea arhitecților români — convins nu atît de avantajele contopirii administrative cît de consecințele ei artistice pozitive⁸. Convins de rolul acestei asociații în viața artistică a țării, Tonitza înțelegea și încurajeze prietenul în momentele de derută și renunțare: «Nu demisiona! Sindicatul și toată răsufierea plastică din România Mare are

La Vălenii de Munte, unde s-a retras pentru a lucra intens cîțiva ani, Tonitza a aprofundat marea lecție de artă, desprinsă din opera lui Luchian și a mers pe drumul acesta rodnic și adevărat al confesiunii intime, închizînd în jocul viu al culorilor emoțiile culese în jurul său. De la simplitatea formală a decorativismului tematic, a ajuns la sinceritatea sentimentului, care valorifică artistic orice motiv, cît de neînsemnat ar fi el.

Ionel Jianu

nevoie de energia, de cinstea și buna ta cuviință în fapte»⁹.

Dacă prietenia dintre M. Bunescu și N. Tonitza avea la origine preocupările profesionale comune dar și similitudinile de temperament, prietenia cu Fr. Șirato avea, la începuturile ei, prin 1921 și alte temeuri. «Nu aceeași ocupație ne-a apropiat și nu sîntem prieteni fiind amîndoi pictori»¹⁰. Cu aproape un deceniu mai în vîrstă, Șirato i se impusese intelectual. Amîndoi vedeau pictura nu ca o profesie ci ca «un destin» pe care ți-l trăiești,

Tonitza a adus într-adevăr un climat nelînit în pictura română, o gamă în plus, o melancolie citadină transparentă, la fel ca și Bacovia în poezia sa.

Uneori ingenios ca un primitiv, alteori sprinten ca un japonez sau flexibil ca un persan, desenele și acuarelele sale sînt surprinzătoare prin varietatea și spontaneitatea lor.

K. A. Zambaccian

nedezerțînd. Același punct de vedere îl manifestau în privința rolului criticului de artă — acesta urmînd să fie, între public și artist un «mediator or nu censor»¹¹. Acestui om, opus lui temperamental, mai retras, de o aleasă urbanitate în relațiile interumane și certă înțelepciune în decizii, i-a făcut nenumărate confidențe, cerîndu-i sfatul și solicitîndu-i sprijinul — Fr. Șirato fiind omul de legătură dintre capitală și artistul din Vălenii de Munte sau Iași. Către el s-a îndreptat, atunci cînd, prin moartea lui Șt. Dimitrescu în mai 1933, integritatea dar și desfășurarea activității «Grupului celor patru» erau puse sub semnul întrebării. Deși descurajați de atitudinea lui O. Han, Tonitza propuse lui Șirato soluții de completare a asociației, investindu-l, amical, dar și cu autoironie pe acesta cu puteri și responsabilități depline: «Îți dau procură să lucrezi cum vei socoti că e mai folositor și mai frumos pentru Grup»¹².

Dar prietenia care își va releva în posteritate toate fațetele și valorile este cea cu Șt. Dimitrescu. Viețile lor s-au împletit în destinul unei prietenii exemplare. Prietenia cu Șt. Dimitrescu, cea mai lungă ca durată a fost și cea mai complexă ca semnificație. Înrupută ca o camaraderie școlară, pe băncile și coridoarele Școlii de belle arte, în ambianța unică, plină de farmec a unui Iași nostalgic, ea

așează în amintire cei mai frumoși ani ai tineretii lor, evoluînd în alte trei ulterioare decenii. Ea se va implica, major și benefic, de-a lungul timpului, nu numai în reorganizarea sub semnul unei noi orientări a școlii de artă din Iași, ridicată prin eforturile lor la rangul de Academie de arte frumoase dar și în viața artistică a întregii țări (asociații artistice, critică de artă, expoziții în țară și străinătate, relațiile plastice cu presa, ale pictorilor cu reprezentanții celorlalte arte etc.).

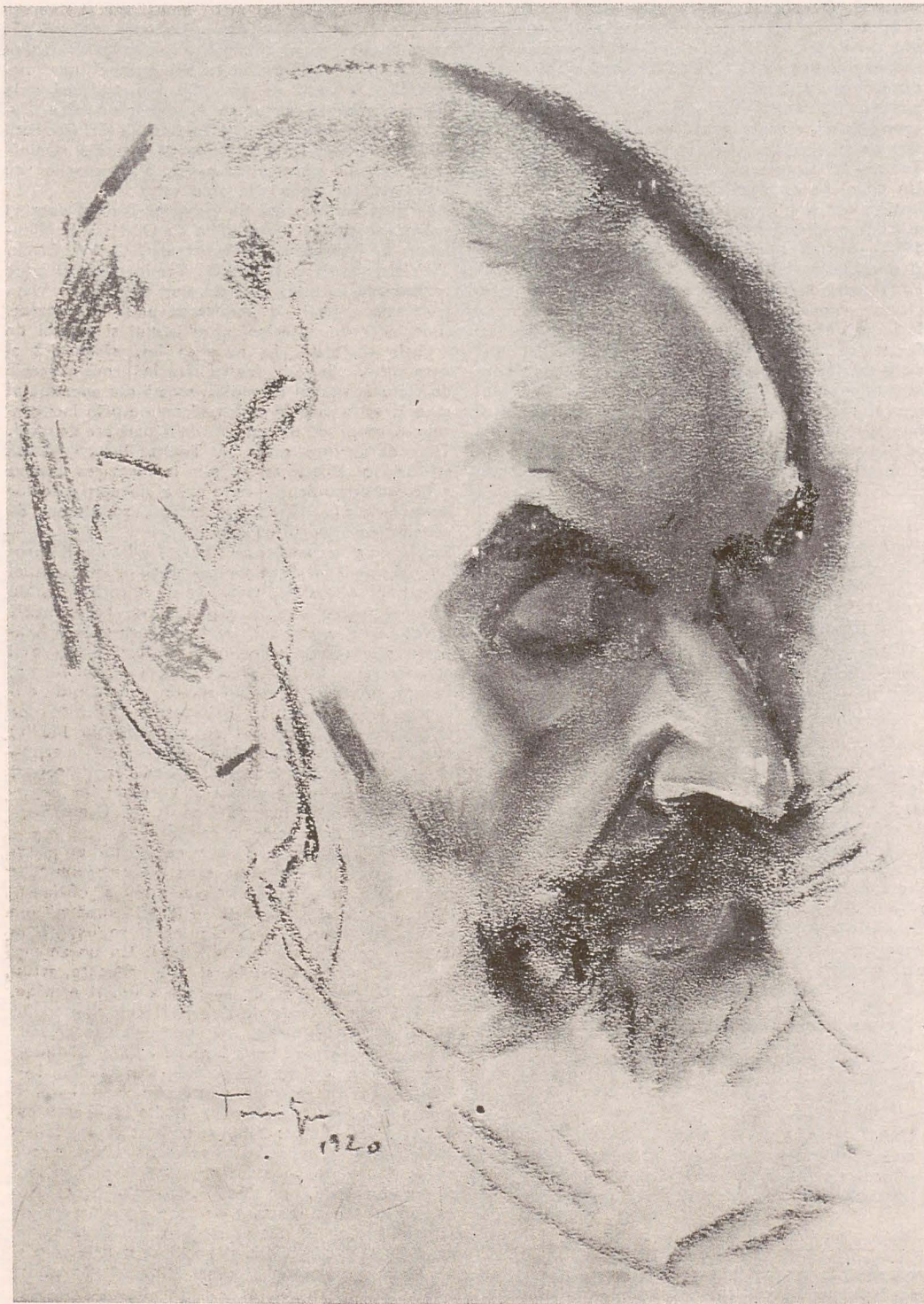
Aparițiile lor în presă (în cazul lui Tonitza deseori vehement polemice), relațiile cu O. Han, I. Minulescu, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, O. W. Cisek, T. Vianu, frații I. și Al. O. Teodoreanu își aduc contribuția la integrarea artelor plastice în viața spirituală a țării, la precizarea unui nou statut, superior celui anterior, al artistului și operei de artă în societate. La moartea lui, năpraznică și neașteptată, Șt. Dimitrescu lăsa în urmă o școală de pictură, radical reinnoită, scoasă din anonimatul și izolarea la care se autocondamnase prin închistatul ei academism, de mai bine de o jumătate de secol. Timp de aproape șapte ani Tonitza îi va continua și desăvârși eforturile, vizibile în formarea cîtorva generații de studenți — unii din ei deveniți ulterior mentori ai învățămîntului artistic și pictori de renume pe întregul cuprins al țării.

Școala, ca și «cucerirea» treptată a Iașului îi apropiaseră pe cei doi. Sentimentul relațiilor interumane, conștiința solidarității prin acte de cultură și pentru cultură, pentru bine, frumos și adevăr se formează la cei doi, în acești ani. Dacă pasiunea pentru Eminescu și revelația valorilor literaturii franceze îi este trezită lui Șt. Dimitrescu de «prietenul Tony», Fănuță, în schimb, într-un act de armonioasă reciprocitate intelectuală, întregeste ambianța lor spirituală familiarizîndu-l cu un domeniu inedit: muzica. Amîndoi participau la seratele muzical-literare ale familiei Manoliu. Episodic își descoperă pasiunea scrisului, preludiu al viitoarei lor activități publicistice — intermitentă la Șt. Dimitrescu, constantă și definitorie la celălalt.

Anul 1907 îi acordă lui Tonitza certificatul de maturitate civică. Este anul în care are curajul public de a apăra, împotriva direcției școlii și oficialităților, pe cei doi studenți socialiști eliminați din școală (viitorul artist participase și se inițiaseră în lecturile cercului socialist din Iași). Cu un an mai înainte el se raliase, deschis și fără reticențe, acțiunii lui Nicolae Iorga de apărare a limbii române. Din Munchenul Academiei de artă îi scria prietenului Șt. Dimitrescu, apăsător de nostalgia depărtării: «Voi cînd vă rupeți bre de-acolo? La dracu! Sînteți bărbați! Prindeți mucegai acolo — ascultă-mă...!»¹³ Depărtarea nu însemna despărțire. Din Paris îi dedica în «Arta română» (nr. 10 din 1910) articolul despre J. Fr. Millet: «Ți-am dedicat ție pe Millet pentru că mi-e imposibil să privesc vreodată vreun cadru de al acestui mare și nefericit pictor, fără să-mi aduc aminte de tine»¹⁴. Războiul îi despărte brutal în 1916, moment în care terminaseră de pictat biserica din Netezești-Ilfov, nu înainte însă ca ei să-și fi consolidat și verificat o prietenie și un ideal artistic sub al cărui stindard vor milita toată viața.

Stabilirea la București a lui Tonitza (1919), la insistențele prietenului său, are urmări favorabile pentru arta și consacrarea sa în rîndurile unui public superior celui ieșean dacă nu ca gust, sigur prin posibilitățile lui de achiziții. Relațiile strînsse între O. Han și Șt. Dimitrescu sugerează celor doi ideea unui grup. Anul 1925 — anul constituirii «Grupului celor patru» dar mai ales prima expoziție a acestuia din anul următor marchează date memorabile, omologabile nu numai biografiilor artistice a fiecăruia dar și istoriei artei românești interbelice. Dincolo de momentele de individuală plenitudine artistică, «Grupul celor patru» a constituit un model de asociație artistică lucrativă; ea se constituie ca un reflex al unei fraterități spirituale și de aspirații, unitară dar deloc nivelatoare în varietatea soluțiilor artistice.

«Grupul» apare într-un moment în care (și faptul nu este lipsit de semnificație) asociația «Arta română», prestigioasă prin membrii ei, eșuase, iar «Tinerimea artistică» devenea un de an «tot mai bătrînă». Dar mai presus de toate, «Grupul celor patru» devine pentru O. Han, retrospectiv privind lucrurile, o adevărată școală a prieteniei¹⁵. Amintirile acestuia, dar și ale altora, rețin reparti-



zarea sarcinilor între membrii grupului, stilul lor de lucru, momentele de afecțiune și solidaritate umană și de creatoare emulație artistică, conexiunile dintre mediul artistic și celelalte sfere ale vieții sociale, raportul dintre cerere și ofertă — toate deschizând capitole dintr-o nescrisă încă sociologie a operei de artă în primele decenii ale secolului nostru.

Emulația celor patru nu se limita la activitatea artistică propriu-zisă. Conștienți de noua orientare pe care ar imprima-o tinerei generații, toți vor opta pentru catedre în învățământul artistic. O. Han și Șt. Dimitrescu vor deveni cadre didactice în școlile de arte frumoase din București și respectiv Iași în 1927, ceilalți doi membri ai «Grupului» în 1933. Departele de a nutri gândul unei asemenea promovări (cu o prioritate la care în principiu avea tot dreptul), N. Tonitza face din timp numeroase intervenții în favoarea prietenului său, convins că «Ștefan Dimitrescu este singurul dintre noi care ar ști și ar izbuti să organizeze acea școală, activând-o și redându-i — pentru folosul obștesc — prestigiul de care are atîta nevoie»¹⁶. Cînd numirea

acestuia era sigură tot el intervine pe lîngă colecționarul Lehrman pentru a-l determina pe acesta să cumpere din tablourile lui «Fănuță», asigurîndu-i astfel banii de drum¹⁷.

Gestul se va repeta în 1929 în momentul numirii lui Ștefan Dimitrescu ca director (apoi rector) al aceleiași școli, ridicată între timp la rangul de instituție universitară. Asigurînd că această numire era «în afară de politică», Tonitza îi certifica ziaristului Al. Mavrodi într-o scrisoare din 9.1.1929: «A fost numit pur și simplu să reorganizeze, să trezească la viață, să pună acea instituție pe temeiuri folosite. (Căci pînă acum era o rușine)»¹⁸. Sînt principii pe care Tonitza le va apăra mai departe peste 3 ani, în calitate de succesori la catedra și funcția de rector ocupate de prietenul său trecut în neîntîlnire.

Mcartea lui Ștefan Dimitrescu a însemnat semnalul destrămării «Grupului». Dispăruse omul energic și inventiv, de mare noblete și nemărginite resurse sufletești — element polarizator al întregului grup. Legat de alte cercuri și cu alte posibilități, O. Han făcuse primul pas — de altfel hotărîtor — încura-

șind și reticența lui Fr. Șirato. Nedumiresc în posteritate intervențiile dramatice ale lui Tonitza în vederea restaurării cenaclului, lupta lui cu morile de vînt pentru a-l reinvia. Oare nu întrevădea firescul situației? El însuși prăbușit fizic și psihic nu mai avea mult de trăit. Om de societate, mai precis de «grup», Tonitza nu putea concepe viața în afara acestuia; de aici tristețea mare exprimată către Fr. Șirato că lui O. Han «nu-i mai stă gîndul și sufletul lîngă grup»¹⁹ și perspectiva sumbră (evident exagerată) identificînd în stingerea asociației artistice preluul inerte al creatoare a membrilor rămași. Convins de rolul de stimulent al grupului se întreba dramatic: «ce-am putea face să-l trezim din letargie?»²⁰

Nevoia de afecțiune, sentimentul frustrării, izolării și carenței afective erau firești pentru situația sa din ultimii ani: practic despărțit de familie, prin obligativitatea domiciliului în orașul profesiei sale — într-un Iași cunoscînd el însuși spre sfîrșitul deceniului patru, exodul masiv al intelectualilor

A lăsat o operă umană plină de o tristă poezie învăluită în admirabila lumină discretă pe care sensibilitatea sa o transmitea paletii și, de aici mai departe, paleta o transmitea pe pînză.

Culoarea și forma îi servesc la crearea unor imagini lipsite de retorism și de falsă literatură. Lumea lui Tonitza e redusă ca dimensiune. O galerie de ființe nevinovate, fără apărare, alese din universul intim al familiei, copiii din jurul său, femeia ibseniană cu coroana de păr în jurul frunții largi, laitmotiv al resemnării mute...

Corneliu Baba

atrași de mirajul capitalei. Necazurile serviciului (argumentate de lipsa de unitate a colectivului de cadre didactice al școlii) le integrează atmosferei generale, specifice acelor ani, de nesigurantă și suspiciuni, străbătută de funestele presimțiri ale acelor «convulsii infernale» ce aveau să vină: «Ne întoarcem, oare, spre omul din peșteri? — sau spre epoca inchiziției?» — se întreba artistul într-o scrisoare către prietenul Lehrman, din 24.IV.1937. Confesiunile epistolare către acest colecționar de artă, om de mare distincție sufletească, sporesc spre sfîrșitul vieții, Tonitza găsind în el omul care îi suplina dispariția sau înstrăinarea unora din vechii săi prieteni. El însuși, inversînd rolurile, îl încuraja în ceasurile de grea cumpănă. Convins că «Ura n-a creat și n-a vindecat niciodată în răstimpul istoriei românești» artistul îl încuraja: «Nu pierde nădejdea în triumful dreptății și al păcii»²¹. Era în 1937 cînd omenirea presimțind dramatic viitoarele evenimente avea nevoie de aceste speranțe.

Era mesajul unui om și al unei opere zămislite la flacăra sacră a prieteniei, pe care artistul și cetățeanul Tonitza îl transmite, în posteritate, semenilor lui.

Note

¹ Cf. Scrisoarea către Cezar Petrescu din 23.X.1936, publicată în vol. N. N. Tonitza: *Corespondență*, ediție îngrijită, selecție, introducere, cronologie, note, indice de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, Ed. Meridiane, București, 1978, pag. 232 (cităm peste tot din aceeași ediție)

² Cf. Gh. Macarie: *Din corespondența lui Ștefan Dimitrescu în «Studii și cercetări de istoria artei»*, 1977, Tom. 24, p. 239—248.

³ N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 118.

⁴ N. Tonitza: *Scrisori despre artă*, culegere de texte cu adnotări și prefață de Raul Șorban, Ed. Meridiane, București, 1962, pag. 113.

⁵ N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 167.

⁶ *Idem*, p. 292.

⁷ *Ibidem*, p. 109.

⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁰ Fr. Șirato: *Încercări critice*, prefață și antologie de Petre Oprea, Ed. Meridiane, București, 1967, p. 125.

¹¹ *Idem*, p. 286.

¹² N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 82.

¹³ *Idem*, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

¹⁵ O. Han: *Dăți și pensule*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 439.

¹⁶ N. Tonitza: *Corespondență*, ed. cit., p. 218.

¹⁷ *Idem*, p. 294.

¹⁸ *Ibidem*, p. 246.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

²¹ *Ibidem*, p. 298—299.

arta românească în patrimoniul artei universale



ștefan dimitrescu

aurelia mocanu



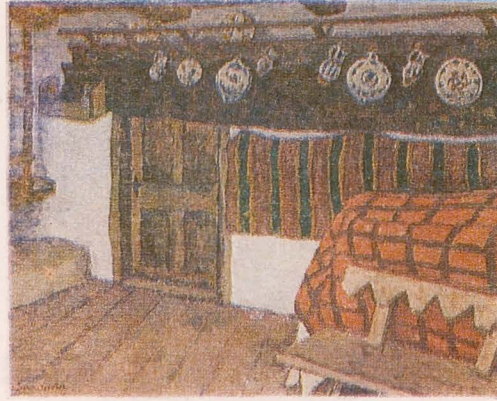
Pictorul în mijlocul familiei
Cu profesorul D. Naum
Ultima fotografie



« În toată înfățișarea lui stă imprimată ca într-un fagure proaspăt, savoarea mediului originar (solurile grase și ospitaliere ale Prutului) din care pictorul a supt cîndva acea curată comoară de impresii, ce trebuia să plămădească, mai tîrziu, aluatul sufletec din care arta lui Ștefan Dimitrescu, cu sau fără voia lui, urma să se închege așa de sugestiv ». Cele spuse de Tonitza în 1921 par confirmate, șase ani mai tîrziu de răspunsul lui Ștefan Dimitrescu dat anchetei asupra specificului național, propusă de Petru Comarnescu în ziarul « Politică »: « Cumințenia formei în arta populară, cu exclusiva înlăturare a elementului de bizar și capriciu, cît și o armonioasă măritare a culorilor, plasate pe forme cît mai ordonate și mai ritmice, dau o notă clasică de o sensibilitate coloristică foarte bogată. Complementarele revin mereu, în acorduri de nuanțare nouă și neașteptată, iar albul imaculat, în masele lui mari, e o călăuză sigură a nobleței de aspirație spre ideal. Înlăturarea stridențelor coloristice amintește ceva din atmosfera locală clară, din majestatea limpezimii cerului, din însușirea lineară a holdelor colorate, care urmăresc ondulațiile dealurilor și colinelor ». Opera lui Ștefan Dimitrescu delimitează cu simplitatea unui efort de sinteză un spațiu spiritual românesc. Temperament liric, dublat de « o diabolică îndărătnicie la lucru », propune o viziune artistică de forță, un tip de sinteză a formei-culoare, conform tradiției tutelate de spiritul autohton al plasticii populare. Ștefan Dimitrescu enunță în interviul amintit calitățile de austeritate și bună cuviință ale chipurilor votive din pictura medievală românească, « zăgrăvite în linii simple, cît mai apropiate de natural și în culori cît mai potolite ». Această tradiție, alături de arta populară, « eminamente decorativă », sînt surse de necontestat pentru

« ampoarea unei arte culte ». Fără falsă idealizare sau descriptivism al modelelor de sensibilitate, din însăși creșterea armonioasă și rațională a artei sale, Ștefan Dimitrescu aparține unui spirit clasic. După primul război mondial pictura europeană înregistrează prin noul clasicism al lui Derain, gruparea germană a « Noii Obiectivități », sau cea italiană din jurul revistei « Valori Plastice » o dominantă « restaurativă », inspirată din austeritatea formală a primitivilor italieni. Este emoționant prin efectul de « sincronism » să găsim într-un interviu dat ziarului Rampa în ianuarie 1925, ca preambul al mult citatului crez artistic dimitrescian — « Mă emoționează culoarea și sînt pasionat de formă; cînd o văd pe una mi se pare că-mi scapă cealaltă. Caut încontinuu să le prind și să le mărit » — răspunsul la întrebarea: « Ce maeștri, ce păreri, ce convingeri sau principii v-au ajutat să ajungeți la forma de astăzi a artei dumneavoastră? ». Ștefan Dimitrescu, trecut prin impasul artistic al modei subiectelor de cafeana, semnase cea mai autentică operă inspirată din experiența războiului, « Morții de la Cașin ». Artistul deschisese, în climatul unui « diletantism modernist », după expresia sa, un ciclu de compoziții tematice, urmat pînă la sfîrșitul vieții, cu subiecte din viața țărănilor și minerilor, « de o sinceritate aproape umilă a expresiei ». De pe aceste poziții răspunde, asupra bursei influențelor, cu o perfecție intuiție a ambianței europene: « Mă încintă forța și sănătatea coloriştilor venețieni. Dintre moderni: Cézanne și în special profundul Derain, de la care mai avem încă de așteptat. Totuși aceștia sînt încă mici, față de forța și franchețea primilor ». Pentru plastica românească, anii de după primul război mondial au marcat o atmosferă de serioase preocupări pentru stabilirea unei morale artistice;

o clarificare de conștiință asupra rolului artei și artistului în societate. De pildă asociația « Arta Română » fondată la Iași în 9 martie 1918, prin semnarea, tocmai în locuința lui Ștefan Dimitrescu, « a documentului de înfrățire », de către Ressu, Tonitza, Theodorescu-Sion, Șirato, Iser, Medrea și Han, va milita pentru o artă ancorată în realitate, orientată spre un specific autohton și ostilă concesiilor consumist-estetizante. Cu și mai mare claritate se va impune în viața artistică românească « Grupul celor patru », începînd cu 1926 pînă în 1933. « Tovărășie prietenească, consacrată sub acest titlu lipsit de ostentație », se exprima în epocă Al. Busuioceanu, « grup numeric, fără manifeste și pledoarii programatice (...) coerent prin echilibrul și maturitatea artistică a celor care îl formează »: Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și Oscar Han. Expozițiile anuale ale acestui grup sînt exemple de probitate profesională, de viziune plastică modern echilibrată, străbătută de umanitate și orientată spre un specific autohton. În concertul « celor patru », domeniul talentului lui Ștefan Dimitrescu, spune Șirato « era înzestrarea cu totul excepțională pentru ce este element plastic, în sensul proprietăților obiectului, ce nu ține seama de influențele dizolvante din afară, cum sînt ale luminii, ale atmosferei, ale interferențelor de culoare. Concepția lui despre volum și formă, despre necesitatea integrității lor în tablou, nu admitea aceste influențe ». Grijă pentru armătura constructivă, preferința pentru compoziție și pentru formatul mare, claritatea și sobrietatea formei, austeritatea cromatică, devenită prețioasă prin asociații tonale și densitate a pastei, plasează arta lui Ștefan Dimitrescu, atît în raporturile « celor patru » cît și în peisajul picturii românești interbelice, spre o zonă de



Ștefan Dimitrescu are rafinamentul sănătos și cuminte al artistului de rasă.

Această voluptate a lui Ștefan Dimitrescu pentru studiul aprofundat al naturii, acea varietate și multitudine de desene, care erau la el splendide preludii muzical cromatice, i-au adus, în publicul mare, faima unui desenator fără pereche la noi.

N. Tonitza

reflexiune, echilibru și «spirit ponderat», în accepțiunea lui Al. Busuioceanu, acea «străduință de a pune în acord tehnica și știința prin studiu aprofundat».

Pictura și desenele lui Ștefan Dimitrescu mărturisesc o intensă comunicare cu obiectul: «motivele» sale plastice încorporează atenție gravă și generozitate. Omenia, calitate caracteristică a personalității sale, s-a exprimat fără ostentație în subiecte luate din viața țăranilor, țărani din zone distincte ale țării — Maramureș, Făgăraș, Dobrogea — surprinși în diverse ipostaze, țărani-mineri, țărani pe front.

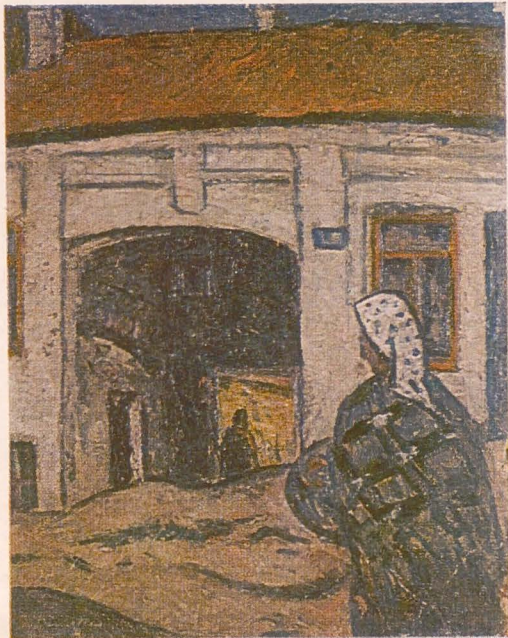
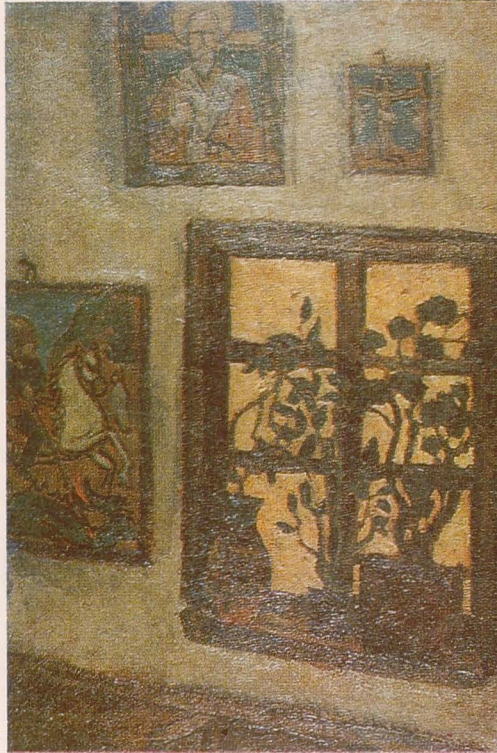
«Omenia lui se manifesta sub toate formele», mărturisește Șirato, «mai cu seamă era activ în domeniul plastic, de aceea profesorul era un câmp numai bine potrivit nevoii sale de împărtășire». Animator și organizator activ de viață artistică în primele decenii ale secolului, Ștefan Dimitrescu își va manifesta, ca pedagog, calitățile esențiale ale personalității sale: căldură umană, generozitate, respectul pentru muncă, cultivarea valorilor autohtone. Printre elevii săi se numără Aurel Băeșu, Nutzi Acontz, Otto Briese, Călin Alupi, Victor Mihăilescu Craiu, Mihai Cămăruț. Ștefan Dimitrescu a militat prin memorii pentru crearea unui climat prielnic dezvoltării învățământului artistic ieșean. «Rector magnific», a izbutit un adevărat reviriment al școlii ieșene de artă, ridicând-o, fără falsitate, la rangul de academie.

Din numeroasa corespondență a lui Ștefan Dimitrescu, publicată în mică parte de Gh. Macarie, reies insistențele sale pe lângă minister de a obține câteva locuri în plus pentru colonia de creație a

studenților de la Baia Mare. Cîndva, în anii de studenție, semnase alături de Tonitza un memoriu pentru reduceri la prețul excursiilor de studiu, justificat de faptul că «natura e (...) marea și puternicul învățător». Făcuse demersuri, ca rector, pentru o nouă colonie a studenților la Mangalia. Importantă pentru prestigiul instituției pe care o conduce și pentru ridicarea gustului public ieșean este inițierea ciclului de conferințe pe teme de istoria artei vechi și moderne. A corespundat, cu proverbială tenacitate, în acest sens, cu Tudor Vianu, Alexandru Busuioceanu, Alexandru Marcu, O. W. Cisek. În mai 1929 conferințele au fost inaugurate în rotonda vechii Academii Mihăilene de către distinsul profesor de istoria artelor, D. Naum.

Ștefan Dimitrescu, sociabil și implicat în viața culturală, s-a apropiat de cercul «Vieții românești». A portretizat numeroși scriitori (Sedveanu, Ibrăileanu, soții Teodoreanu, I. Barbu etc.), efegii alese cu predilecție de către Călinescu pentru ilustrarea «Istoriei literaturii române».

Meșteșugul de solidă tradiție al desenului l-a ferit de mode trecătoare ca și pe celălalt excelent desenator al școlii interbelice, Camil Ressu. «Prin moderația ce îi caracterizează stilul, observa criticul Aurel Broșteanu încă din 1930, Ștefan Dimitrescu este al pămîntului nostru (...). Sobrietatea plină de căldură a paletelor, modelajul frust al planurilor de culoare, aerul de senzualitate sănătoasă ce se desprind din pînzele pictorului, sînt tot atîtea indicații despre autenticitatea unei viziuni, care, cu o sensibilitate asemănătoare țăranului nostru, răspunde cuminte chemărilor gleei».



Soții Teodoreanu
Interior țăranesc
Interior
Chivuță
Stradă la Iași



arhaism și modernitate o lectură la grafica lui Ștefan Dimitrescu

Ștefan Dimitrescu e unul din cei mai de seamă desenatori români. Desenele expuse, tratate atât de diferit, conțin întotdeauna expresia și indicația liniară a unei individualități necopleșite de o tehnică prea căutată. E atîta rigoare nepăsătoare în aceste desene...

Oscar Walter Cizek

dana bercea

Cea mai sumară exegeză a operei lui Ștefan Dimitrescu nu poate omite desenul ca element de bază al limbajului său plastic. «Disciplina riguroasă a desenatorului» pe care Tudor Vianu o întrevădea «sub coloristul plin de căldură»¹ îl plasează de la început pe artist la antipodul artei senzuale.

«Mi-s dragi primitivii toscani, cei mai spirituali desenatori din Renaștere»² — declara artistul în urma periplului italian. Structura sa artistică îl canalizase spre studiul îndelung al formei, principala problemă a perioadei de început în creația sa, iar adîncirea implicațiilor cromatice s-a asociat ulterior căutărilor pentru «o armonioasă măritare a culorilor plase pe forme cît mai ordonate și mai ritmice»³.

Relația celor două elemente structură grafică—culoare înclină de cele mai multe ori de partea construcției preexistente, sprijin solid al picturii lui Ștefan Dimitrescu chiar în momentul de vîrf al colorismului ei. Traseul grafic dominant este ușor de urmărit la o privire retrospectivă, cu atît mai mult cu cît el este ferm asociat sferei tematice.

Legătura strînsă care a existat între Ștefan Dimitrescu și Tonitza, legătură din anii studenției, continuată pe tot parcursul vieții, pune în lumină analogii de stil, mijloace plastice comune celor doi și în același timp comune unui grup de artiști la începutul anilor '20. Tonitza a făcut grafică pentru presă, a reluat studiile sale



Schiță de portret
Spre Ceahlău
La mare
Popas

din perioada prizonieratului în Bulgaria din care a selectat cîteva motive atît pentru compoziția în alb și negru cît și pentru pictura sa din jurul anilor 1918—1920. Gama cromatică, reținută, subordonată desenului, desen al cărui traseu domină ansamblul există și în pictura lui Ștefan Dimitrescu începînd cu marile compoziții din primii ani de după întîiul război mondial. Dar pe măsură ce la Tonitza aspectul grafic lasă cu timpul locul problemelor de culoare, la Ștefan Dimitrescu vom găsi de fiecare dată aceeași preponderență a liniei, a construcției raționale prea puțin influențată de sfera picturii de atmosferă. Ceea ce ignoră în primul rînd pictura sa este exaltarea luminii ca factor dizolvant în recompunerea realului operată de artist.

În urma unor schițe din timpul războiului a apărut acea uimitoare compoziție de război *Morții de la Cașin*. Originalitatea punctului de vedere în expunerea unui episod al istoriei, comentariul lipsit de brio, face ca această lucrare să fie începutul unei numeroase serii tematice gravitînd în sfera satului românesc, a specificului național. Războiul a limpezit începuturile artistului, l-a obligat «să trăiască în toată cruda realitate subiectul unei capodopere, *Morții de la Cașin*, cea mai autentică, deci emoționantă, operă produsă pe acele vremuri»⁴.

Aceeași subordonare a elementelor realului unei ipostaze generalizatoare, aceeași căutare a arhaicului în imagini



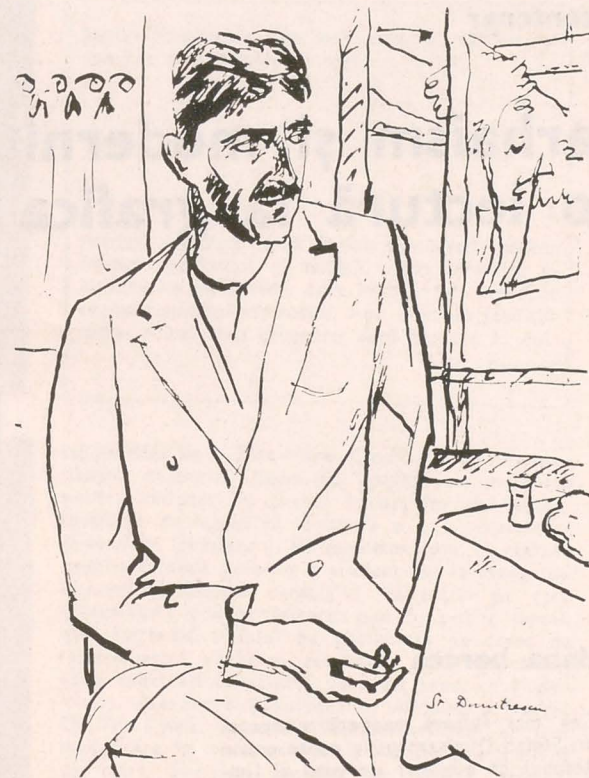


În pictura lui Ștefan Dimitrescu accentul cădea mai mult pe formă, adică pe desen, pe construcție, pe compoziție și pe o viziune realistă, care elimina fluiditățile luminii, lirismul și se înfățișa expresiv, riguros și cu o prezentare a corpurilor în spațiu, în realități compacte.

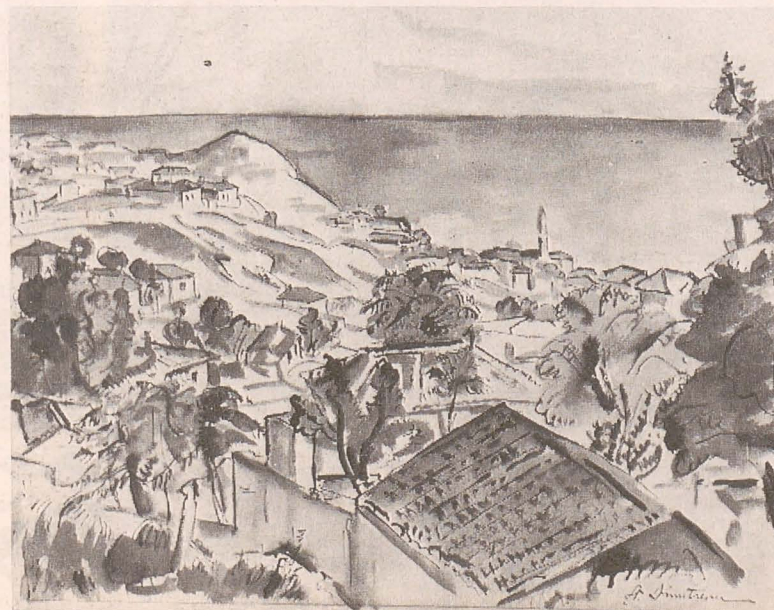
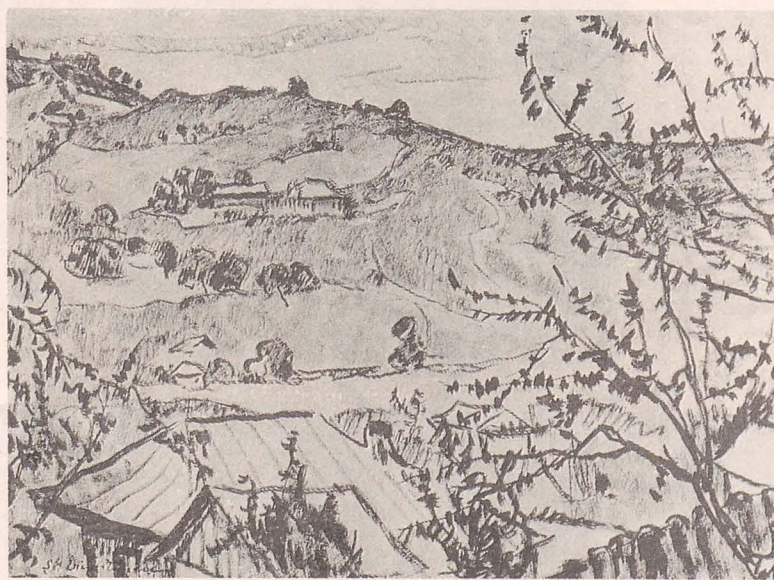
Oscar Han

Evoluția artei lui Ștefan Dimitrescu s-a desfășurat foarte repede spre cele mai serioase calități picturale. Multe dintre realizările sale ne înfățișează nu numai un înalt nivel de pictură, dar și o desăvârșire sufletească, întâlnită întotdeauna la artiștii care nu despart conștiința de tateea bunului meșteșug de aceea a adevărului lăuntric.

Oscar Walter Cizek



unificatoare determină arta sa, indiferent de diferențierea tematicii. Artistul contemporan este după părerea sa în pragul unei revelații esențiale. «Gerației actuale de artiști i-a fost dat să simtă și să cunoască profund trezirea unui subconștient extraordinar de bogat, pe care însă numai calitățile excepționale ale personalității de marcă îl vor putea afirma într-o formă cultă»⁶. Artă cultă, în ipostaza ei majoră, are deci posibilitatea de a îngloba, de a transmite elementele unei spiritualități cu care artiștii generației interbelice au fost obligați să se confrunte. Dialogul creație și spiritualitate populară — creație cultă a cunoscut o nouă etapă în perioada dintre cele două războaie mondiale, iar Ștefan Dimitrescu, alături de Tonitza, Ressu, Iser, Theodorescu-Sion, Ștefan Popescu și alții a dat prin opera sa un răspuns la problema caracterului național al artei. Universul satului apare în lucrările sale în primul rând ca depozitar al valorilor spiritualității arhaice. Alături de *Morții de la Cașin*, pentru care artistul găsește în 1920 forma definitivă, după o îndelungă și caracteristică elaborare, *Cina țărănească* este continuarea firească. O punere în pagină simplă, epurată chiar de accidentul detaliilor etnografice, de care artistul nu abuzează niciodată, evitând tot ceea ce poate constitui pitorescul unei reprezentări senzoriale, este, așa cum apare din schițele care au supraviețuit picturii, un punct cheie al creației sale. De la prima exegeză s-a scris despre o compoziție «puternică» și tocmai marea economie a imaginii îl va obliga pe Tudor Vianu să remarce forța conținută în «grupul țaranului, al femeii și copiilor săi» care «are în marea sa simplitate și reculegere caracterul unei adevărate acțiuni rituale»⁶. În ansamblul mijloacelor plastice accentul cade, cum remarca Oscar Walter Cizek, pe «gama intenționat surdinizată a culorilor» și pe «această armonizare organică a planurilor și a principalelor accente ritmice»⁷. Studiile pentru detalii și ansamblu scot



în evidență compoziția de structură grafică, condusă de o linie fermă, curățată de trăsături complementare și evitând înfloriturile caligrafice. Accentul pus pe desen se leagă totodată de reprezentări în care este evitată mișcarea, dominantă grafică și cromatică ternă escamotind problema luminii. Forma se construiește în primul rând prin linie, «ce-și adaugă prin îngroșări și subțieri adecvate ale ductului rolul de umbră funcției primordiale de contur»⁸ — cum remarca Ion Frunzetti. Valorația e sumară, ea fiind rezolvată în pictură, asemenea estompei în desen, prin saturarea culorilor cu alb și negru. Aurel D. Broșteanu vedea în el preeminența formei în creația plastică a artistului, «celula esențială»⁹ cu ajutorul căreia artistul poate opera ordonarea datelor realului. Ea (forma) trebuie să rămână coerentă, să sprijine construcția artistică. La Ștefan Dimitrescu desenele și pictura primei perioade lasă întotdeauna să se ghicească elaborarea îndelungată, curățarea formelor principale de trăsături parazitare, înlăturarea grafismelor spontane. Se ajunge astfel la studiul în tuș, tranșant în contraste de alb și negru, pregătit pentru transpunerea în ulei. O atare succesivă studiere a schiței face câteodată rezultatul final diferit de motivul de pornire, mai ales atunci când avem de-a face cu treptata înghețare a unei compoziții cu caracter dinamic, pentru care artistul și-a dovedit treptat totala inapetență. Compoziția *Mineri* este legată de o serie bogată de studii de figuri și peisaje din Ghelar în care regăsim aceeași ordonare pe plan plastic. Dar față de studiile pentru *Mineri*, desenele din Ghelar conțin și elemente de grafică picturală, mai ales în peisajele în creion și estompă cu accente de acuarelă, semnalând latura cromatică prin două, trei pete de culoare. Linia este frântă evitând curbele. Se construiește din planuri ondulate, din intersecții de planuri, iar spațiul este semnalat prin frânturi de suprafețe sugerând un cumul de zone concrete. Proce-

deul reprezentării ansamblului spațial sub specia ordonării geometrice nu este legat, în cazul lui Ștefan Dimitrescu, de o artă a artificialului, a primatului soluțiilor plastice. El poate fi asociat cu nevoia permanentă de marcare a ponderii, a coerenței, mai ales în cazul desenului predispus, mai mult decât pictura, la lipsa determinărilor.

Cu timpul grafica de șevalet începe să aibă un rol tot mai important în creația artistului, ca gen autonom. În paralel cu deschiderea spre culoare a picturii sale el dezvoltă tehnica tușului, mai apoi a laviului, într-o transpunere complementară în alb și negru a picturalului. Aceeași deschidere o găsim pe planul subiectului prin includerea în tematica sa a lumii litoralului dobrogean. «În peisajul acesta turmentat lăuntric, ars de soare și tragic în ariditatea lui, Ștefan Dimitrescu a descoperit un nou cîmp de activitate ce l-a impresionat pînă la ultimele lui clipe»¹⁰—scria Tonitza, atras și el de această părticică de Orient. Deși este unul dintre acei artiști care au pus accent pe nota gravă a tematicii dobrogene, iar motivul este lucrat cu aceeași rigoare, linia capătă un plus de spontaneitate. Traseul ei puternic este nepremeditat. Hașura se asociază liber cu geometrizarea planurilor. Grafica sa devine o artă a luminii «de o mare picturalitate, adică de o mare forță de sugestie luministică, fără propriu-zis o tehnică a clar-obscurului mărturisit adoptată»¹¹. Nota lirică e întărită de introducerea laviului, de finețea unui adevărat exercițiu de virtuozitate. Tonitza, un entuziast, scria despre peisajele în laviu: «sînt pentru mine mai mult decât tablouri în culori, sînt armonii cromatice negrăit de vaste și infinit prețioase. Fiindcă sugerează acordul petelor de culoare fără să-ți obosească retina și fără să-ți o încarce cu inutilități vopsitorești»¹². Uneori în asociere cu laviul apare linia în peniță, neprevăzută, cu frumuseți caligrafice. Rolul jucat de alb în economia paginii e cu atît mai important cu cît el este depozitarul maximei luminozității.

Schița de portret este și ea favorizată de recursul la desenul în tuș. Artistul folosește tocmai puterea de sugestie a liniei pentru a echilibra staticul pozei. Același duct liber și sumar îl regăsim și în studiile în acuarelă pentru grupuri de tătari, studii după care au fost executate panouri în ulei. În măsura în care pictura în ulei și-a diversificat căutările devenind o pictură de atmosferă, cu preocupări pentru lumină și culoare, grafica sa obține efecte stînd sub semnul senzației. Acuarelă e cromatic și tactil o artă a nuanțelor în care un loc important revine nonfinitului, unei oarecare confuzii generată de imprecizia spațială. Transparența și vivacitatea ei dispar la ordonare în registrul uleiului.

Tipul oriental a cărui descoperire Ștefan Dimitrescu o face pe litoralul dobrogean a avut în opera sa un ecou notabil. Francisc Șirato și critica contemporană remarcă deschiderea specială pe care artistul a avut-o pentru acest subiect, importanța sa în creația de maturitate. Mai mult decât atît, deschiderea către lumea orientală, care în opera sa este similară ca pondere și mod de tratare tematicii țărănești, pune în lumină tocmai tendința către zonele arhaice ale umanului, pe cele două mari coordonate — Orientul și Occidentul. În opăra sa ele se regăsesc într-un mod comun, structural de abordare, iar asocierea lor pune accentul pe unicitatea și specificitatea lor în context contemporan, ca purtătoare ale valorilor primordiale.

Toate aceste implicații culturale ale operei unui artist fără atenții în domeniul istoriei civilizațiilor, a antropologiei culturale, sînt mai curînd explicabile prin intuiție artistică și o anume structură temperamentală. Nu e mai puțin adevărat că ele nu pot rămîne izolate în epocă de începuturile științifice ale preocupării pentru o istorie a permanențelor spiritualității umane, detectabile pe mari direcții supraviețuind în culturile arhaice, așa cum este și cea populară și în special cea populară românească. Plasată astfel pe plan general istoric ca păstrătoare a unor coordonate primordiale, cultura populară se întilnește cu vechile culturi orientale la antipodul opoziției est—vest. De aceea pare semnificativă regăsirea în ansamblul creației lui Ștefan Dimitrescu, și asocierea poate fi discutată în cazul tuturor artiștilor care au pendulat între zona țărănească și cea orientală, a celor două lumi unificate, în cazul său, de nota meditativă, de structura analitică a artei sale «care, cu o simplitate asemănătoare țăranelui nostru răspunde cuminte chemărilor gliei»¹³.

Urmărind în paralel determinările tematice și aspectul tehnic, poate fi ușurat impactul cu opera uneori aridă și inegală a pictorului, pentru a-l studia din punctul de vedere al unui interes mai general ca exponent al unui anume moment cultural. Artistul este strîns legat de generația cu care a colaborat activ prin întreaga sa activitate dar în primul rînd prin arta sa. Unul dintre elementele care fac asociația și mai caracteristică este grafica, cultivată divers, ca gen autonom, dar mai ales ca moment principal al dialogului formă—conținut în transpunerea artistică. Este un domeniu interesant despre care Oscar Han exclama cu exaltare: «Nu se poate vorbi de desenele lui Ștefan Dimitrescu decît foarte elogios ca de realizări ale unui mare maestru»¹⁴. Nu se poate vorbi despre arta sa fără a considera și acest domeniu, poate cel mai caracteristic în deslușirea intențiilor sale plastice.



În repaus
Portretul lui Leon
Viorescu
Spre vie la Huși
Balciș



Cafenea turcească
Tărăncă
Tătari



¹ Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, Ed. Meridiane, 1972

² Ioan Massoff, *Convorbire cu pictorul Ștefan Dimitrescu*, Rampa, 16 ian. 1925

³ Petru Comarnescu, *Anchetă asupra specificului național*, Politica, 16 martie 1927

⁴ Fr. Șirato, *Prospecțiuni plastice*, E.S.P.L.A., 1958

⁵ Petru Comarnescu, op. cit.

⁶ Tudor Vianu, op. cit.

⁷ Oscar Walter Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, Ed. Meridiane, 1967

⁸ Ion Frunzetti, *Desenele lui Ștefan Dimitrescu la Muzeul Simu*, Contemporanul, 11 ianuarie 1974

⁹ Aurel D. Broșteanu, *Acest altceva pictura*, Ed. Meridiane, 1974

¹⁰ N. N. Tonitza, *Șt. Dimitrescu, Arta și omul*, nr. 3, sept. 1933

¹¹ Ion Frunzetti, op. cit.

¹² N. N. Tonitza, op. cit.

¹³ Aurel D. Broșteanu, op. cit.

¹⁴ Oscar Han, *Dăți și pensule*, Ed. Minerva, 1970

donăția catinca c. ressu

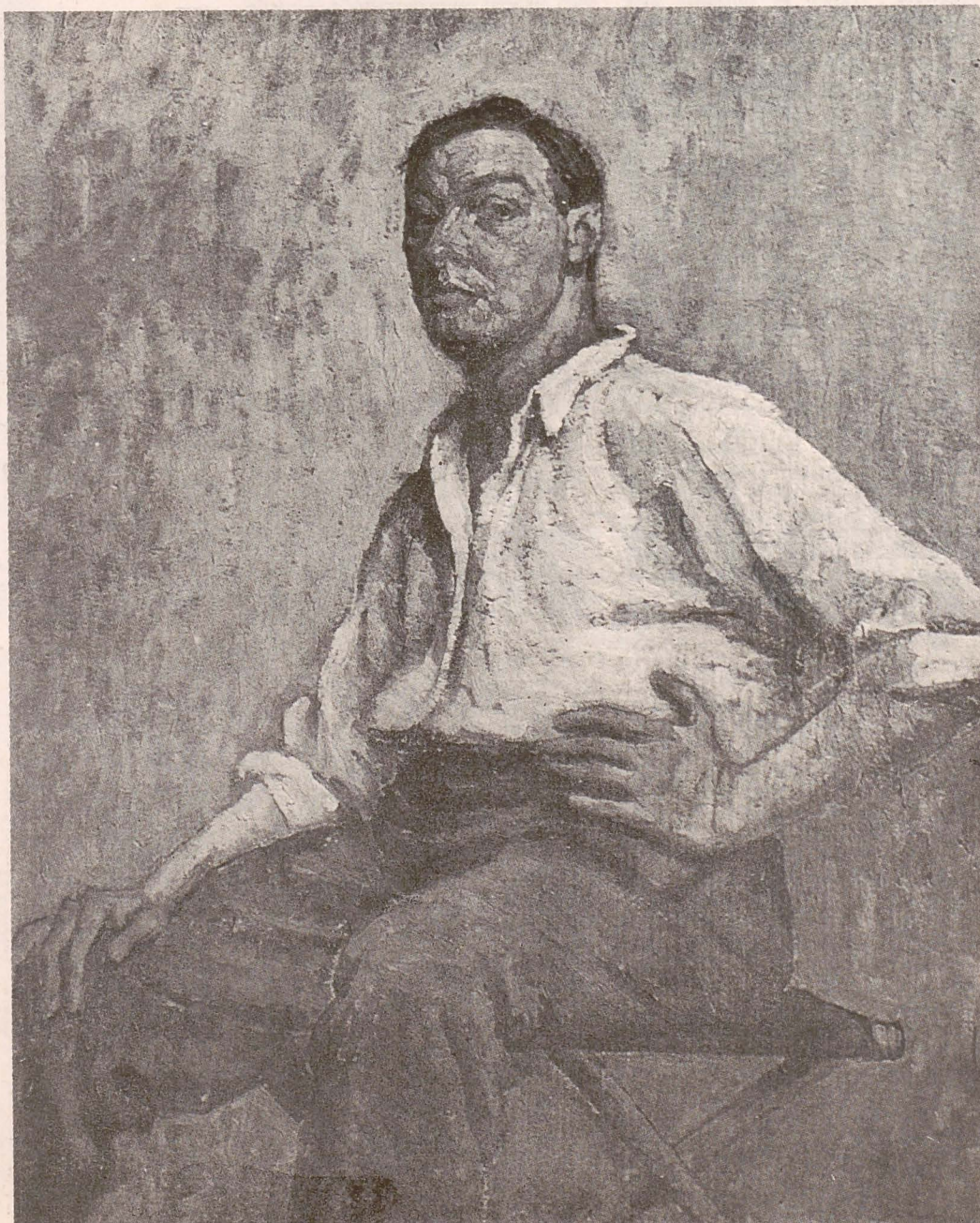


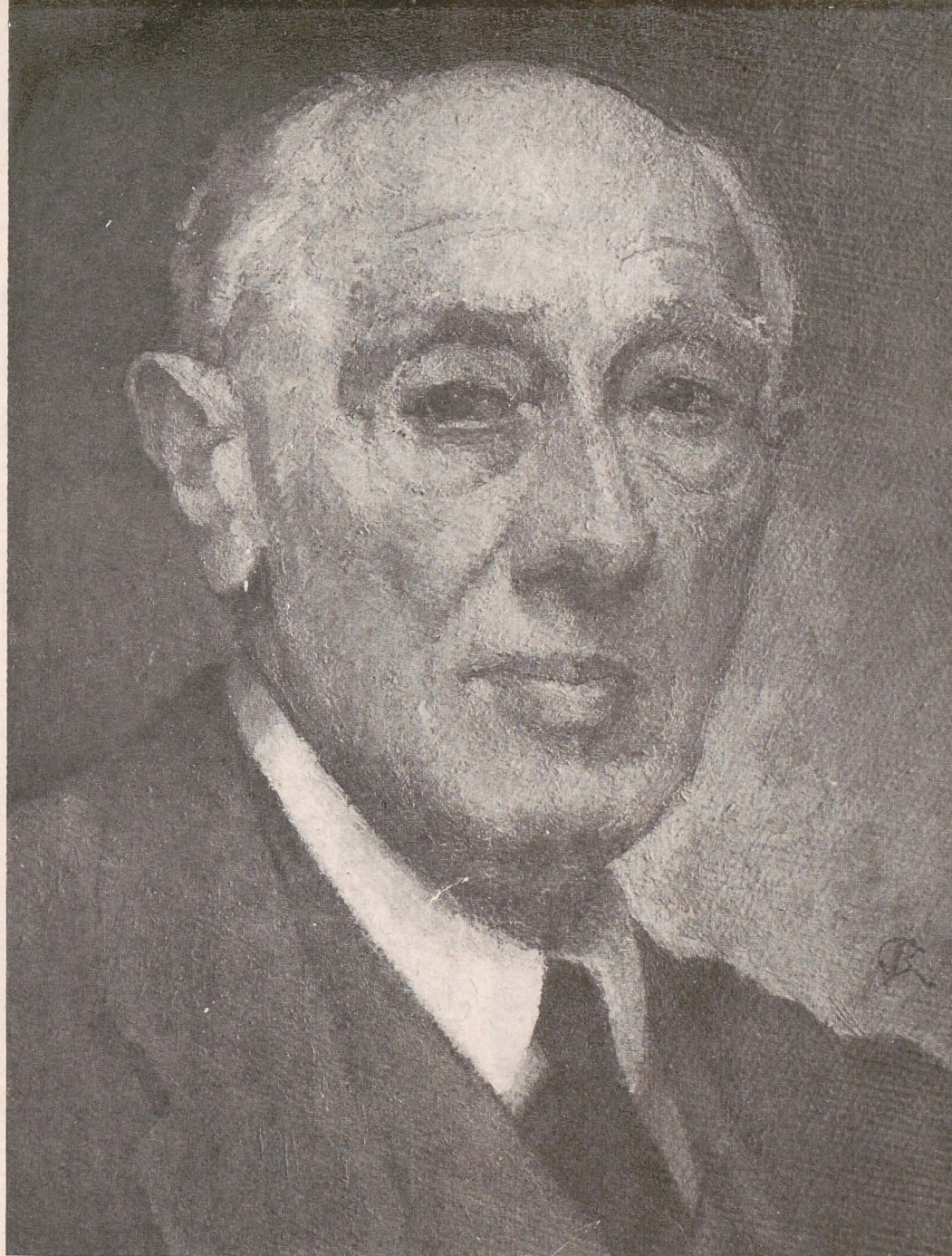
theodor redlow

O expoziție organizată la «Căminul artei» a marcat, mai puțin răsunător decât s-ar fi convenit, un eveniment în viața obștei artistice, prezentînd publicului o parte din ansamblul de picturi și desene pe care văduva lui Camil Răssu l-a donat, în iunie anul trecut, Uniunii Artiștilor Plastici. Constituit din 12 picturi și 232 desene, ansamblul donat este, la rîndul său, doar un prim set din bogata colecție rămasă după moartea pictorului, în 1961. Urmează ca donația să fie întregită, după îndeplinirea formalităților juridice de rigoare, spre edificarea generațiilor viitoare de artiști, răspunzîndu-se astfel dorinței înseși a lui Răssu — o dorință care — așa cum relevă Theodor Enescu, biograf al artistului și exeget al operei sale — avea o adîncă și generoasă justificare pentru severul și vitalul clasic al sensibilității moderne în pictura românească, pentru cel care și-a dedicat o treime din viață profesoratului și care a fost și primul președinte al Uniunii Artiștilor Plastici.

Colecția rămasă în casa și atelierul lui Răssu are un caracter unitar, reprezentativ și definitoriu, relevant pentru întreaga sa activitate și înmănușind cîteva vîrfuri de valoare artistică. Astfel, prima tranșă a donației conține, ca repere-limită, un desen din 1898 (primul an de studii la Școala de Belle Arte din București) și lucrări de la sfîrșitul vieții, între care și ultimul autoportret în ulei (1953), după cum conține și cea mai veche pictură a lui Răssu din cîte s-au păstrat, autoportretul din 1903 (realizat la Paris). Deosebit de semnificative sînt tablourile realizate la Vlaici, în 1910—1911 (aflăte inițial în colecția Al. Bogdan-Pitești), precum și multe din schițele și studiile desenate, care dezvăluie procesul de elaborare intimă al unei arte ce aspira la o plasticitate de maximă concretețe și, în același timp, la o riguroasă abstracție.

Într-un text din 1928 (cînd Răssu se afla la zenitul originalității sale de artist român cu o importanță hotărîtoare în acest secol), Oscar Walter Cisek surprindea pregnant aceste trăsături definitorii, după cum urmează: «Într-un timp cînd impresionismul românesc, urmînd calea lui Grigorescu, nu s-a dat înapoi în fața celei mai excesive destrămări picturale, dizolvînd toată imaginea lumii într-o vagă suprafață de culoare, un artist s-a oprit mai mult la pondere și la greutatea sculpturală, susținută de valori liniare. Era Camil Răssu, pictorul ce s-a slujit de optica cea mai realistă în arta modernă românească, un realist care a reușit să strîngă în linie suprafața plastică și în culoare expresia realității, pînă ce a trecut dincolo de ea, pînă ce amănuntul naturalist s-a contopit într-o simbolizare formală... Pictorul și desenatorul Răssu a găsit un stil propriu pentru închegarea liniștei plastice, pentru severitatea clară a unei ținute lăuntrice, care caută să stabilizeze cursul puhoiului





dinamic, făcînd loc unui realism potențat pînă la desprinderea esenței magice din exactitatea și din suprafețele sculpturale...».

lă, în expoziție, peisajul intitulat «Fîntînă cu cumpănă la răscruce» (1911). Spre deosebire de marile compoziții laborios finisate și de portretele în care se urmărea o caracterizare definită și definitivă a modelului, palpabilul sculptural se lasă aici parțial absorbit de o picturalitate cerută firesc de unitatea luministică și atmosferică a locului. Această picturalitate este însă tot de esență plastică, pentru că Ressu își organizează spațiul pînzei din mase compacte, pronunțat reliefate către privitor sau împlîntate în adîncimea virtuală, opunînd golului atmosferic robusta corporalitate a terenului și a vegetației, fără sugestii iluzioniste de tridimensionalitate, ci doar prin contrastarea energetică a tonurilor și prin mînuirea aproape senzuală a materiei picturale. În loc să fie plat sau vulgar reproductiv, tabloul conferă o clară inteligibilitate aparențelor vizuale, prin ceea ce se numește tectonică: nu numai dispunere a elementelor figurale în raport cu orizontala întinderii și cu verticala gravitațională, dar și intuire, parcă, a presupuselor mișcări geologice care au generat această înfățișare și această structură a locului, ceea ce face ca peisajul să exprime un anume mod de așezare a lucrurilor în spațiu, pe temeliile naturale.

Această tectonică are — în cele opere ale lui Ressu mai puțin exacte și mai puțin statice, dar care ne sînt, în pofida trecerii anilor, contemporane — o nobilă și gravă măreție și, totodată, o mare forță vitală. Ea capătă și dimensiuni morale, în compoziții cum este cea intitulată «Semănătorii» (1911, Vlaici), unde figura țaranului exprimă — cum scrie Arghezi — deopotrivă hotărîre neînfrînată, îndrîjire și mîndră resemnare, corespunzătoare în plan formal unei anumite primitivizări, prin energia abreviere a mijloacelor de reprezentare. Artistul încerca astfel să fundamenteze o viziune picturală pe virtuțile ancestrale și populare, proprii spiritului țărănesc, conferind originalitate unei tradiții post-renascentiste pe care a slujit-o neabătut, fără a ignora însă apelurile modernității, dar și fără a se lăsa subjugat de ele.

Și totuși — revin la peisajul de la Vlaici — cît de liberă și energetică poate fi exprimarea plastică a celui care își stăpînește mijloacele cu cea mai înaltă știință academică, dar pentru care toate abilitățile și subtilitățile măiestriei slujesc nu atît perfecțiunea reprezentării plastice, cît un adevăr gîndit și simțit în confruntarea cu realul! Pentru Ressu realitatea este adunată compact, solid construită în formă și perceptibilă nu numai optic, dar și tactil-motrice, în mod virtual. Plasticitatea picturii sale a putut fi sugestiv caracterizată cu ajutorul unui termen preluat de la Alois Riegel: «happtisch» (de la «happen» — a cuprinde cu mîna, a înșfăca), termen printre ale cărui conotații se numără și aviditatea, lăcomia. Într-adevăr, Ressu a fost lacom de concret, dar nu s-a lăsat furat de aparențele acestuia, ci l-a dominat întotdeauna constructiv, însuflețindu-l cu umanitate spirituală. Marea sa aptitudine — scrie Theodor Enescu — este «de a vizualiza realul cu o forță spontană, de a extrage esența semnificativă a raporturilor interioare și exterioare din orice cotidian incident vizual, simplu și banal, și de a solicita, prin forma ce o căpăta această esență figurativă, oferită cu deplina încărcătură a momentului perceptiv, imaginația noastră vizuală». În aceasta constă, din punct de vedere figural, capacitatea sa de simbolizare formală.



Autoportret (la Paris)
Autoportret
Autoportret
Țărani la Vlaici

din istoria artei românești

un ansamblu de sculptură decorativă din epoca lui alexandru cel bun

vasile drăguț

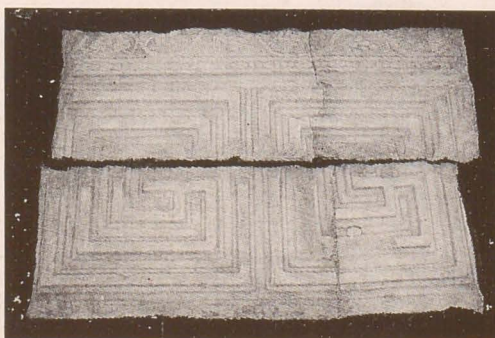
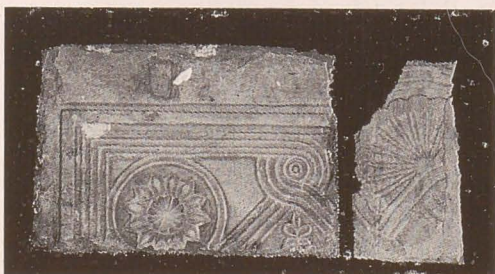
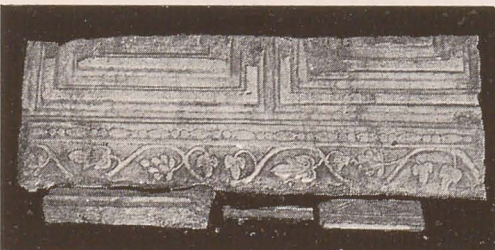
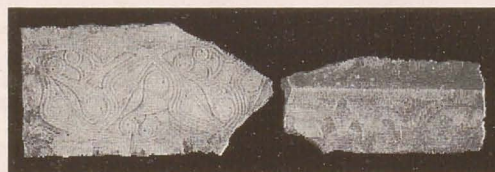
Una dintre problemele încă nerezolvate ale istoriografiei de artă românească medievală privește înfățișarea părții răsăritene din interiorul principalelor ctitorii voievodale sau boierești. Mai exact, este vorba despre înfățișarea așa numitelor temploane, elemente separatoare dintre spațiul central și sanctuarele respectivelor ctitorii. Că asemenea temploane au existat, încă din veacurile XIV—XV, nu încapă nici o îndoială, un argument hotărâtor — dincolo de cel al nevoilor de ritual — fiind existența broderiilor de tipul dveră, ca acele exemplare deosebit de valoroase păstrate la Muzeul mănăstirii Putna. Considerate cu precădere ca piese de pictură, căci orice broderie de artă trece prin faza de carton (să nu uităm că uneori chiar pictori celebri ca Botticelli sau Rafael au executat cartoane pentru broderii), alteori ca simple piese de artă decorativă, dverele permit, fie și indirect, evocarea cadrului-suport care le-a susținut în interiorul ctitoriilor cărora le-au fost destinate. Ignorată sau abandonată din lipsă de probe scrise sau materiale, problema cadrelor-suport pentru broderiile monumentale de tipul dverelor, în speță problema temploanelor pare a primi și început de răspuns în legătură cu o norocoasă descoperire, mai mult întâmplătoare, săvârșită la mănăstirea Bistrița-Neamț.

Cu ocazia înlocuirii vechii pardoseli din actualul lăcaș de cult ctitorit de Alexandru Lăpușeanu, în 1981 s-a constatat că o parte din vechile lespezi erau decorate pe partea inferioară cu reliefuri plate, repertoriul ornamental constând din vârtejuri labirintice, din rețele vegetale, din cadre de îndepărtată inspirație antică. O cât de sumară analiză stilistică este îndestulătoare pentru a demonstra că piesele respective nu au nimic de a face cu epoca domniei lui Alexandru Lăpușeanu sau, *largo senso*, cu cel de al XVI-lea secol, știut fiind că pe atunci în Moldova se bucurau de o reală popularitate motivele ornamentale și tehnica de execuție de proveniență renescentistă. Sînt relevante în acest sens stema Moldovei așezată de Petru Rareș la biserica Sf. Dumitru din Suceava (1534—1535) sau pietrele provenind de la fîntina decorativă executată din inițiativa lui Alexandru Lăpușeanu în incinta mănăstirii sale de la Slatina (cca. 1565). În fapt este vorba despre piese de sculptură decorativă de expresie bizantină, ele făcînd parte dintr-o numeroasă familie, opere comparabile aflîndu-se în întregul spațiu sud-dunărean și levantin, pînă în Caucaz. Mai trebuie remarcat că alături de larga lor răspîndire în Orientul bizantin, piesele de sculptură decorativă din această categorie s-au bucurat de o îndelungă prețuire, moda lor rămînînd activă pe parcursul secolelor X—XIV. În acest sens sînt revelatoare observațiile savantului sîrb A. Deroko, materialul comparatist alcătuit de el într-unind piese de pe coasta Adriaticii (Zadar, Ston, Boka Kotorska, sec. X), din Gruzia (sec. XII—XIII) și, mai ales, din Serbia (Peč, Staro Nagorično, Ljubostinja, Rudenica sec. XIV).¹ Cele mai multe exemple citate de Deroko provin de la parapete de templon, element arhitectural de veche tradiție pentru separarea naosului de absidă, element către care, în mod firesc, se îndreaptă gîndul și atunci cînd considerăm pietrele descoperite la mănăstirea Bistrița-Neamț. Dacă multe din vechile temploane balcanice se păstrează azi sub formă de fragmente, în lapidariile muzeelor arheologice, pot fi citate nu puține exemplare păstrate in situ: la Sf. Apostoli din Atena (sec. XIII), la Haghios Ioannis Kynigos din Attica (sec. XIII), la Haghios Nicolao Kambinari din Platsa (Mani, Grecia, sec. XIII), la Ellinoklissia

(Messinia, Grecia, sec. XIV), la Staro Nagorično (Serbia, sec. XIV).

Dar încercînd deocamdată o simplă reconstituire mentală, ne putem ușor convinge că pietrele de la Bistrița-Neamț depășesc cantitativ necesarul pentru construirea unui templon monumental, cu parapetele sale decorative. Se pune deci întrebarea, ce altă destinație ar fi putut avea materialul litic pus aici în discuție. Credem a nu greși luînd în considerare posibilitatea ca el să provină de la un sintron prevăzut în centru cu un jilț avînd valoare de catedră arhierască.

Către ipotezele formulate mai sus conduc două categorii de argumente: Descoperirile arheologice din ultimii ani au schimbat esențial imaginea constituită despre arta din Moldova în cea de a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Pînă de curînd, din perioada de timp amintită nu se cunoșteau decît două monumente de arhitectură (exceptînd fortificațiile): biserica Sf. Nicolae din Rădăuți și Sf. Treime din Siret. Datorită cercetărilor efectuate în teren de către arheologi, au fost date la



iveală vestigiile mai multor curți boierești cu case și paraclise de piatră, cu ajutorul cărora se poate înțelege că nivelul posibilităților economice, al exigențelor de viață și al apetitului artistic se aflau la cote înalte, incomparabil superioare celor estimate anterior. Este suficient să se ia în considerație vestigiile de la Netezi-Grumăzești (jud. Neamț), Giulești, Volovăț, Vornicenii Mari, Fîntina Mare (toate în jud. Suceava)², pentru a ști că, cel puțin în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, Moldova depășise copios faza debuturilor în materie de arhitectură și decorație monumentală pictată. Dintre aceste descoperiri atrag în mod special atenția acelea de la Giulești și de la Vornicenii Mari. La Giulești paraclisul prezintă o foarte savantă arhitectură gotică, de tipul unei mini-basilici cu două nave, cu stîlp central, notabile fiind atît calitatea pietrării profilate cît și existența, dintru început, a unui templon de piatră. Același monument păstrează fragmente dintr-un prețios decor mural³, dovadă a nivelului de exigență cu care ctitorul și-a împodobit ctitoria. La Vornicenii Mari impresionează fragmentele decorului ceramic — cu cărămizi și discuri smălțuite⁴. Lesne se poate recunoaște prin intermediul vestigiilor arheologice amintite, realitatea unui fenomen artistic pe cît de complex, pe atît de matur în pretențiile sale, în resursele sale de creativitate.

Un alt argument indirect privind posibilitatea existenței unui templon și a unui sintron de piatră decorată la Bistrița-Neamț privește relațiile Moldovei cu lumea bizantină. Cu ani în urmă prof. Alexandru Elian se îndoia că Moldova ar fi putut avea relații nemijlocite cu Bizanțul, consacînd acestei îndoieli un întreg studiu.⁵ Astăzi știm cu certitudine că asemenea legături au existat, ba mai mult, datorită cercetărilor lui Dan Zamfirescu, Răzvan Theodorescu, Ștefan Gorovei, Ciprian Zaharia,⁶ știm că Bizanțul era el însuși vital interesat de cultivarea unor legături cu țările române, singurele care mai ofereau o rază de speranță în fața pericolului tot mai amenințător al invaziei otomane. Pe de altă parte, cunoscut fiind zelumul ctitoricesc al lui Alexandru cel Bun și dragostea sa pentru artă exprimată (între altele) prin generoasa răsplătire a zugrăvilor Nichita și Dobre sau Ștefan, nu va surprinde dacă domnitorul a dorit să-și înzestreze ctitoria favorită cu o tîmplă și un sintron de piatră decorată. Bogatul decor ceramic recoltat din vestigiile primei ctitorii de la Bistrița-Neamț, ca și resturile de frescă păstrate pe pereții pivniței casei domnești de la Bistrița se adaugă motivelor care pot susține ipoteza avansată mai sus.

Oricum, dincolo de problema utilizării lor, pietrele sculptate de la Bistrița-Neamț atestă fără echivoc prezența unor ansambluri de sculptură decorativă de expresie bizantină în Moldova anilor lui Alexandru cel Bun.

¹ A. Deroko, *Monumentalna i Decorativna arhitektura u Srednjevekovnoj Srbiji*, Beograd, 1962, p. 26, 38—39, 134, 176, 178.

² Cercetările arheologice de la Netezi-Grumăzești, Giulești și Fîntina Mare au fost efectuate de către Lia și Adrian Bătrîna, cele de la Volovăț de către Alexandru Artimon, iar la Vornicenii Mari au lucrat Mircea Matei și Emil Emandi.

³ Spunem prețios avînd în vedere calitățile demonstrate prin analizele de laborator — de ordin tehnic, ca și calitatea pigmentilor utilizați.

⁴ Mircea D. Matei și Em. I. Emandi, *O ctitorie din secolul al XIV-lea a vornicului Dan de la Tulova*, în « Studii și cercetări de istoria artei » — seria arta plastică, 1985, p. 3—12.

⁵ Al. Elian, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în volumul « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1984, p. 97 și urm.

⁶ Ciprian Zaharia, *Iosif I. Mușat, întîiul mare ierarh român*, 1985, lucrare în manuscris consultată cu bunăvoință autorului căruia îi datorăm mulțumirile de rigoare.

geta brătescu portret, autoportret, precipitare

călin dan

Opera exercită o constantă fascinație asupra gândirii critice; lucru deopotrivă explicabil și primejdios. Explicație: aparent ea se oferă «confortabil», ca teren propice desfășurării textului, a oricărui text, e o operă tolerantă, colocvială. Primejdie: această potolită locvacitate, invitând la dialog, e o capcană, («Mă volatilizez și în asta se află o mică revanșă, o farsă; căci voi mă credeți tot aici, sub această butaforie»), pentru că, de fapt, orice imagine are un pre-text, totul a fost deja formulat, dublat prin coerența limbajului.

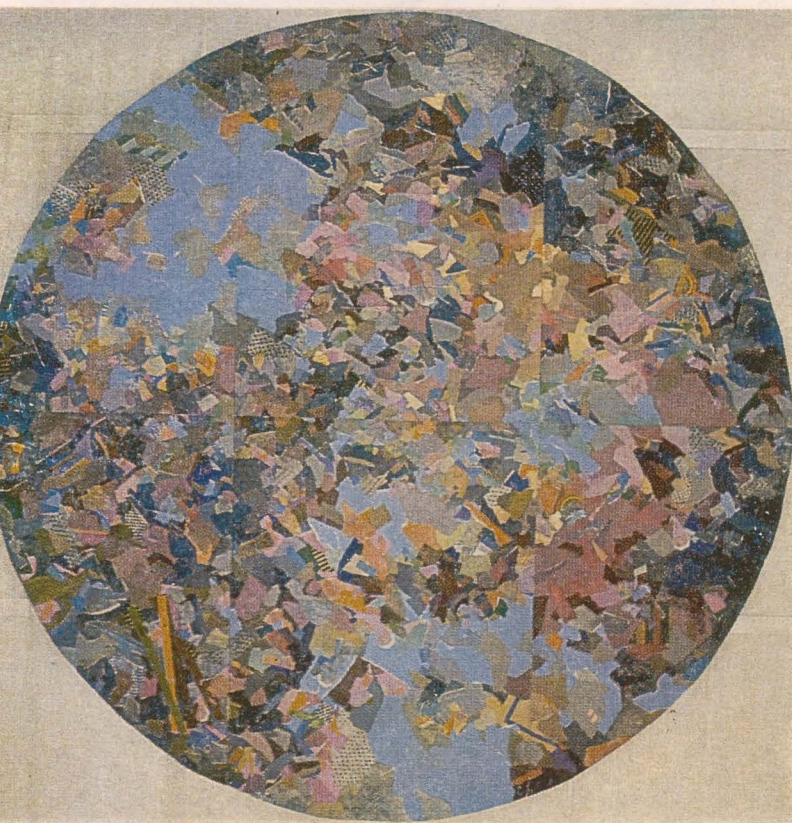
Nesiguranța memoriei poate explica, parțial, structura pleonastică a exprimării. Proust și Bergson, artificialul și mecanismele, Esop și Faust, zona arhetipală; pe de o parte inteligența autorilor, pe de alta densitatea personajelor. Și totuși, importantă nu este provocarea memoriei, ci încărcarea ei cu date precise. A scrie/descrie un obiect înseamnă a-l lua cu tine. VITRINA apare ca text și ca imagini, la fel CORPUL, ATELIERUL, cele-

*Nașterea-i o veche,
Deșartă poznă, ce s-a demodat!*

(Faust)

alte ('«farsa» aceasta, memoria, îmi este necesară; este spectacolul meu despre mine').

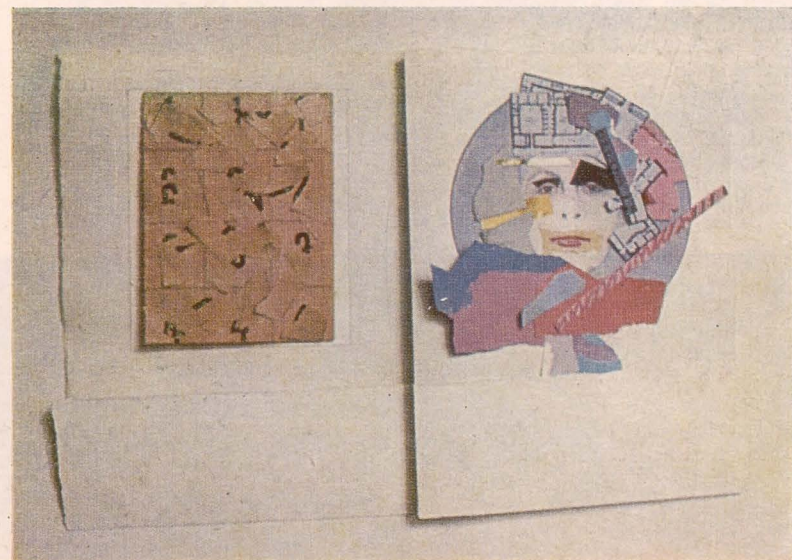
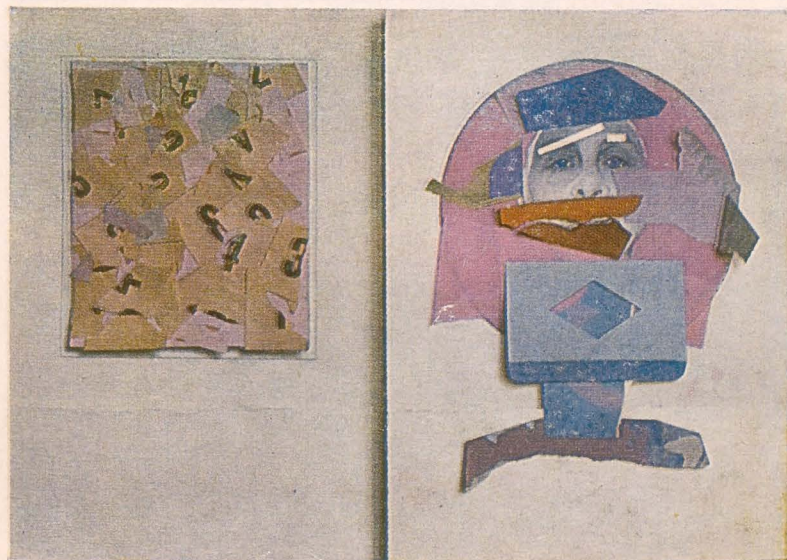
Importanța majoră a *copilăriei* introduce categoria specifică a structurilor «regresive» (Paul Klee). Orice act înseamnă întoarcerea către un sistem referențial infailibil — fericirea inocentă. Acestei realități îi sînt tributare următoarele observații: O cru-



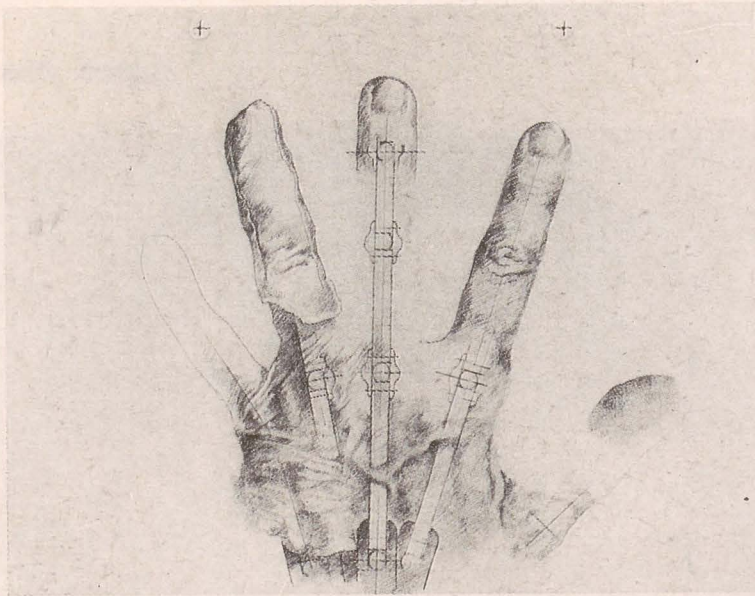
zime candidă — obiectele (coerențele) sînt supuse unei succesiuni distrugere/reasamblare; ruperea, sfișierea, fragmentarea ca acte esențiale ale cunoașterii. Voyeurism — importanța ochiului ca organ al unei explorări ilicite, postparadisiace («A vedea — sinonim cu a poseda»). Senzualitatea caracteristică primei vârste — difuză și agresivă, abulică și precisă;

o anume indiferență, salvatoare din capcanele mondene ale erosului. Șocul asociativ al discursului — venit din transgresarea complexelor ce particularizează limbajele («Ciorapii porto-

Compoziție
Din seria «Colaje»
Din seria «Colaje»

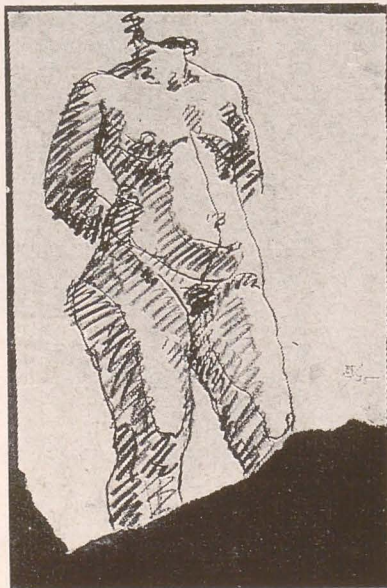


geta brătescu
portret, autoportret,
precipitare

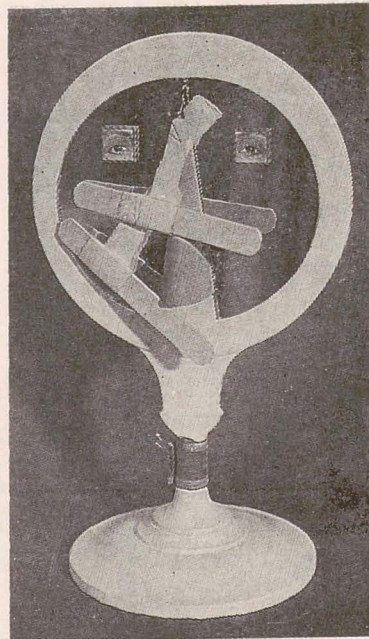


calii fac bine la inimă», perceperea lui Esop ca cerc, a altui personaj ca o bășică sau ca o verticală cu nas de lemn); cod urmuzian, «artă fabulistică» dar și fabulatorie; relativizarea extremă a relației cu lumea lucrurilor. Jocul — urmărirea propriei inventivități cu un ochi critic/stimulator, inventarea și simultan jucarea unei ficțiuni («Desen, parcurgerea corporală a spațiului»; «Nu pot să mă împiedic de a traduce lumea esopică în imagini, dar și în cuvinte, în muzică și mai ales în dans»); astfel se joacă (pe sine) și copiii, desenînd, parcurgînd un spațiu cu corpul și cu vocea, inventînd discursuri paralele. Pînă la urmă, mimarea jocului, pierderea inocenței, controlarea ei («Artistul îl poartă în el pe cabotin, ființa care coboară în act, se exhibă»).

Persoana, personajul, opera oferă o ecuație a relației *principiilor masculin și feminin* în creație. Soluția: raportul imaginii cu textul. Nu există poezie feminină sau desen masculin, există doar situarea unei arte în raport cu alta pe o anume poziție. În cazul acesta, principiul viril este imaginea, concretețea ei, directitatea actului ce îi dă naștere; zona moale, feminină, fecundată e cea a textului, a literaturii: «Faust este un tipar spațializat, o carcasă», deci o matrice unde coboară gestul fecundator al dese-



nului; homunculul ce se naște e «obiectul livresc», imaginea care presupune truda subterană a textului. Artistul are o atitudine irepresibil maternă față de aceste artefacte ce se leagă prin cordonul ombilical al sub-textualității de o altă realitate, mai abstractă. Invenția de imagini



Din ciclul «Mîni»
Autoportret în oglindă
Nud
Ilustrație la «Faust»



este, de fapt, o continuă aspirație («Desenul ca virtute eseistică», mina care desenează e «supusă deprinderii scrisului»), după cum această naștere de forme este o continuă revoltă împotriva tiparelor, o continuă, juvenilă mișcare. Medeea este preferată Penelopei, parcurgerea misterică —

șteptării active. «Artificiul cere loc închis» (Faust); incinta unde se oficiază nașterile e garantată de circularitatea Textului, omniprezent, echidistant.

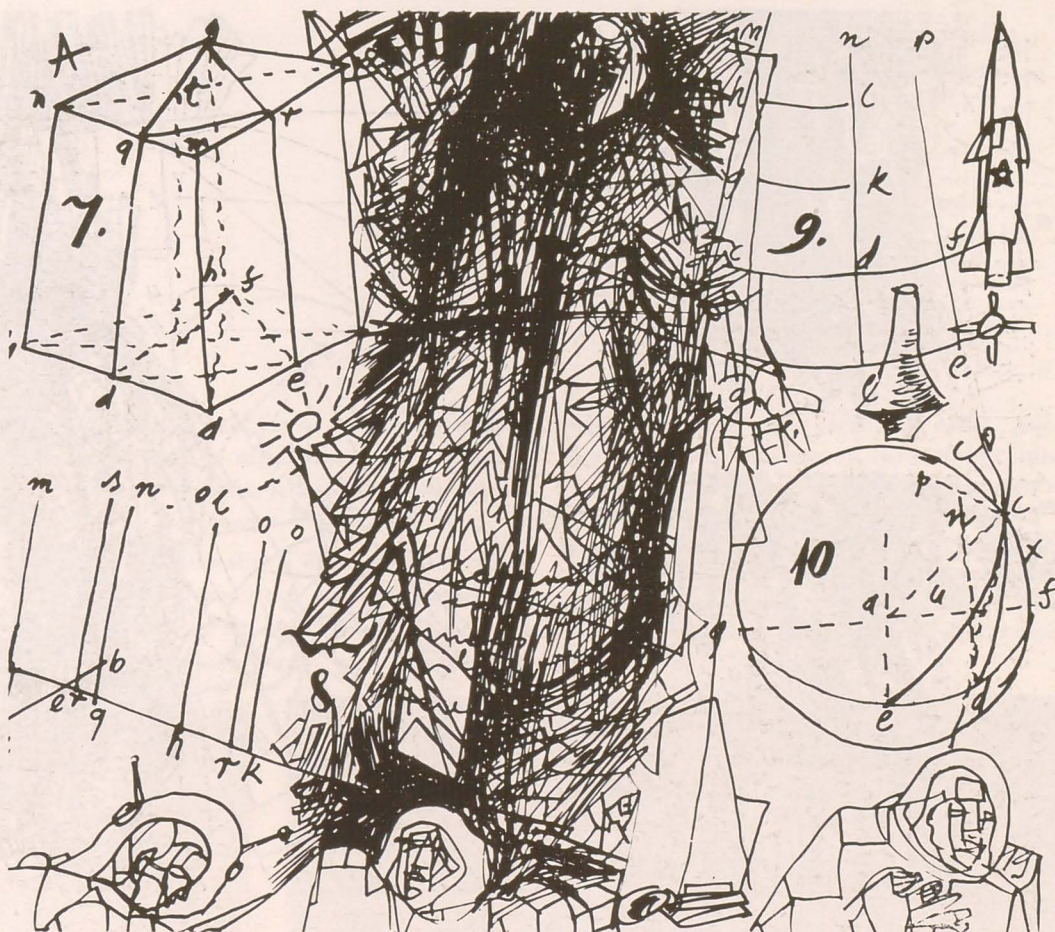
Către alb



dénes molnár

gheorghe vida

Multilateral dotat în variate genuri ale graficii (caricatură, grafică de șevalet, ilustrație, graphic design) Dénes Molnár este în primul rând un desenator proteic, greu de înseriat într-o unică formulă care să-l definească pregnant. Acut simț al grotescului, al umorului «feroce», dar deosebit de sensibil în sesizarea dimensiunii tragice a umanului, a aspectelor sublime din epopeea cunoașterii, iată două direcții caracteristice ale temperamentului său artistic. Ne propunem în continuare să examinăm mai îndeaproape ciclul «Bolyai», dedicat marelui matematician transilvănean din secolul trecut, creatorul geometriei neeuclidiene (împreună cu Gauss și Lobacevski). Semnificativ tocmai din perspectiva amintită, deci a sublimului, ciclul (13 desene) *Bolyai* imaginat de Dénes Molnár își propune să ilustreze, într-un limbaj al liniilor inextricabil imbricate, zbaterea dramatică a lui Bolyai Janos într-un mediu care nu-i înțelegea aspirațiile, nici geniul, cel al unui nou Columb pornit în explorarea necunoscutului. «Din nimic am creat o lume nouă, o altă lume» îi scria el tatălui său, cunoscutul matematician Bolyai Farkas, încredințat că a rezolvat problema paralelelor, adevărată obsesie a savanților timp de două mii de ani. Artistul avea de tradus, de echivalat în planul concret, de vizualizat deci, sfere ale meditației matematice. Un demers dificil pe care el l-a urmărit în toate

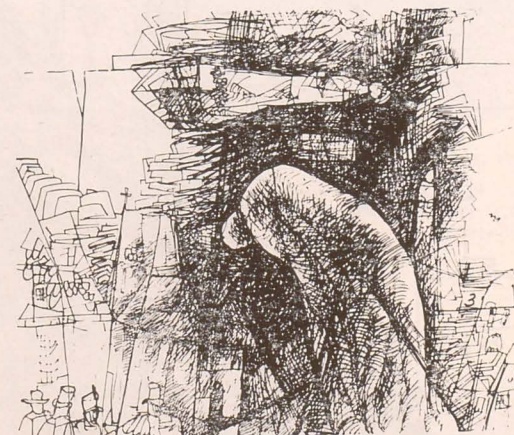
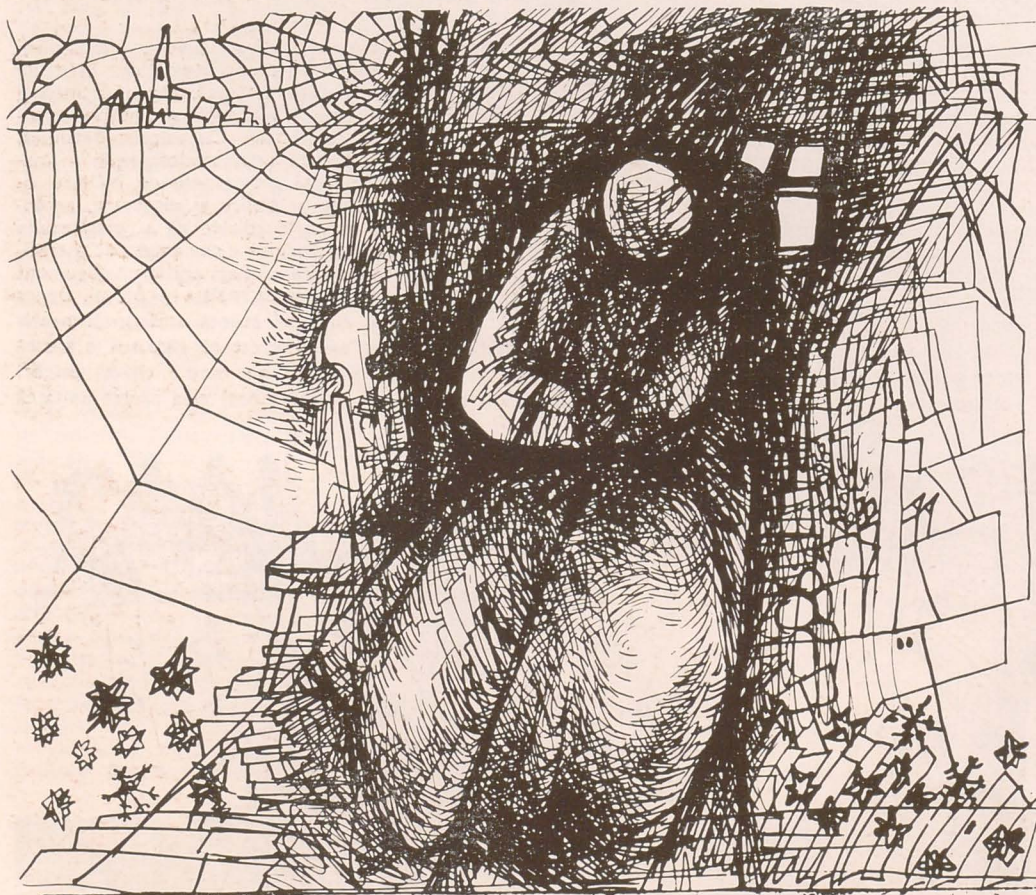
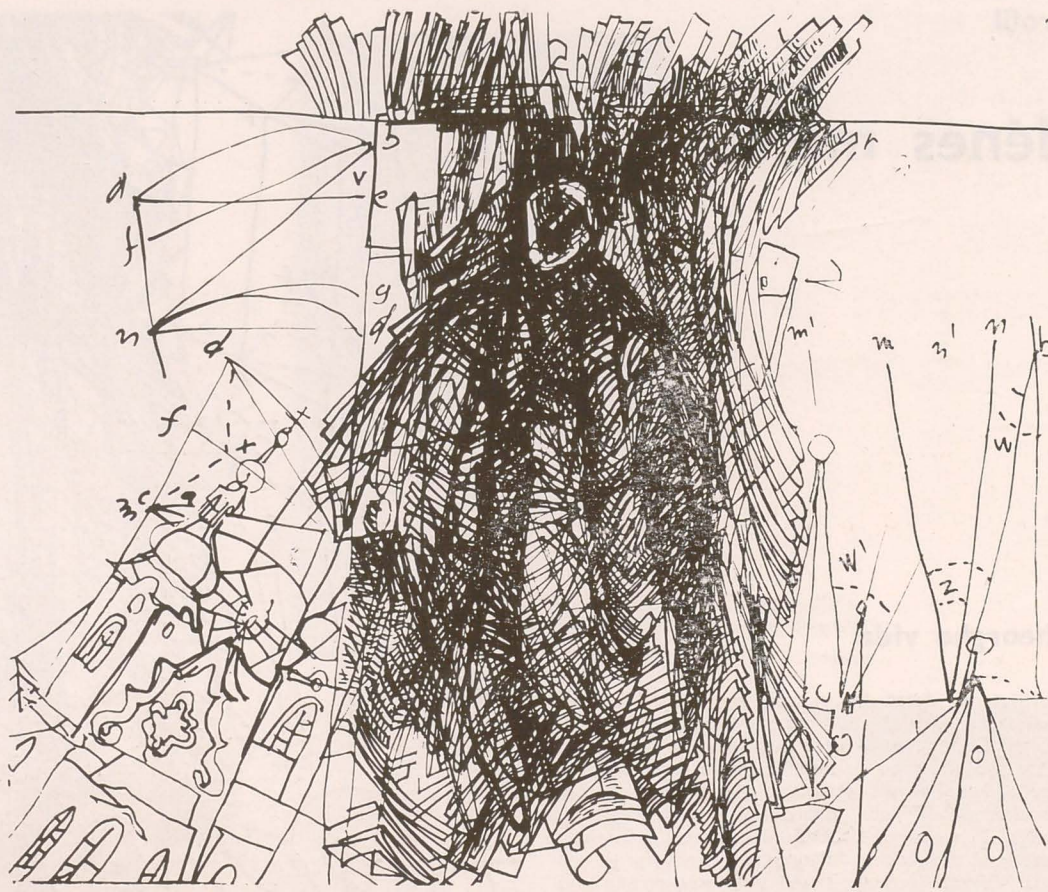
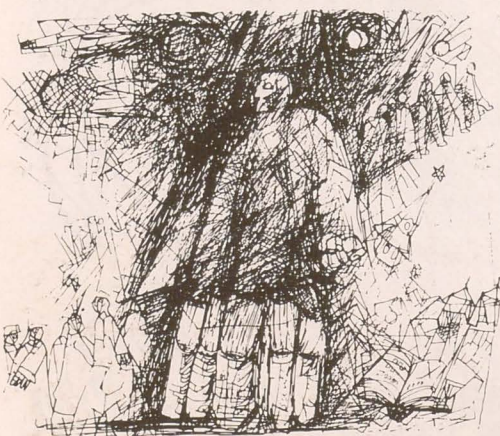
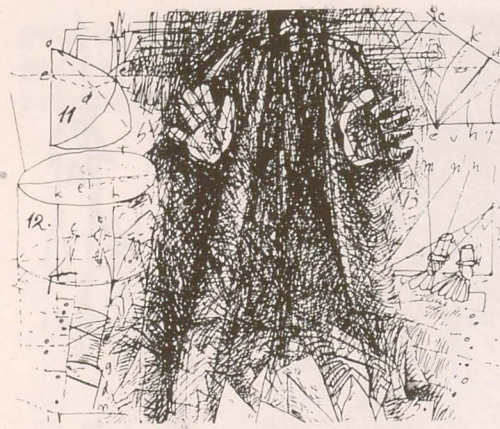


consecințele sale ideatice și formale cu consecvență și pasiune. Desenele ciclului sînt concepute din opunerea tensionată a două realități: pe de o parte solitara figură a geometrului în dialog cu spațiul, dominînd gigantic cîmpul imaginii (figurat din textura și haloul misterios al liniilor negre), iar pe de altă parte, pigmeii, zgomotul furibund al disprețului și furiei neputincioase. Fiecare secvență închide o trimitere aluzivă la diverse etape din viața matematicianului, al cărui chip veridic nu ne-a rămas consemnat din păcate (o dificultate în plus pentru artist).

O serie de atribute concrete ale mării descoperiri datorate lui Bolyai, și publicate în *Apendix* (simboluri și trasee geometrice) sînt preluate de Dénes Molnár în substanța desenelor sale, traversînd albul hîrtiei

ca semnale ale speciei către univers, pierzîndu-și conotația de demonstrație matematică. Este un mod de a sugera viața postumă, eternă a întuirii unei geometrii care transformă geometria euclidiană într-un caz particular. Cu valoare dinamică, aproape contrapunctică artistul alternează în imaginile dispuse în suită momentele de înălțare cu cele de îndoială, de prăbușire și disperare, accentuînd astfel o anumită dialectică a progresului științific conform dictonului «per aspera ad astra». Neavînd la îndemînă așa cum am arătat un document revelator despre înfățișarea reală a lui Bolyai, Dénes Molnár a evitat cu bună știință amănuntul precis particularizator, n-a încercat să găsească o mască unei abstracțiuni (cum au năzuit cîțiva celebri ilustratori ai lui Lautréamont) ci a căutat unitatea





monolitică, emblematică a unei existențe care dacă n-a fost ferită de mizeriile cotidianului nu este mai puțin exemplară pentru superba încercare de intrare în consonanță cu armoniile cosmice. Matematician genial, dar și filosof, încă insuficient studiat, propagator al înfrățirii dintre oameni, indiferent de

naționalitate, figura lui Bolyai, în interpretarea complexă și adevărată a lui Dénes Molnár, se impune ca un mare contemporan al nostru, al tuturor. Ne exprimăm speranța, în încheiere, că ciclul «Bolyai» al lui Dénes Molnár va putea vedea curînd lumina tiparului, fie ca un album independent, fie însoțind un volum literar sau științific.

● Născut în anul 1947, Vădaș (jud. Mureș); absolvent al I.A.P. «Nicolae Grigorescu», secția grafică (1975). Din 1976 participă la saloane județene și republicane de grafică. Saloane de caricatură și ex libris din țară și străinătate (Knokke Heist, Sofia, Gabrovo, Skoplje, Ljubljana, Ancona, Berlin, Moscova, Tokio, Istanbul, Amsterdam, Havana, Angoulême, Brno).
● Expoziții personale (selectiv): București (1982) Iași (1985), Tg. Mureș (1983).
● Cărți ilustrate: *Pagini mureșene* (1970), *Dicționar Humol* (Kriterion, 1977), *Atenție, pericol de accidentare* (Kriterion, 1986, cu 324 desene).

teodor graur

călin dan

1. despre autonomizarea eului creator. acest program se conturează în timp, sub impulsul de negare a câtorva factori de stress :

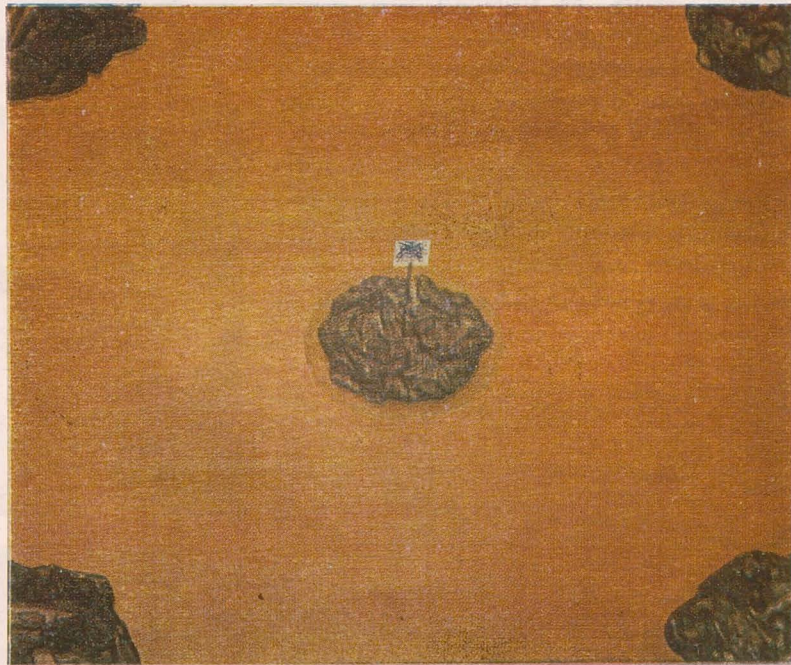
a) artistic — autoritatea « pedagogică » a modelelor tentante, invadînd obsesiv producția generației ;

b) biografic — o istorie personală scutită deopotrivă și de facilitățile ascendente ale unei « ocrotiri a succesului » și de teribilismul boem, descendent ;

c) conjunctural — adică tot ce nu poate fi asimilat într-un « depozit de date operaționale », trebuind consumat cu indiferență, la nivelul minimei participări, fără patosul revoltei.

2. fracturarea sistematică a determinismelor culturale. o natură hipercritică dublează maturizarea intelectuală și îi direcționează creșterile, modelele viabile sînt cele care convin unei naturi intime

citadine, asumată însă conștient. Astfel, punk-rock-ul, violența, efemeritatea, supra-dimensionalul, viteza, sînt concepte integrate unei auto-analize sistematice, nu informații decupate din presă și recompuse într-un colaj existențial (exemplu: fotografierea sistematică a emisiunilor TV — o perioadă de conștientizare a acestui element transformant/deformant, intrat în constituția noastră psiho-socială).



3. fracturarea sistematică a altor determinisme. o metodologie a libertății, bazată pe competența totală: subiectul trebuie să domine obiectul (obiectul) sub toate formele sale, să nu recurgă la «servicii» exterioare lui. Exemple:

a) contradicția determinării spațiale a picturii, într-o arhitectură meschină, prin aspirația către supra-dimensional, către gigantismul plastic;

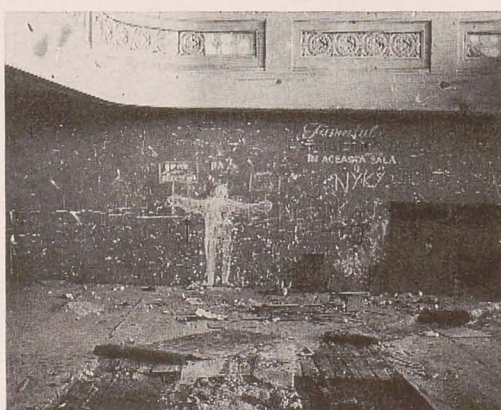
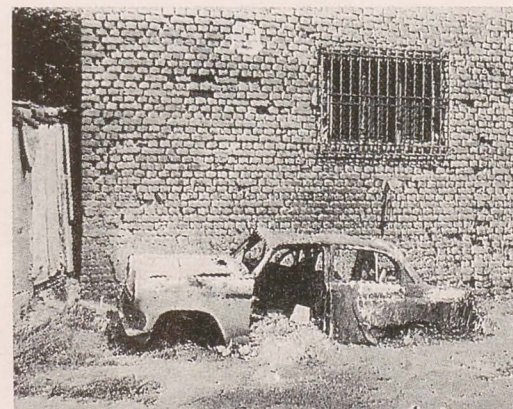
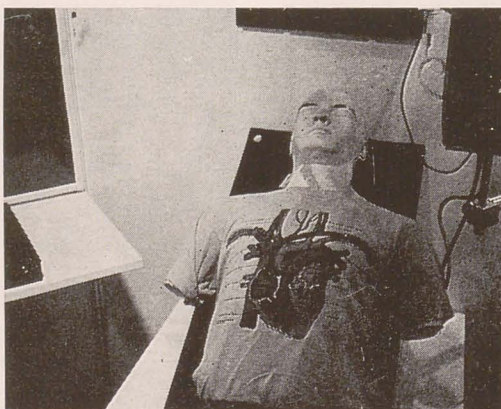
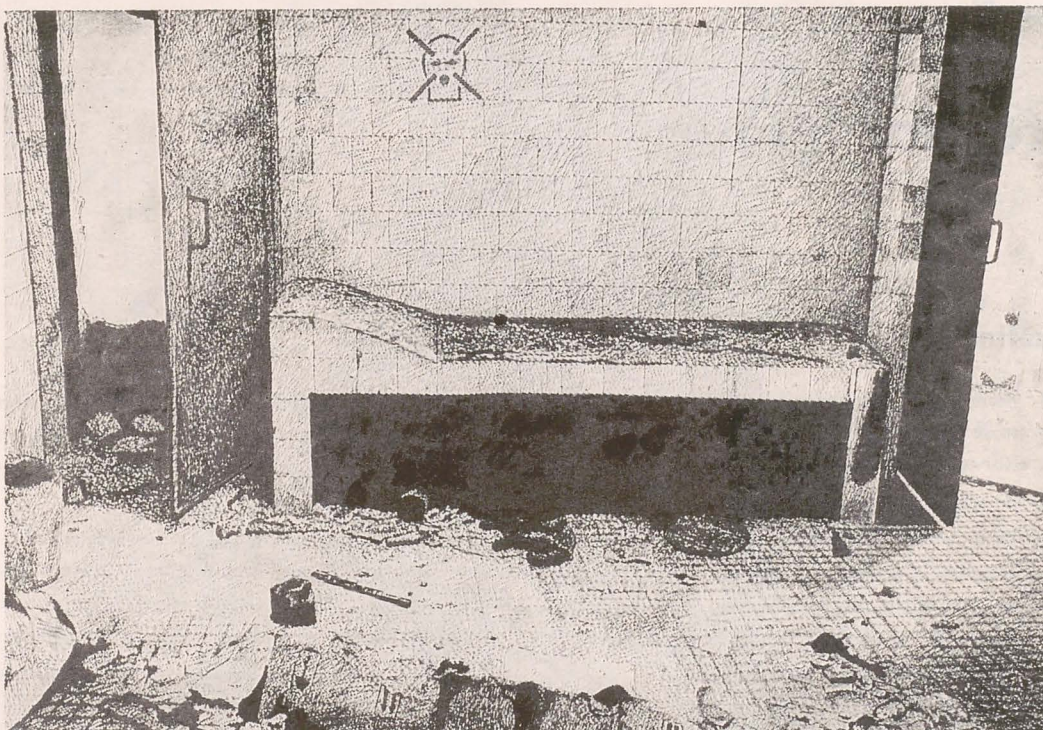
b) frenezia rece a fotografului, plonjînd, dincolo de interdicții și de epidermicul situațiilor (imaginilor) comune;

c) cultul velocipedului ca «vehicul metaforic», garantînd o imunitate a existenței spațio-temporale, o libertate prin viteza pe care o cultiva (nu mă pot abține) și alt spirit contrar — A. Jarry;

4. o antropologie estetică, de fapt, încă o dovadă a vitalității elementului etic în determinarea «revoluțiilor» stilistice. se pleacă de la ideea contradicției metodice a unei realități acutizate prin ignorare: ignorarea reciprocă dintre artist și public, evoluînd, fiecare, pe traiectoria unor «bune intenții paralele»; procedee:

a) deconspirarea tehnicii — pictura (fotografia) e «urîtă» — nu (numai) din dorința de a șoca (benefic) ci pentru a încuraja privitorul la o apropiere de ceva uman, firesc, pentru că e realizat la vedere; (a se vedea, prin contrast, supra-naturalitatea picturii de renaștere, ce aspiră prin ascunderea tehnicii, către o ascendență divină);

b) relativizarea limbajului — limbajul este important ca *noutate* în măsura în care el acutizează mesajul;



c) antropomorfizarea mesajului — aici lucrurile se relativizează; este evident că maxima concentrare artistică se observă în această zonă, dar zona este în sine determinată doar de criteriile secrete ale creatorului: mesajul este antropomorf nu etimologic, ci, repet, etic; ceea ce se vede este deopotrivă o emanație a sensibilității artistului și a mediului care o influențează; scopul este deopotrivă o modificare a privitorului (ridicare la conștiință) și a mediului (de — mascare);

5. nevoia de narațiune — o nevoie de logică, transformînd orice demers într-o serialitate. extindere imediată (?) în zona filmului experimental (exemplu: chiar la nivel colocvial, limbajul folosit are o vizualitate pregnantă; relatarea cea mai banală capătă pregnanța narării unui film de curînd vizionat);

6. artistul ca om de știință — o transgresare a statutului ambiguu de «creator»; disprețul pentru «artisticitate», înțeleasă ca mobilitate etică în zona plăcutului (sau ca imobilitate în reinventarea aceleiași forme); ca și omul de știință, artistul este un cercetător: el ia în posesie o zonă îngustă a realului și se concentrează asupra-i pînă la epuizare; apoi trece la altă zonă ș.a.m.d.; exemple:

- cruzimea epurată de patetism;
- perisabilitatea epurată de sordid;
- absența epurată de sentimentalism;

în general temele unui expresionism funciar, fără latura patetică, fără grotescul necontrolat al curentului istoric;

7. autoconstrucție, auto-constituire, determinate (probabil) de:

- necesitatea constrîngerii unei naturi zodiacale duplicitare, cu puseuri auto-destructive (în plan creator și bio-logic);
- obsesia permanenței înnoiri; ca cercetător, artistul nu are voie să se cantoneze în formulele de acum sigure (pentru că publice) ale primului succes; de aici banca de idei; (exemplu: o hală/un bazin/o suprafață de becuri uzate plutind în imersiune); de aici interesul pentru ce va fi mai departe.

- Născut 1953, martie 1
- 1974. Absolvent STACO — Arhitecturi de interioare și decorații
- 1978 — Absolvent IAP «N. Grigorescu»
- Expoziții: 1982 — Spațiu-Obiect, Institutul de Arhitectură; 1983 — Expoziție personală, Atelier 35; 1985 — Expoziție personală, Atelier 35; Mail Art, Atelier 35; 1986 — Spațiul-Oglindă, Institutul de Arhitectură; Mobil fotografia, Atelier 35 Oradea.

călin beloescu

coriolan babeți

Ardoarea lăuntrică cu care Călin Beloescu investise în personala sa de debut (1978) un program « odiseic » — pânze monumentale dedicate unei călătorii simultane; un univers iconografic al stațiunilor și vehiculelor călătoriei (gări, trenuri), un voiaj de asemeni printre ipoteze și soluții stilistice, e depășit acum, în ultimele sale apariții, de o decizie — aparent antinomică, de natura unui proiect « iliadesc ». Artistul descinde în substanța unui motiv staționar: tărîmul de reverie și odihnă al casei, atribuind călătoriei accepțiunea unui parcurs intestin, iar picturii — condiția unui teritoriu virginal, expus introspecției și studiului aplicat. Instrumentarul expresiei picturale așiază pe un traseu centripet spațiul copilăriei, sublimat în corpul și corporeitatea casei. Speculînd în acest intra-muros al casei ideea însăși a interiorității biografice, pictorul își ia răgazul de a întîrzia în fapt, asupra picturii, pe un itinerar marcat de 17 « opriri », adică tot atîtea cadre de pictură, de la suprafețe mici pînă la dimensiuni de pânze-habitacluri (2x4 metri).

Artistul imaginează casa secvențializat, sperînd să și-o restituie la capătul ciclului aveau, asemeni personajului boghesian ce-și propusese să vizeze în fiecare noapte cite un fragment

de anatomie umană, spre a impune, în cele din urmă, viu, eroul său — realului. Ochiul pictorului glisează atent, iscoditor pe orbitele vide de ferestre și uși, pe cotloane cu ziduri și acoperișe fanate. În paleta de pămînturi, brunuri, violeturi, roșuri și ocruuri vespérale își caută încă acordul, acuitatea hiper-reală a cutărui detaliu, cu un altul șters, bariolat de o alunecare alertă a privirii, consistența materială a pastei cu caracterul grafic. Pictura sa deconspiră însă ca ansamblu un intens halou muzeal, vibrația unor sugestii andreesciene sau referințe ale unei maniere din școala lui Corneliu Baba.

Opțiunea pentru un program din specia celui instaurat în pictura românească de către Horia Bernea pe tema « curții țărănești » descrie voința artistului de a se delimita de orice gest de « expansiune » și aleatorism. Indiferența sa pentru epigonismul tematic are justificări în vocea lăuntrică a demersului. Stațiunile călătoriei intestinale — o călătorie în proximitate — sînt astfel nu doar descinderi în realitatea casei copilăriei dintr-un sat de munte în ținutul Almăjului, ci explorări într-un spațiu al autocunoașterii condiției de a fi pictor; descinderi în experiența « casei onirice ».

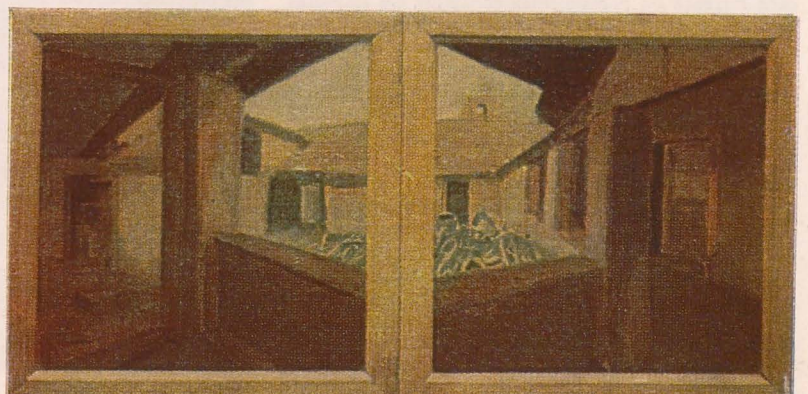
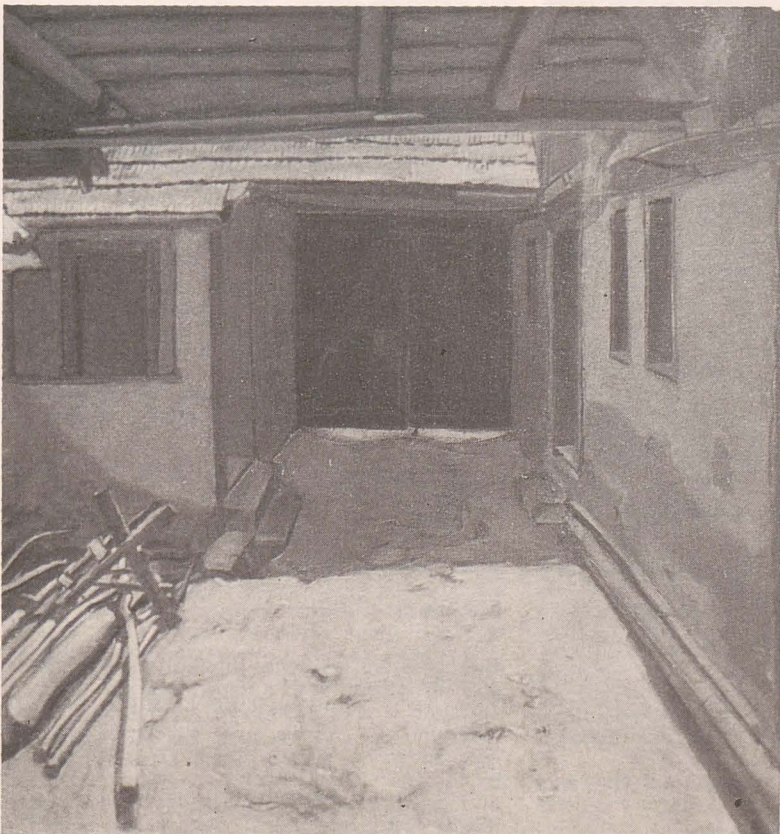
Pictura lui Călin Beloescu nu traduce linear fantasmalele copilăriei, voalate în ființa acestui topos placentar — casa copilăriei, ci înregistrează mai curînd, cu o memorie specifică a picturii, tensiunile survenite din confruntarea toposului oniric cu actualitatea decrepitudinii lui tangibile. În raportul dintre memoria-reverie și realul impus ante de implantarea șevaletului în fața casei fizice, se consumă combustia de mare expresivitate a picturii lui Călin Beloescu. El pictează spre a-și aminti și spre a uita, spre a se identifica în pliurile memoriei și spre a exorciza — în același timp — fantasma casei. Artistul pictează mai puțin decît « se folosește de pictură », spre « a afla tîlcul unui vis »; vizează spre a se identifica pe sine ca pictor.

Într-una din pînze, o vedere plonjantă a casei se livrează ca structură de celulă protectoare, redută etanșă, locuită de conștiința de a fi adăpostit a artistului. Corpul ei feminin (care, deloc întîmplător, e de acest gen, ca al patriei) se acordă înțelesului mai profund al casei ca loc în care începe, pentru om, aventura exploratorie a cunoașterii. « Pășesc, ne spune Rilke, pe aceste scări ale casei și simt că mă mișc, precum sîngele în vinele acestui trup ». « În casa

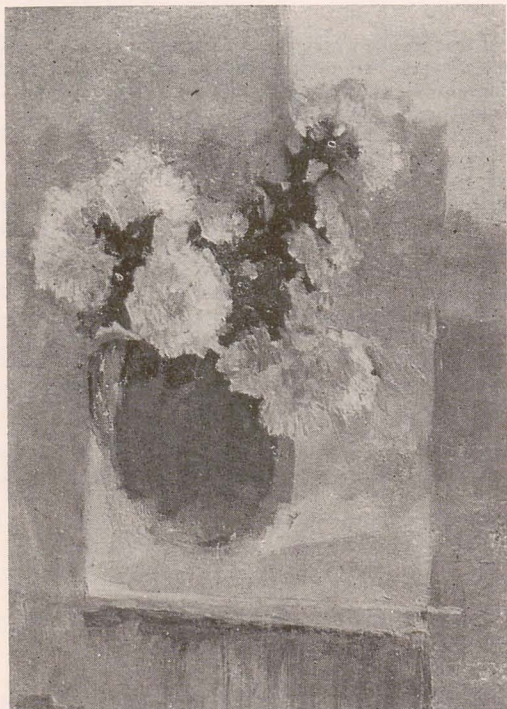
în care nu mai este, noi vrem să mai trăim, pentru că acolo retrăim, fără a ne da bine seama de asta, o dinamică de reconfort » (Bachelard).

Fericirea de a fi trist a artistului dinaintea universului irecuperabil al casei onirice, contemplarea universului ei crepuscular instituie tensiunea neconsolării artistului cu sensul unic al temporalității. Peliculele translucide ale pînzelor sale « înregistrează » în succesiunea lor glasurile memoriei, ecranele diafane ale anamnezei, fluidul reveriei... Alchimia fină a picturii lui Călin Beloescu rememorează însăși neuitarea și neuitarea picturii. Voința de artă apare aici ca voință în sens larg de neuitare. Timbrul de muzeu al unui melancolic clar-obscur se constituie în reflexul unei necesare amintiri și explorări a picturii.

În spațiul protegitor al casei, în contra sensului implacabil al timpului, tînărul pictor propune blînda legănare a reveriei, persistența unei « memorii care încearcă a-și aminti și de uitare »; care nu uită să-și amintească de primejdiile uitării. Pe corpul ei vetust, iluminat de anamneza spiritului ei protector, Călin Beloescu își conține aventura exploratorie a cunoașterii de sine, ca o neîntreruptă ucenicire a picturii.



theodor redlow



vasile savonea (galateea)

În tehnica picturală și în climatul emoțional specifice pentru ceea ce ne-am obișnuit să numim linia de evoluție post-impressionistă a artei românești, cu strălucire afirmată în perioada interbelică, dar nu mai puțin frecvent abordată azi, opera lui Vasile Savonea — nu știm cât de bogată numeric, pentru că nu este prea adesea prezentată atenției publice — oferă satisfacția lucrului bine făcut: nu numai cu pricepere și sensibilitate, dar cu o adevărată măiestrie de pictor, ceea ce — trebuie spus — nu este puțin lucru în ziua de azi. Mulți sînt aceia care zăbovesc în fața motivului pentru a-l figura în mod descriptiv, constructiv sau prin exaltare perceptual-emoțională, dar numai maeștrii au darul de a conferi materiei picturale virtuți deopotrivă figurative și semnificative, păstrînd în același timp picturalității o relativă, absolut necesară însă, *autonomie*. Scriind despre opera acestui artist, care este și un om de cultură, în calitatea sa de promotor și studios al artei naive din România, Alexandra Titu îl caracteriza ca pe un « pictor care mizează pe prospețimea senzației, pe impulsul furnizat de farmecul lumii tangibile, dar care intervine întotdeauna asupra primelor senzații, conștient că, dincolo de bucuria reflectării, pictura își are stringențele sale ». Într-adevăr, acest om echilibrat, blînd și atent, mai presus de orice, la înfățișările și structurile lumii — căreia i se deschide neorgolios — cultivă un *elaborat lirism al senzației*, străin notațiilor pripite sau exteriorizărilor vehemente, pentru a țese în tihnă domoala strălucire a unor peisaje și naturi statice de o foarte nuanțată și bine nutrită picturalitate, în care toate formele își află afinitățile ce permit comunicarea, datorită unității tonale și spațiale a culorii. Este o culoare generatoare de anvelopă picturală, cu cîteva zone de saturație tonică, susținute de masa dominantă a griurilor calde, parcimonios modulate, astfel încît componentele obiectuale și spațiale ale moti-

vului își pierd identitatea obiectivă, devenind laolaltă, prin laborioasa tandrețe a suprapunerii și întrepătrunderii tușelor — *tablou*.

tania baillayre (căminul artei — parter)

« Oare perseverența într-un crez inițial și menținerea lui dincolo de orice presiuni și tentații, să nu mai fie astăzi o virtute? Cu riscul de a părea anacronică, Tania Baillayre bravează o atare opinie ». Am citat ultimele rînduri din prefața de catalog, scrisă de Mircea Grozdea, pentru a nu mai fi nevoit să zăbovesc cu considerațiile de situare a artistei în categoria celor care pictează și desenează pentru bucuria lor și a altora, nepăsători față de mode și influențe, preocupați doar de sinceritatea, acuratețea și puterea de emoționare a exprimării. Acuarele și desenele colorate din această expoziție — unele picturale și doar aluziv descriptive, altele grafic-enumerative, altele aprofundate într-o sinteză tonală bogat orchestrată — vădesc un lirism comunicativ, adesea sentimental și, tocmai prin aceasta, atașant. Proaspătă — plăcerea văzului de a acumula senzații și raporturi; tineresc naivă (sau, mai degrabă, voit candidă) — verva notației precise. Ceea ce conferă unitate micilor *desene acuareluate* și *acuarele elaborate* este — trecînd peste unele mostre de pitoresc facil și desuet — căldura contactului genuin cu lumea, iar mijloacele de



pasteluri de *inspirație rustică*, rod al notațiilor făcute harnic, consecvent și cu aplicație, de-a lungul unor plimbări cu pas molcom, lipsite de surprize, dar bogate în impresii plăcut liniștitoare. Actualele lucrări nu sînt niște pasteluri picturale, ci mai degrabă niște desene colorate cu pastel, pentru indicarea tonului local și păstrarea în amintire a ambianței unui loc în care desenatorul-călător s-a simțit bine cîndva. Astfel, liniile tremurate ale conturilor, ușoare dar precise, îngăduie hașurilor să ocupe suprafețele delimitate de ele, fără ca aceste hașuri să se adune în mase picturale compacte. O oarecare unitate picturală rezultă totuși din înrudirea culorilor prin atenuare și din predominanța griurilor, ceea ce conferă imaginilor, oricît de felurite prin accidentele pitorești oferite de motiv, o monotonie agreabilă. Vioaie în virtutea bogăției de amănunte și articulări înregistrate grafic, consemnările de peisaj ale Sofiei Uzum au în ansamblu, ca expresie figurală, un tonus scăzut și egal, în pofida procedeelelor de dinamizare folosite (compoziție pe diagonală, plasarea excentrică a elementului principal).



Vasile Savonea
Tania Baillayre
Sofia Uzum

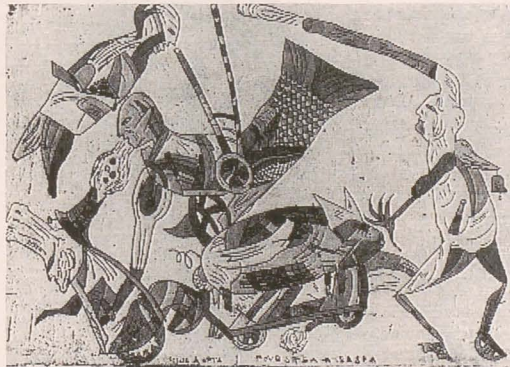
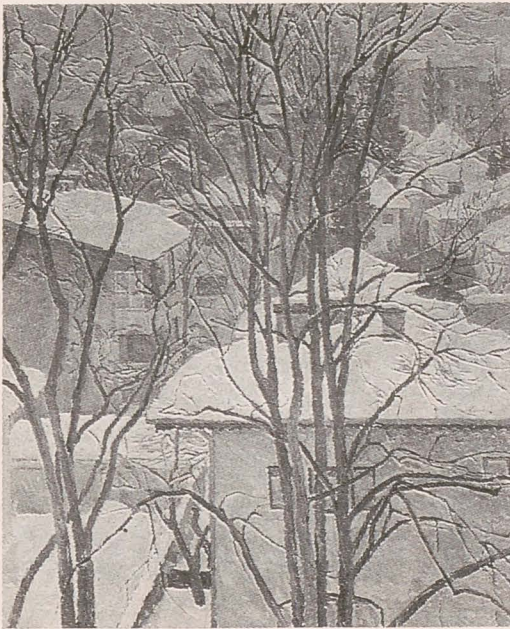
limbaj, libere de orice căutare formală, sînt adecvate deopotrivă imaginii recepționate și sentimentului care o animă, uneori chiar cu indicii de febrilitate romantică.

sofia uzum (eforie)

O altă față a *pitorescului*, îndreptată mai mult spre vizualul ca atare și mai puțin spre fondul emoțional al artistei. Cunoscuta graficiană a adus o suită de

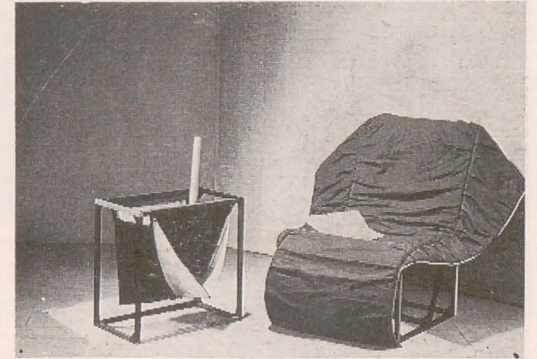
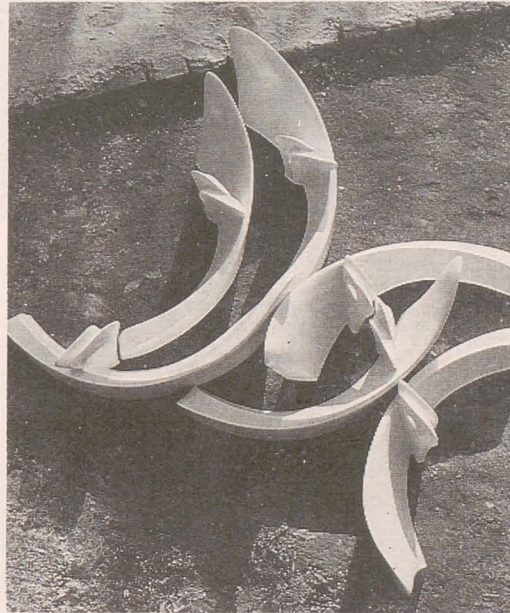
nicolae truță (eforie)

Cultivarea cu mijloace consfințite de tradiție a imaginii picturale a « colțurilor » de natură se regăsește la artiștii din toate generațiile. Cunoscut publicului din Slatina prin expozițiile personale deschise acolo, Nicolae Truță (37 ani) debutează în Capitală cu multe peisaje în viziunea sintetică, a căror *poezie campestră* le situează undeva într-o filieră post-grigoresciană. Pictorul se bucură de



Ressu, și să faci pictură de observație cu o construcție compozițională solidă, fără afișarea ostentativă a expresiei de sine. Simion Crăciun știe să stăpânească plastic o mare complexitate de elemente figurale, pe care le *leagă* în compoziții duse pînă la un grad înalt de *finitudine*. Virtualitatea spațială subordonată bidimensionalității suportului, se construiește prin procedeul analitic «formă-culoare», cu ajutorul unei tușe răbdător, insistent fragmentate, în măsură să dea capacitate referențială fiecărui centimetru pătrat de tablou. La rîndul ei, culoarea este metodic diversă, în game cuprinzătoare, care angajează practic tot spectrul. Dificultatea actualului moment din evoluția aristului stă însă în faptul

că degradările cu alb nu sînt, după cum mi se pare, suficiente pentru a asigura unitatea armonică a întregului pictural, cu atît mai mult cu cît evantaiul culorilor este prea larg deschis, pînă la galbenuri crude și rozuri ce strepezesc dinții, alăturate verdelui rece în același tablou. Acestei bogății a paletelor, neliniștitoare, deși bine strunită compozițional, i se adaugă contrastele tonale fragmentate și ele pe mici porțiuni, ceea ce dă o destul de supra-rătoare impresie de redundanță și supraîncărcare. Cu toate acestea, peisajele sale riguros compuse trădează, tocmai prin crisparea rezultată din acumularea diverselor mijloace figurative, o autentică neliniște a voinței de cunoaștere.



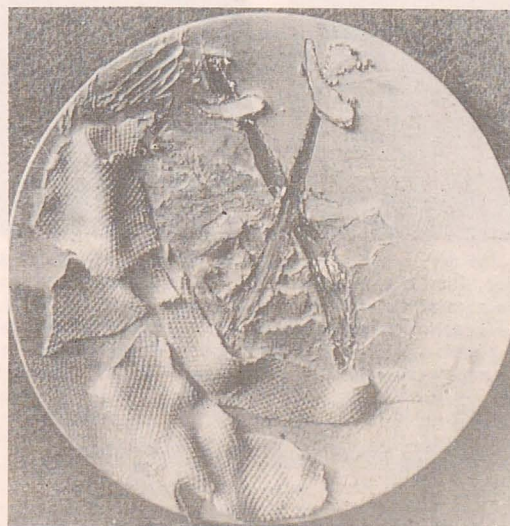
Prezența în expoziție a celor trei tapiserii semnate de Geta Costin Crăciun este fie un gest de curtenie filială, fie unul de protecție maternă. Față de rigorea și elaborarea avansată, duse pînă la ariditate, pe care le manifestă tînărul pictor, tapiseriile dau o imagine de jucăuș și dezinvolt, în libera desfășurare imaginativă a formelor lor, cînd abstracte și cînd sugestive la modul suprarealist, născute parcă dintr-un «dripping» sau din citirea în ceașca de cafea.

simpatia criticii și, se pare, de încurajarea publicului pe plan local, ceea ce este lăudabil, dacă ne gîndim la fertila sa «zăbavă în fața motivului», dar și îngrijorător, dacă remarcăm că această zăbavă se traduce în lucrări cam prea grabnic executate și în mare parte, superficiale din punctul de vedere al gîndirii și al rezolvărilor plastice. Delicatele sale griuri alburii, pensulația moale și degajată, reveria continuă și nevertebrală în fața peisajului colinar cu vegetație săracă, modulațiile subtile, dar istoric repetate de la o lucrare la alta — toate trădează un artist dotat, care ar putea cere mai mult de la șine însuși, după cum arată două sau trei pînze ceva mai elaborate, în care sinteza rezultă nu din viziunea fugară, ci din reducția în etapele mentale a imaginii date și din cumpănita raportare a elementelor formei. Mai lapidare decît tablourile sînt cugetările lui Nicolae Truță, care notează și face publice gînduri de felul următor: «Am început să albesc privind cît de colorată este lumea... Profunzimile ne scapă, înălțimile ne ameteșc și inventariem geometrii și iluzii».



geta costin crăciun și simion crăciun (g.a.m.b.)

Un pictor de 30 de ani, extrem de studios și sîrguincios, aflat la prima sa expoziție personală, care a impresionat îndeosebi prin responsabilitatea față de *articularea mijloacelor de limbaj*, apte să fixeze analitic eșalonarea spațială a planurilor unui peisaj, să întegreze detaliile motivului unei viziuni unitare și, mai mult de cît atît, să dezvolte constructiv imaginile în tablouri. Acuitatea observației și tenacitatea demersului sînt remarcate cum se cuvine în prefața de catalog, scrisă de o colegă de generație, Doina Marian, care notează pertinent că la tînărul artist, «raportul cu natura înconjurătoare este mediat de conștientizarea picturalului, a clarității și echilibrului ca mijloace de expresie». Mi se pare un act de curaj acela de a fi astăzi temeinic și laborios în studiile tale, așa cum era odinioară

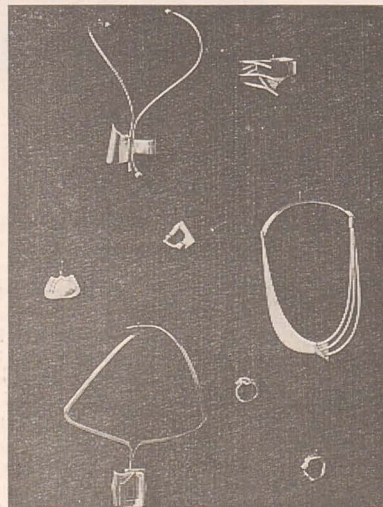
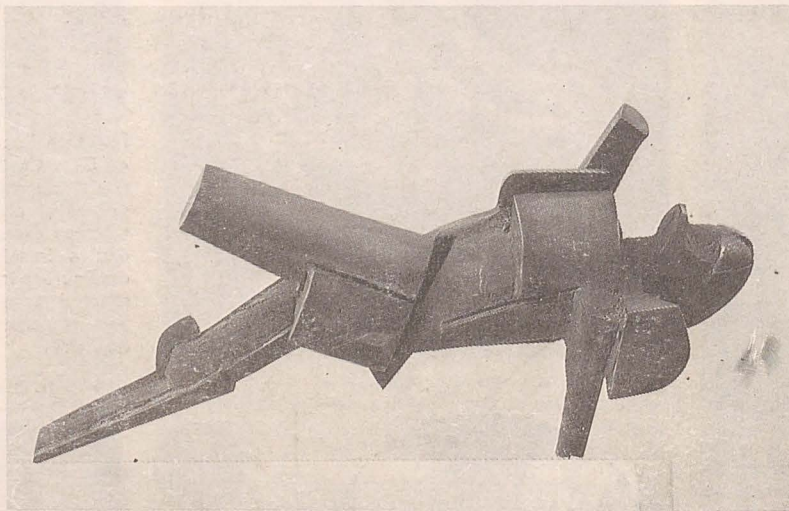
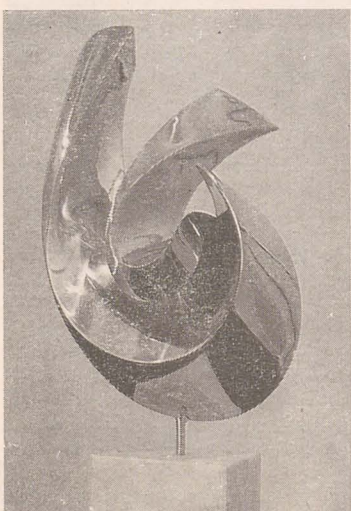
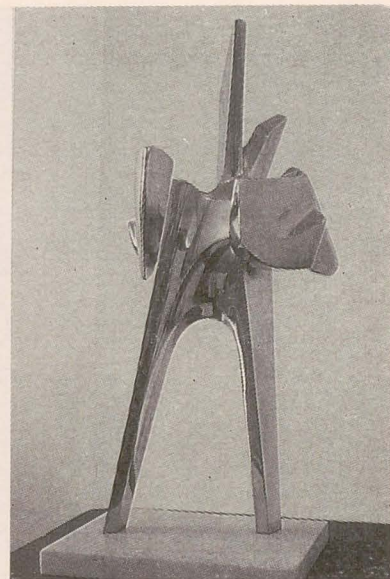
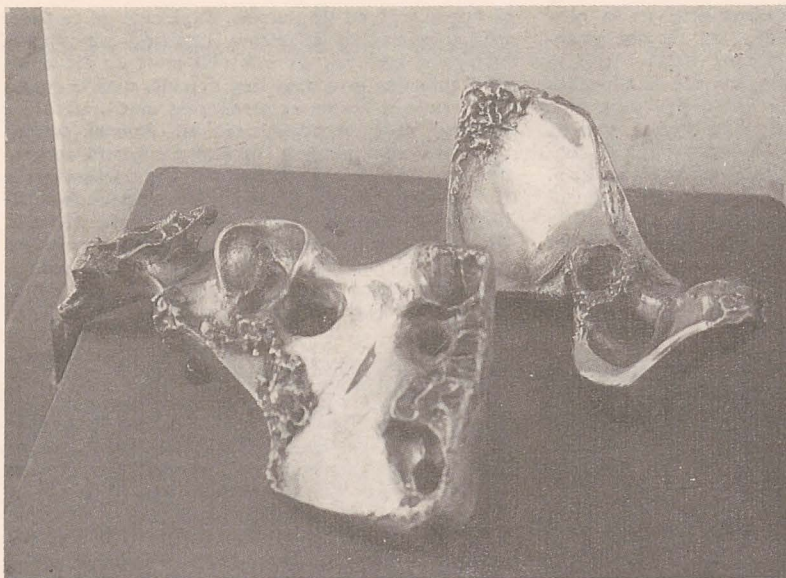


Simion Crăciun
Petru Rusu
Teodora Rusu

Svetlana Utto
Constantin Pohrib
Cristian Sergiu Ianza

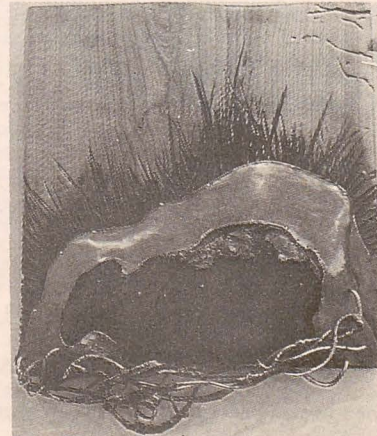
mihai teodor olteanu (orizont, atelier 35)

13 expoziții personale pînă la vîrsta de 33 de ani — mi se pare a fi o performanță de productivitate. Absolvent al Institutului clujean și activ la Timișoara, Mihai Teodor Olteanu își face apariția la București cu o selecție de lucrări nu întru totul reprezentativă, deoarece nu ne arată cum știe să elaboreze o operă, ci doar cît de ușor îi este să fixeze pe suport fantasmale unor viziuni. Recunoscut de critica timișoreană ca un «temperament fugos», aflat într-o «veșnică stare funambulescă» (Ion Arieșanu), care «își descătușează neliniștile și viziunile cețoase cu imensa credință în posibilitățile punților izbăvitoare ale comunicării omului cu oamenii» (Deliu Petroiu), tînărul pictor este un *vizionar grăbit*. Vizionar, pentru că așa cum o atestă și preocupările sale artistice în domeniul cinematografiei, urmărește mai mult crearea unei ambiante puternice încărcate afectiv și bogate în sugestii și trimiteri la diferite orizonturi culturale (cu o romantică preferință pentru epocile revoluate), decît articularea coerentă a unui mesaj constituit în formă picturală. Grăbit, pentru că nu-l interesează prea mult pregnanța tabloului ca lucru bine făcut, nu cîntărește raporturile de valoare sau de culoare, ci dă frîu liber imaginației sale, ceea ce



Corina Ștefănescu
Nicolae Moldoveanu
Bogdan Hojbotă
Gheorghe Pavel
Mircea Enache

Nicolae Adam
Costel Bodea
Teofil Gheșiu
Marin Minea State
Rolando Negoiță



face ca lucrările — cel puțin cele pe care le-am văzut în expoziția din mai — să poată fi apreciate mai mult în lumina capacității evocatoare și a efectului de persuasiune, decât în aceea a realizării plastice. Mihai Teodor Olteanu pictează cu impetuositate, excelând în peisajele crepusculare, bîtuite de patimi și furtuni; compozițiile de mari dimensiuni, concepute ca variații pe tema bolții și a cupolei (cu toate conotațiile de epifanie, înălțare, protejire etc.), compulsînd amintiri de la Fayum, din Bizanț, de la pictori precum El Greco, Odilon Redon sau Rouault, sînt tot atîtea viziuni puternic resimțite și înfrigurat rezolvate pictural, în tehnica uleiului pe hîrtie. Dincolo însă de toate superficialitățile decelabile în planul realizării plas-

tice, lucrările sale sînt acut generoase ca intenție de comunicare și, mai mult decît atît, ele trădează un conținut umanist asumat cu atîta ardență, încît expoziția poate fi considerată, pe drept cuvînt — tocmai prin insolitul ei romantic — un eveniment.

petru rusu (institutul italian de cultură)

În cele 100 gravuri la Decameronul lui Boccaccio se citește, dincolo de stăruința în pătrunderea prin retrăire a sensurilor și dinamicii textului dat, o vervă îndrăcită a spunerii grafice, care salvează de licențiozitate subiectul literar al imaginilor,

făcînd ca fidelitățile narative ale ilustrației să urce la nivelul abstracției figurale autonom expresive. Petru Rusu, care și în pictură este preocupat de esențializarea în semn totalizator a unei *erotici universale*, s-a bucurat timp de trei ani să deseneze pe placă jocurile unei perpetue stări de rut, transfigurate în caruselul multiform și multicolor al figurilor ce se caută și se urmăresc una pe alta, răspunzînd în fel și chip unei ineluctabile chemări. Dincolo, însă, de această simbologie, a cărei descifrare dă acces doar la un prim nivel de lectură, imaginile sale sînt cuceritoare ca pură vizualitate, prin *coerența ritmică* a fragmentărilor, dislocărilor și distorsiunilor la care sînt supuse — o coerență nu elaborată, ci parcă revelată, ca

o stringentă restituire a zonei onirice. Există o dialectică în aceste gravuri — remarcată la vernisaj de Dan Hăulică — între vitalitatea promiscuă și disciplina artistică, după cum există și un joc bine condus al organicului și al mecanicului, al exoticii și al familiarului, al freneziei giratorii și al ordonanței decorative a suprafețelor. Demne de reținut sînt și notațiile lui Alexandru Balaci în prefața catalogului: « O lege dinamică a acțiunii continue face să defileze, în fața celui care privește, hora personajelor, într-un joc liber al fanteziei de artă, într-o căutare a unității în varietate. Pe nucleele tematice ale Decameronului, ilustratorul român a filigranat un arabesc colorat și dinamic, asupra căruia iradiază lumini existențiale ». Gravurile lui Petru Rusu nu sînt doar tinerește vitale (artistul are 31 de ani), ci atestă o rară consecvență în exploatarea pînă la ultimele consecințe a unei idei. Cu toată verva pe care o exprimă imaginile, demersul său este metodic și disciplinat, apt în continuare de succesive fructificări, chiar și în afara poznelor și șotiilor către care l-a ispitit vitalul florentin.

teodora rusu (galatea)

Artista a așteptat 9 ani de la absolvirea Institutului (la București) pentru a se prezenta cu o primă expoziție personală. Între timp, a muncit la Combinatul de sticlă și faianță din Sighișoara și a avut numeroase participări expoziționale, lucrînd pe îndelete la clarificarea demersului de creație, astfel încît a fost în măsură să arate acum un ansamblu perfect structurat și impecabil realizat tehnic de compoziții în faianță, care nu au nimic de a face cu agreabilul și nici măcar cu decorativul, aspirînd, prin rigoarea articularilor formei, la *monumental*. Coloanele, panourile murale și exercițiile ambientale ale Teodorei Rusu, compuse prin « asamblarea unui număr minim de unități elementare interșanjabile », pun ca problemă centrală — după cum notează Olga Bușneag — « integrarea ceramicii în vocabularul arhitecturii moderne ». Mai mult decît atît, ele au darul de a-și anima ambientul cu încărcături poetice neostentative, dar persistente, ce dau semnificanță ritmurilor spațiale simple și totuși insolite, prin metafore la fel de simple, însă profund justificate plastic. Panourile decorative parietale mizează pe repetiția și alternanța unităților modulare de două sau trei tipuri, expresia plastică fiind obținută prin imperceptibila deranjare a regularității de la care s-a pornit inițial. *Unitatea în varietate* este și legea compozițiilor tridimensionale autonome, concepute ca ansambluri de elemente nu identice, ci afine, în unele cazuri accidentate prin relieful ce contrariază complementar *rigoarea geometrismului fundamental*, aducînd în compoziție *impredictibilul naturalului* — al geologicului sau al viului. În plus, lucrările sînt susceptibile de ulterioare modificări — prin adăugire, eliminare sau redispunere în spațiu — ceea ce lasă în mod ispititor deschis un proces de creație atît de riguros elaborat. Te puteai gândi, în această expoziție, la noblețe și rectitudine morală, la irepresibilul năzuinței de zbor liber.

cristian sergiu ianza (cenaclu — hanul cu tei)

Stagiari în primul an de activitate la Fabrica de porțelan din Curtea de Argeș, foarte tînărul ceramist se grăbește să expună; a mai făcut-o și în urmă cu un an, pe cînd era încă student, și de atunci creativitatea lui a căpătat noi elanuri. Preocupările i-au rămas tot multiple și încă mai avem de așteptat impunerea unei discipline interioare, o mai mare exigență cu sine în selectarea lucrărilor destinate unei expoziții și, mai ales, mai multă severitate restrictivă în operarea opțiunilor de stil. Cristian Sergiu Ianza face de toate: obiecte ceramice utilitare, platouri decorative, panouri plastic expresive, calote ce miniaturizează ansambluri monumentale cu presupuse funcții sacrale, replici de tip facsimil ale unor obiecte din natură, impresiuni de material textil în material ceramic etc. De cele mai multe ori, simplitatea nudă a volumului de bază este contrariată pînă la anulare de supra-abundența impo-

dobirii prin relieful aplicate și policromie, care nu se supun disciplinei și ordonanței decorativului, ci se lasă în voia mișcărilor și alcătuirilor aparent dezordonate ale naturalului. În aceasta și stă posibila originalitate a tînărului creator: a conferi obiectelor ceramice virtuți de expresie ale artei brute sau ale celei informale. O serie de platouri de perete, gîndite mai degrabă pictural, prezintă o acută dinamică expresionistă, opunînd cu violentă mișcările vălurite celor rectiliniiare. Zburlite, joviale și expansive, aceste mult încărcate lucrări ar putea promite o viitoare coerență, cu condiția ca artistul să insiste și să aprofundeze, nu altfel decît în consens cu datele temperamentului său înfierbîntat.

svetlana utto (căminul artei — parter)

Deținătoare a Premiului U.A.P. pentru design și laureată a Festivalului Național « Cîntarea României » pentru « Jocuri și jucării », Svetlana Utto prezintă de această dată un ansamblu de mobilier pentru cameră de tineret, conceput ca exemplu al aplicării și dezvoltării sistemului modular creat de ea însăși: noduri de legătură, țevi, panouri din sticlă, plastic sau pal. O mulțime de piese vestimentare de mare interes pentru publicul feminin și cîteva acuarele înrămate împodobind pereții sălii îmbogățesc funcțional și vizual un ambient de caracter pronunțat *tineresc*, adică vesel și proaspăt, simplu și nepretențios, curat și riguros fără obstinație raționalistă. Mihai Ispir dedică un excelent text de catalog acestui design transparent, flexibil și nesofisticat, subliniind ca trăsături dominante simțul obiectului și bunul gust, « curajul locului comun »: « Rafinamentul acestui design — destinat tineretului — nu exclude, ci pretinde franchețea formelor și culorilor; iar în exactitatea sa modulară se ascunde, pretutindeni, un discret spirit ludic ». Rectangularității, legitim asociată culorilor primare și non-culorilor, i se asociază surprinzător forme aparent necăutate, a căror voită neglijență vine din modul liber și firesc în care, să zicem, o husă ar fi aruncată peste un scaun. Te poți odihni pe fotoliul realizat de Svetlana Utto, avînd la îndemînă revistele preferate, în buzunarele unei piese suport de alături, fără ca aceste obiecte strict funcționale, dar neconvențional alcătuite să ți se impună ca prezențe demne de luat în seamă din punct de vedere estetic. Sînt obiecte « de simțit bine » și nu « de admirat », pe care, însă, raporturile reciproce și mai ales ambianța le fac discret expresive, cu o notă dominantă de *jucăuș* și *primăvăratic*, asumată de artistă — bănuiesc — cu *umor*.

constantin pohrib (orizont)

Este un act de curaj și, în același timp, de excelență a probității profesionale să deschizi o asemenea expoziție, după cîte știi fără precedent în viața noastră artistică: embleme publicitare, sigle ale unor produse, mărci de fabrică, însemne simbolice ale unor manifestări — într-un cuvînt *graphic-design* în forma cea mai severă și mai neatrăcioasă cu putință. O multitudine de semne austere, dar intrinsec dinamice, se înșiruie disciplinat, ca într-un inventar, în monotonia cadrelor pătrate, oferînd însă o surprinzătoare diversitate de caractere-expresii. Mijloacele grafice folosite sînt cele mai simple cu putință, dar mînuirea lor este atît de bine condusă, încît formele geometrice elementare, familiarele litere ale alfabetului latin, alternanțele (opozițiile) de alb pur și negru total, echivocul iluziei figură — fond ș.a. își pierd lizibilitatea imediată, opacizîndu-se misterios în *jocul noutății* și al *redundanței*. În acest fel, semnele lui Constantin Pohrib reușesc să fie adecvate referențialității lor obligatorii, fără vreo urmă de impertinență a captivării publicitare cu orice preț, și își îndeplinesc funcția signalitic-ematică fără a fi pentru aceasta mai puțin pregnantă ca figuri grafice autonome expresive. Proliferarea lor, sau a altora de aceeași tinută artistică, în viața social-economică ar însemna un act de salubritate, resimțit ca o acută necesitate pentru omul civilizat.

metalu (simeza)

Grupul celor care perseverază în deturnarea unui material de la destinațiile lui prime, industriale, pentru a-l revalorifica într-o artă ce-și caută specificul între plastic și decorativ, între sculptură și orfevrerie — cu multiple ingerințe dinspre expresiile obiectuale, picturale, grafice etc. — este consecvent cu sine de la o ediție la alta a expozițiilor oferind de fiecare dată mostre de măiestrie și de bun gust, uneori și surprize de îndrăzneală tehnică-imaginativă, dar mai puțin noutăți majore. De această dată, noutatea este afilierea la grup a unui consacrat și foarte original ceramist, *Costel Badea*, care, departe de a face doar o simplă transpunere a gresiiilor sale avimorfe în alt material, reușește să valorifice original virtuțile expresive ale metalului, în acele păsări mai mult mergătoare decît zburătoare, mirate parcă de propria lor condiție, cărora noua întrupare le aduce o nebanuită bogăție a modelării și a calităților de suprafață, de o complicație calitativ diferită și mai rafinată decît ar fi permis-o materialul ceramic. Complex expresive sînt, ca întotdeauna, relieful din metal și lemn ale lui *Rolando Negoită*, a căror bogată capacitate de sugestie și, mai mult decît atît, de semnificare provine din neașteptatul alăturărilor de placă și fir, suprafață netedă și suprafață cutată, mată și lucioasă, atacată și preservată etc. Expresia lor are un anume dramatism al ofrandei sau al jertfei, sub semnul puterilor solare (numai că soarele este nu doar unul al vieții, ci și unul negru și nefast, al dezastrului). Dimpotrivă, *Nicolae Adrian Adam* preferă prezența mai puțin prelucrată a metalului, asprimea sa inițială, de material industrial într-un relief parietal și în cele trei compoziții de privit de jur împrejur (una singură direct figurativă), a căror expresie plastică este însă, de asemenea, dramatică. « Maltratarea » materialului prin tăiere, rupere, scrijelare sau perforare ar putea conota și o violentare a viului uman. Acuzat antropomorfe sînt mai cu seamă lucrările lui *Mircea Enache*, a căror pronunțată plasticitate sculpturală este dinamizată prin dislocări ale volumelor stilizate tubular pînă la o rece mecanizare a umanului. De reținut apoi, prin gradul lor mai mic sau mai mare de insolit, prezențele relativ singulare: organo-morfia de osuar a replicilor *Corinei Ștefănescu* (două coxale), asamblajul iluzionist al lui *Virgil Mihăescu* (o lădiță cu fructe, scoici și alte asemenea, pe care trebuie să pui mîna pentru a fi cît de cît sigur din ce e făcută) și, într-un alt orizont de preocupări, una din lucrările lui *Florin Ciocîlteu* (misterios obiect suprarealist alcătuit din două cartușe și un cordon de legătură, suspecte a putea exploda în orice moment). În ce privește categoria obiectelor din metal polizate și lustruite pînă la extrema prețiozitate a strălucirii, angajînd conclucarea expresivă a spațiului înconjurător, prin radioase efecte de oglinzi, notăm, ca și cu alte prilejuri, grația florală a arcurilor și serpentinelor practice de *Nicolae Moldoveanu*, variațiunile lui *Georghe Pavel* pe teme cum sînt ecloziunea sau zborul, parțial (pentru că introduce și contrastul violent al materialului brut) meditațiile despre înveliș și miez ale lui *Aurel Ierulescu*, elevarea de forță monumentală a compozițiilor lui *Bogdan Hojbotă*, bogate ca plasticitate, și, în mai mică măsură, figurinele bricolate de *Liviu Nițescu*. Menționînd apoi și obiectul de aparență hibridă al *Aidei Bostan* (un fel de bijuterie supradimensională) parcursul expozițional se întregește, desigur, prin cîteva referințe la panourile cu bijuterii propriu-zise: de o grație pură, fără excrescențe ornamentale, cu surprinzătoare arcuri și inflexiuni — cele create de *Teofil Ghețiu*; somptuoase și delicat amănunțite — ale lui *Marin Minea State*; complicate, bogate în adaosuri și neregularități — ale lui *Marian Nacu*. În fond, se poate pune întrebarea ce nevoie mai are un obiect de podoabă să fie el însuși abundent împodobit? Într-o expoziție ceva mai restrînsă decît cele care au precedat-o, arta metalului se dovedește astfel a fi în continuare un gen de graniță, deschis unor abordări pluridirecționale, de la filigranul firav al podoabei și pînă la plasticitatea acuzat expresivă a volumului sculptural, care își anexează spațiul, cu privitorii săi cu tot.

Mariana Apostol — piese realizate la Întreprinderea de profil «Perla» în condiții tehnice remarcabile. Bogatul ansamblu de picturi pe sticlă prezentat de Valeriu Șușnea, organizator principal al expoziției, relevă preocupări multiple, în care se împletesc tradiții de iconari cu simboluri orientale, elemente de basm popular cu eresuri și vorbe de duh din universul literar, într-un caleidoscop bine susținut și aerat. Sculptura decorativă în piatră, legată de arhitectura rustică, ilustrează o ultimă treaptă la care a ajuns Gheorghe Coman după decantări succesive. Sub genericul «Treceri» acestea se situează într-o gândire severă actuală, la capătul unui drum pornit din tradițiile pietrarilor de la Măgura Buzăului. Polivalent și matur în tot ceea ce crează, Florin Menzopol expune tapiserie, panouri textile pentru copii și cu deosebire proiecte de picturi monumentale pentru ample lucrări urbane. Panoul de pictură decorativ-abstractă expus de Gheorghe Ciobanu amintește de un op-art reținut, demn să figureze într-o clădire publică. Arta vestimentară marchează un efort sincer care completează caracterul funcțional al manifestării. Nu lipsesc accente insolite, comune preocupărilor de înnoire.

Finele lunii aprilie cuprinde la etajul aceleiași galerii expoziția de grafică de primăvară 1986, cu un ansamblu de aproximativ 60 gravuri, desene, acuarele și tușuri — lucrări semnate de asemenea de artiștii buzoieni, indiferent de specialitatea lor.

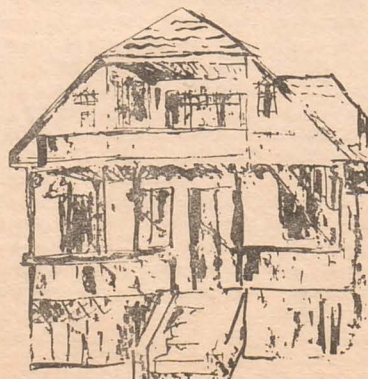
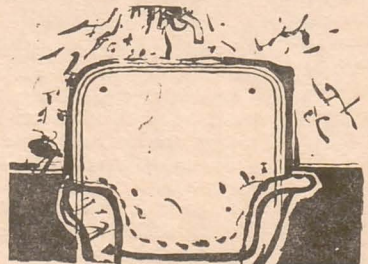
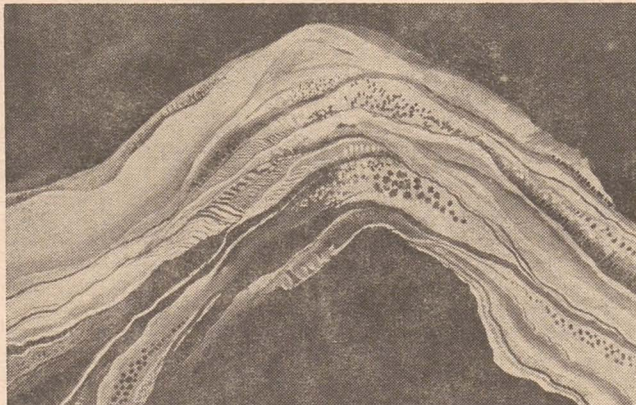
Aniversarea jubileului de 65 de ani ai Partidului prilejuiește la 29 aprilie deschiderea celei de a 5-a ediții a Salonului de Tineret (Atelier 35) — precum și organizarea în luna mai a trei expoziții colective în mediul rural, în comunele Măgura, Siliștea Glodeanu și Movila Banului. Ritmul expozițiilor buzoiene, egal și stufos în toate anotimpurile, promite și în 1986 o susținută prezență în tot județul.

Cristina Menzopol
Vasile Tudorică
Aurelia Tudorache
Florin Menzopol
Gheorghe Coman

mircea grozdea

Debutul manifestărilor de primăvară l-a constituit prima expoziție de artă decorativă organizată de întreg colucviul filialei la galeria de artă locală. Indiferent de specialitatea lor, artiștii buzoieni și-au dat concursul într-o încercare îndrăznească de înnoire, căutări și soluții proaspete, destinate căminelor publicului.

Dincolo de lucrările textile — tapiserie și panouri decorative de perete — dominante ca număr și din care se disting unele prin ținută și sobrietate pînă la monocromie (Simona Popovici), — o surpriză o alcătuiește suita de vase, servicii și alte obiecte funcționale din sticlă, semnate de L. Vrapciuc și



opinii

critica de artă la ora bilanțului (1)

(pe marginea Congresului Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, Bruxelles 1985)

eleonora costescu

Ni se părea că sfârșitul veacului este încă departe. De fapt, se poate spune că ora bilanțurilor a sunat, în unele sectoare ale gândirii și activității umane, încă de mult. Primii care au dat semnalul au fost, așa cum era de așteptat, economiștii și oamenii de știință care, de mai bine de două decenii, fac tot felul de socoteli contabilești în legătură cu activul și cu pasivul civilizației actuale, după ce mari transformări economice, sociale și culturale i-au alcătuit o fizionomie ale cărei trăsături devin tot mai distincte. Și iată că, în toamna trecută, am asistat și la o primă încercare de bilanț în critica de artă.

Al 19-lea Congres al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă ținut între 15—22 septembrie trecut la Bruxelles — în cadrul celei de-a 38-a Adunări Generale anuale — și-a propus să analizeze modul cum a fost practică critica de artă în ultimele decenii și impasul în care se află ea în momentul de față, împărțându-și soarta, și de data aceasta, cu arta ca atare. În afara unor aspecte de detaliu, la care nu ne vom opri aici, două ni s-a părut a fi direcțiile în care s-au purtat discuțiile: una, cu o bătaie mai scurtă, credem, care avea în vedere să găsească noi posibilități de desfășurare într-un anumit sector al activității criticului de artă în epoca actuală, cea al manageratului artistic. În cea de-a doua s-a încercat de către unii — adesea cu rezultate interesante — să se întocmească primele

deci, nu pur și simplu acela de a înlesni un *proces de meditație*, ci de a da configurație, în măsură să intervină concret în receptarea operei de artă. Pentru mai multă siguranță în judecarea și opțiunea pe care un critic poate s-o facă sau nu în legătură cu o operă de artă, Berger recomandă intrarea în scenă a ordinatorului, a cărui coordonare să fie încredințată unui logician «pentru a determina partea programatică din gândirea unui critic de artă» (din luarea de cuvânt a lui Berger de la 17 sept.). Astfel, valoarea unei opere nu constă, în primul rând, în cel care a alcătuit-o, ci în modul cum este

început, își încheie într-un mod neașteptat intervenția: «Acestea fiind spuse, între două produse din aceeași cultură (s.n.), calculul matematic al noului îmi pare posibil, deși aproximativ (s.n.). El devine imposibil atunci când este vorba de a compara două feluri diferite de nou, produse de două culturi (etnii) diferite, fiecare cultură avându-și scara ei de valori, propriul său centru al lumii. Ceea ce e nou pentru un kurd, nu este forțat pentru un inuit sau pentru un italian.» (p. 3).

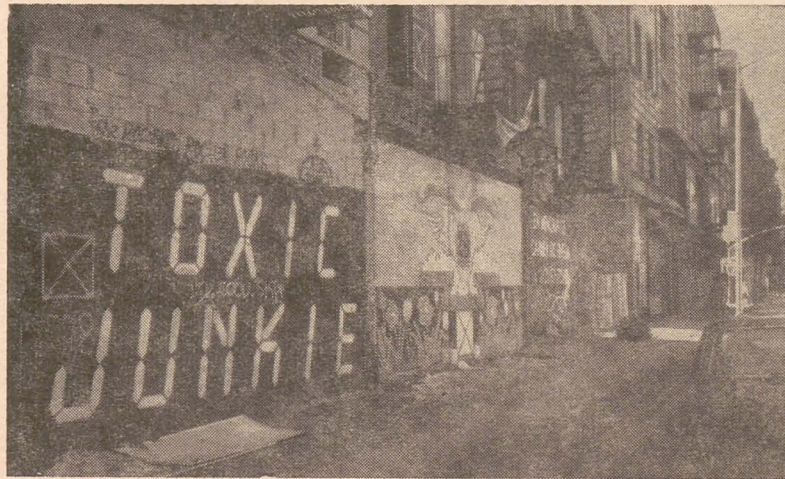
Un punct de vedere care a suscitat vii discuții a fost cel al lui *Oskar Batschmann*, exprimat atât în articolul

Batschmann dă în această privință exemplul cel mai recent. «Acum cinci sau șase ani, scrie el, a început să pătrundă în domeniul *In-Kunst-ului Noul Expresionism* sau *Pictura Noilor Sălbatici* iar *In-Kunst-ul* anterior — cel al artelor conceptuale cu diferitele ei curente — să fie împins în *Out-Kunst*. Dacă sînt bine informat, continuă Batschmann, se poate deja prevedea că *Noul Expresionism*, atât în America de Nord, cât și în Europa, intră în *Out-Kunst*. Nu pare absolut limpede ce urmează să intre acum în *In-Feld*; în acest domeniu nu pot fi încheiate decât pariuri. Dacă toate semnele nu ne înșeală, acesta ar putea fi un nou constructivism. Este vorba de un pont ce poate fi tot atât de prețios ca un pont la bursa de acțiuni.» (p. 3)

Arta fiind și după Berger — o activitate a cărei eficiență se măsoară în funcție de succesul sau insuccesul obținut la un moment dat, se ajunge firesc să se asimileze prezența plasticianului în lumea contemporană cu cea a unei vedete (de cinema, sport, etc.). «Producerea de *In-Kunst*, spune Batschmann, face din artiști staruri și, din unii, chiar superstaruri» Dintre toate categoriile de staruri, el crede că plasticienii prezintă cele mai multe analogii cu starurile din sport. «Ca și aceștia, ei au un timp relativ scurt la dispoziție pentru folosirea talentului lor și pentru punerea la punct a condiției lor. Ca și la aceștia, prețuirea lor comercială depinde de capacitatea managerului lor /.../. Producătorii care sînt prinși în actualul *In-Kunst* știu că pentru oferta lor ei nu găsesc o piață decât pentru un timp relativ scurt. Este important de aceea ca ei să producă în acest timp o mare ofertă și să dea atacul atât timp cît cursul este în urcare /.../ furnizînd un amalgam acceptabil de originalitate și de redundanță /.../» (p. 4)

Prezentate sub această formă, puțin conformistă, afirmațiile lui Batschmann pot părea la prima vedere — mai ales pentru criticii dintr-o generație mai veche — de un cinism destul de incomod. La o reflecție ceva mai adîncă însă, înțelegem că ele nu fac altceva decât să exprime o stare de fapt în legătură cu rolul criticilor de făcători și desfăcători al celebrităților artistice în lumea contemporană. Ceea ce aduce însă, ca pozitiv, Batschmann în intervenția sa este nu numai o anumită franchețe care nu se teme de cuvinte, dar și o dorință de a afla răspunsuri la o serie de probleme pe care și le-a pus și la care nici măcar nu s-a încercat a se da vreun răspuns în cadrul congresului. «Știm mult prea puțin, scria Batschmann, despre regulile de producție ale artiștilor. După ce criteriile se îndreaptă configurarea muncii lor artistice, ce norme urmează de fapt munca lor și ce fel de producție îi este asemănătoare? Socotesc înșiși artiștii munca lor drept o activitate normală sau drept un fel de muncă deosebită și cît de departe trebuie să facem o distincție, în funcție de propria lor concepție, între munca pe care o depun ei și alte activități? Cu ajutorul artiștilor contemporani s-ar putea organiza relativ ușor asemenea cercetări. Ele sînt incomparabil mai greu de făcut la distanță istorică /.../ Pun aceste întrebări nu cu suspiciune, nu cu sentimentul deplîngerii unei situații, sau ca o imputare /.../ Ce calități se transmit obiectului prin includerea lui în *In-Kunst*?

Stephen Lack
John Feckner



bilanțuri ale experienței artistice și a criticii de artă la sfîrșitul unui veac ce a înțeles să pună întreaga sa experiență anterioară sub semnul întrebării și să reia mereu, sisific, totul de la capăt.

Cum era de așteptat, contribuția cea mai substanțială, atât prin materialul scris pus la dispoziția participanților înainte de deschiderea congresului, cît și prin luările de cuvînt, a fost cea a lui *René Berger*, care și-a vădit aceeași încredere, cu nimic îngrădită, în virtuțile mijloacelor de transmisie puse la îndemîna criticii de artă în scopul valorificării obiectului artistic (*Les transformations sociales et les nouveaux médias*). În concepția lui Berger nu este vorba pur și simplu de valorificarea operei de artă, ci de însăși legitimizarea acesteia ca atare. În relația: producție (Berger evită cuvîntul creație) — transmisie — recepție, rolul criticii de artă este hotărîtor și el constă în a nu neglija nici unul din mijloacele puse la îndemîna de tehnologia modernă cea mai sofisticată, în scopul de a face accesibile — conștient sau inconștient — operele de artă, evident pe acelea pe care criticul le socotește că merită să intre în conul de incidență al atenției sale. «Este vorba, scrie el, de la început și pînă la sfîrșit, de un *proces de legitimizare* cu care procedează «lumea artei» /.../ Chiar dacă deciziile ei nu au tăria de lege, chiar dacă ele nu izvorăsc nici dintr-o demonstrație și nici dintr-o probare experimentală /.../, sîntem obligați să recunoaștem că regulile ei, deși tăcute, nu sînt prin aceasta mai puțin constringătoare». Și în alt loc: «Cîți dintre «artiștii-aspiranți» nu parvin niciodată, cu toată obstinția, munca, profesiunea lor de credință (adesea sinceră sau disperată), la recunoașterea publică, sancțiunea supremă» (p. 7), dacă n-au avut parte de un critic care să le valorifice eforturile. Rolul criticii ar fi,

acesta prezentat de criticul de artă-manager, care, pentru mai multă siguranță în obiectivitatea judecării sale, trebuie să recurgă la un ordinator. Nu ar fi cazul să aibă rezerve față de un asemenea procedeu și nici să se teamă a introduce în ecuația artist-critic un element eterogen perturbator deoarece «cu cît o mașină seamănă mai mult a mașină, cu atît ea seamănă mai mult a om» (din aceeași luare de cuvînt).

Faptul că un artist de o atît de ferme cătoare fantezie și inventivitate ca Ben se raliază, în cîteva pagini scrise cu acest prilej (*Pour un calcul mathématique du nouveau dans l'art*), unui asemenea entuziasm față de metodele matematice transpuse în planul artei, nu este de natură atît să ne intrige, cît să ne amuze. Căci arta lui este departe de a furniza argumente în favoarea posibilităților de elaborare (din partea artistului), sau de cîntărire (din partea criticului), bazate pe criterii strict obiective, științifice. De altfel, el însuși, după formulările nișel pripit axiomatice avansate la

Der kritische Diskurs als Demystifikation, cît și în luările de cuvînt ale unuia sau altuia dintre participanți. Asemenea lui Berger, dar vizînd spre concluzii, în subtext, diferite — lucru ce nu a scăpat perspecacității acestuia, stîrnindu-i riposte — Batschmann pornește și el de la ideea că celebritatea unui artist este o treabă ce intră în domeniul de activitate al criticului de artă-manager. Studiînd modul cum s-au succedat curentele artistice în ultimii 40 de ani, criticul elvețian a ajuns la concluzia că media de afirmare plenară a fiecăruia dintre acestea nu a fost mai mare — mai ales în ultimele două-trei decenii — decît cinci sau șase ani. În răstimp de cinci sau șase ani, crede el, un nou curent poate atinge maxima lui popularitate. Este faza pe care Batschmann o numește de *In-Kunst*, după care ineditul își pierde actualitatea, curentul respectiv intrînd în *Out-Kunst*, în faza sa de declin. El părăsește, așadar, cîmpul artei (*In-Feld* sau *In-Field*), pentru a ajunge în afara cîmpului artei (*Out-Feld* sau *Out-Field*).



Luis Frangella

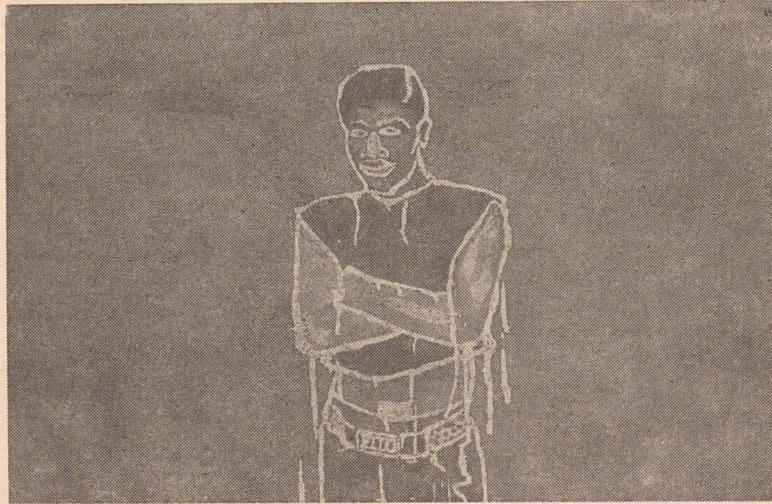


Rhonda Zwilling

În ce mod se prăbușesc aceste calități? Ce se întâmplă atunci când obiectele de artă sînt deplasate din *In-Kunst*? Rămîn ele artă sau devin non-artă? /.../ Cred că critica de artă ar trebui să se ocupe de aceste cercetări deoarece criticii au acces la toate informațiile necesare. Poate că aceștia îmi vor replica: critica trebuie să se mențină la sarcinile ei de pînă acum, iar aceste cercetări să fie lăsate pe seama sociologilor. Criticii sînt ei înșiși sceptici — așa cum o arată congresele lor — față de laudă sau de mustrare, față de aclamații sau condamnare. Ei știu și singuri cu precizie că îndelnicirea artistică funcționează și fără de critică, atunci cînd i se lasă liberă publicitatea. Numai că, prin analizele lor clarificatoare, discursul critic dobîndește funcția unei instanțe critice independente. Iar la o asemenea funcție culturală nu se poate renunța /.../ (p. 6)

Criza ce confruntă în momentul de față activitatea artistic-practică și teoretică — a fost analizată în stufosul său studiu: *Système de légitimité — Art et Marketing* de Roman Laufer care socotește că este vorba, în primul rînd, de o criză de criteriu, corespunzînd unei crize de legitimitate. Laufer distinge în acest proces, care a început încă de mult, trei faze: 1. Faza de la 1800—1880 (eventual 1900), în care a domnit criteriul puterii publice și în care «întreprinderile foarte mici (atomicizate) n-au permis ivirea nici măcar a unui rudiment de marketing artistic». 2. Faza de la 1880 (sau 1900)—1945 (respectiv 1960), în care puterea publică este preluată de serviciile publice, iar acestea — în ceea ce privește arta — «sînt încredințate unor specialiști recrutați prin concursuri ce garantează că finalitățile definite de Stat sînt urmărite prin mijloacele adecvate (p. 13)». la naștere «managerial și științific», favorizînd dezvoltarea marketingului artistic.

3. Începînd din 1945 (respectiv 1960), lucrurile încep să fie amestecate, natura, ca atare, este abolită și chiar atunci cînd se mai fac referințe la ea, natura și cultura formează un tot indistinct, rezultatul pe plan artistic fiind artificialul, manierismul. «Din moment ce nu mai există o definiție legitimă a naturii /.../, nu mai poate să existe nici o definiție legitimă a artei /...» Determinismul (din faza anterioară, taine-iană) lasă loc incertitudinii. Teoria quantumelor ne dă un exemplu specific în ce mod confuzia subiect-obiect — care este unul din aspectele confuziei natură-cultură — conduce la presupunerea unor interacțiuni ce dau loc la fimoasele relații



Bobby G.

de «incertitudini». Din acest moment, cum să se mai asigure legitimitatea unei acțiuni? Cum să se măsoare «schimbarea în aparențe» dacă nu există un consens în privința măsurii? Este suficient atunci să se considere măsura ea înșiși ca pe o acțiune și să se enunțe: «va fi măsură legitimă orice măsură ce posedă în ea (intenția) de a trece drept legitimă.» (p. 32) În actuala conjunctură, cînd este ceea ce *pare a fi*, una din ideile pe care le vehiculează Laufer ni se pare a merita să ne rețină atenția, anume aceea că «marketingul este forma modernă pe care o îmbracă discursul sofistic asupra artei». Și, mai departe: «Chestiunea pusă este a statutului aparenței, noțiune ce se afla în centrul dezbaterii dintre Platon și sofști și care ne amintește faptul că mai mult contra acestora, a magiei și a fantasmagoriei lor, Platon și-a dezvoltat concepția sa despre artă.» (p. 3). Încercînd să se opună și în acest fel sofștilor contemporani lui, Platon și-a formulat judecata lui aspră, incomprehensibilă dacă o scoatem din contextul conjunctural care i-a dat naștere, conform căreia arta s-ar afla mai prejos decît meșteșugul, ea nefiind altceva decît imitația unei imitații, cu două grade mai prejos de modelul perfect din sfera inteligibilă. Am întîrziat mai mult asupra relației: critică de artă-marketing, nu numai pentru că ea a constituit una din temele frecvent abordate atît în materialele scrise, cît și în luările de cuvînt ale unora dintre participanții la congresul de la Bruxelles, dar și pentru că ea reflectă una din modalitățile cele mai «la zi» de difuzare a artei în lumea contemporană. Situația ambiguă a criticii de artă în raport, pe de o parte, cu «piața», cu cumpărătorul de

artă, pe de alta, cu producătorul de artă este însoțită de o altă ambiguitate: cea în legătură cu rolul criticii de artă în însuși procesul genezei multora din curentele de avangardă din ultimele decenii.

De problema rolului jucat de critica de artă în nașterea unor curente de avangardă — în special a diverselor variante de artă conceptuală, s-a ocupat, într-un articol relativ concis, dar deosebit de consistent, președintele secției franceze AICA, Jacques Leenhardt, articol din care ne vom permite a da citate ample, formulările lui pîrîndu-ni-se a fi dintre cele mai pertinente. «Sistemul tradițional al criticii de artă se baza, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, pe echivalența dintre pictura figurativă — sau reprezentativă — altfel zis cea al cărei obiectiv este redarea lumii exterioare sau a simbolurilor instituționalizate — și un limbaj scris supus acelorași norme. Or, aceasta echivalență, datînd încă de la început, a posibilității discursului asupra artei s-a aflat repusă în discuție, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, de cercetările formale angajate de pictorii de după impresionism. O singură alternativă se mai oferea, deci, criticii de artă prin anii 1970. Ori să invente un nou limbaj mimetic pentru revoluțiile figurale ce străbăteau artele plastice, ori să silească figuratul să intre în categorii literare oferindu-i căi de transformare a cărei logică aparține mai mult limbajului vorbirii decît celui al ochiului. Nepuțin să revoluționeze limbajul /.../, critica de artă a început să intervină în evoluția artei, furnizîndu-i acesteia paradigme «avangardiste» (*La critique d'art et les savoirs voisins*, p. 4) Leenhardt urmărește în continuare dezvoltarea acestui proces, ale cărui

antecedente el nu le vede abia în acțiunea de la începutul veacului nostru a lui Marcel Duchamp, de «mixaj» a «codurilor discursului critic în exercitarea picturii», ci cu mult mai înainte, un exemplu concludent fiind în această privință expoziția din 1883 — în plină epocă impresionistă — la Galeria Jules Lévy din Paris, expoziție apărută sub titlul: «Artele incoherente». Titlul acestei expoziții nu trebuie să ne incite a vedea în ea un precursor al Dadaismului, eventual al Suprerealismului, căci ceea ce Leenhardt dorește să sublinieze în intervenția sa este numai faptul că absolut toți participanții de atunci nu erau plasticieni, ci literați și critici de artă profesioniști, unii dintre ei redactori de specialitate la cîteva din publicațiile vremii (Prosper Mérimée, Guillaume Livet, Valtesse de la Bigue, Alphonse Allais, Raoul Colonna de Cesari). «Trebuie să ajungem la ideea că revoluțiile în artele secolului nostru, ieșite în mare parte din scriitorii și din oameni ai condeiului, este o afacere a criticilor de artă. O afacere ce a interesat, desigur, o vreme pictura — așa cum a făcut-o fotografia — însă nu în măsură să-i smulgă pentru mai mult decît o avangardă sau două, modul său figurat». Și Leenhardt continuă astfel mai departe: «Încheierea astăzi a epocii avangardelor ar corespunde, deci, și cu sfîrșitul rolului de leader al criticii. Sentimentul de a fi intervenit într-un mod major în destinul artei merge astăzi diminuîndu-se. În timpul anilor 1960 se mai credea încă în faptul că scrisul era superior activității figurale, criticul își asuma rolul frumos iar pictorul urma curentul. Alain Jouffroy putea scrie atunci: «Bosch nu egalează pe Erasmus sau pe Thomas Morus, Fragonard și Watteau nu egalează pe Sade; Delacroix și Moreau, pe Lautréamont, iar dacă Duchamp a egalat uneori pe Vaché este fără îndoială pentru că el înșiși este scriitor, asemenea lui Vinci». (p. 7) Vom urmări în numărul viitor al doilea aspect sub care s-au desfășurat lucrările celui de al XIX-lea Congres al criticilor de artă ținut la Bruxelles, prospectînd în direcția unor modalități de interpretare a operei de artă, pornindu-se nu de la condiționările acesteia, din punct de vedere tehnologic sau social, ci de la o mai judicioasă și mai subtilă folosire a unor principii — noi sau reactualizate — de ordin teoretic și estetic, în măsură să asigure discursului critic o mai mare adîncime și eficiență în judecarea fenomenului artistic în lumea contemporană.

preliminarii la o fenomenologie a dialogului dintre artist și critic

andrei pleșu

1. «Exterioritatea» criticii. Mai întâi, n-a existat decât «în». Artistul păstra raporturi de absolută identitate cu arta sa, iar publicul, dacă nu era cu totul exterior preocupării artistice, era tot «în»: îmbăiat, prin urmare, de același spațiu în care se mișca artistul însuși. *Dialogul* cu imaginea era *identificare* cu ea, sau nu era de loc. De la o vreme însă, destul de târziu, dialogul a început a se dispensa de identificare. A te raporta la artă a evoluat de la experiență la comentariu. De la «a fi în» s-a trecut la «a vorbi despre». Așa a apărut criticul de artă, un personaj caracterizat prin aceea că își exercită competența *din afara* obiectului la care se aplică. Simplul fapt că ia arta drept «obiect» al judecății sale și că efortul său constant e de a deveni el însuși «obiectiv», adică obiect al unor criterii străine de subiectivitatea proprie, demonstrează «exterioritatea» devenită program, a criticului față de opera pe care o consideră.

Exterioritatea aceasta a devenit, pentru unii artiști, prilej de persiflare și mefiență: criticul vorbește despre ceea ce nu știe să facă; în perimetrul creativității, el e un intrus, un individ inadecuat, parazitând teoretic în jurul forței vitale a artei. Dacă e, totuși, tolerabil, motivul e, mai curînd, administrativ: e oarecare nevoie de rumoarea sa conceptuală, pentru ca o expoziție să aibă ecou. Comentariul — chiar aberant — face parte, așa dar, din protocolul — obligatoriu — al vieții artistice moderne. E un rău necesar. Acest mod de a înțelege critica este deopotrivă ininteligent și neloyal. Ar fi mult mai corect, dacă, pornind de la «exterioritatea» constructivă a gestului critic, artiștii ar sfîrși prin a-l declara inutil. În definitiv, s-a produs artă veacuri de-a rândul fără oficial auxiliar al croniciarului de profesie: nici Fidiș, nici Rafael, nici Rembrandt, n-au intrat în conștiința publică a vremii lor prin intermediari; pentru ei nu exista decât un comanditar solvabil, sau publicul larg, înțeles și el ca o eventuală clientelă. Restul nu era decât talent și noroc personal. Ursită. Astăzi însă, între comanditar și artist, între public și atelier, a apărut criticul. Funcția lui nu poate fi contestată radical decât de cei dispuși să renunțe cu totul la serviciile sale. Dar a recurge la ele subminându-le, în același timp, legitimitatea e, cum spuneam, o formă de neloyalitate. Adăugăm că e ininteligent a vedea în «exterioritatea» criticului un argument al incompetenței sale. Exterioritatea e, dimpotrivă, *suportul* competenței critice, *condiția* care o justifică. Exterioritatea criticului față de opera de artă și față de artist e ceea ce face posibilă recepția critică, tot astfel cum distanța ochiului de lucruri e ceea ce face posibilă perceperea lor. «Diferența» dintre critic și artist, reciproca lor «exterioritate» e diferența și exterioritatea reciprocă dintre cuvînt și imagine. Orice comentariu se configurează pornind de la această *diferență*. Am spune chiar că orice comentariu e trăirea dramatică a acestei diferențe, resimțirea ei ca obstacol și stimulent, ca fatalitate și ca provocare.

Criticul adevărat e — și o știe foarte bine — eroul unei incongruențe asumate. Problema lui nu e să preia unghiul de vedere al «făcătorului». El nu are a se pronunța *dinuntru* despre ce e înăuntrul artei. Deasemenea, el va evita să vorbească *din afară* despre exterioritatea artei, despre coaja ei. Numai cînd vorbește *din afară* despre interioritatea artei, criticul e în consonanță cu misiunea sa. Nu i se

poate cere nici mai puțin dar nici mai mult. Critica nu e un fel de a fi «în», dar nici un simplu fel de a vorbi «despre». Critica adaptată funcției sale e *un mod de a vorbi despre «în»*. Un mod de a vorbi, deci un mod de a descrie cum se vede lumea lui «în» din afară. Prin aceasta, criticul are o șansă care lipsește artistului; fiind prea implicat, acesta nu realizează niciodată cum arată *din exterior* ceea ce face; și dacă e mai mult decât un maniac singuratic, el nu poate fi indiferent la această răsfrîngere a faptei sale într-un mediu distinct de al ei. A reproșa criticului — în acest context — că e exterior creativității e a reproșa unei oglinzi că nu e totuna cu ceea ce reflectă. Și, de altfel, există vreo activitate a spiritului care să nu fie — într-o primă fază măcar — exterioară domeniului pe care îl abordează? Nu e artistul însuși «exterior» lumii? Dacă ar fi să-l atacăm cu propriile lui arme, ar trebui să-i spunem că, întrucît nu a creat universul vizibil, el nu are acoperirea de a se referi la el. Cum vedem, teritoriile lui «despre» și «în» se întrepătrund pînă la urmă în așa fel, încît nu poți evolua într-unul, fără a trece pe nesimțite și în celălalt. De la un anumit nivel de conștiință în sus, totul e, în același timp, nemijlocit și mediat, gest ofensiv și retuș mental, «în» și «despre». «A vorbi despre» e tot un «a fi în»: a fi înăuntrul vorbirii despre. Cînd spunem asta, nu ne lăsăm purtați de un oarecare joc de cuvinte. Înregistrăm doar complicația *reală* a spiritului, străină de orice exces al compartimentării. Nu de segregării abstracte trebuie să vorbim, ci de preeminența unui element asupra celui alt, în ansamblul în care ambele coexistă.

Așa stînd lucrurile, artistul cere prea puțin criticului cînd așteaptă ca discursul acestuia să nu fie decât un «despre» tautologic. Ceea ce ar trebui să-l intereseze e ca textul comentatorului să-i spună *altceva* decât știe despre sine el însuși: nu să-și vadă rezumată identitatea, ci să descopere alteritatea identității sale, iradierea ei exterioară, diferită de intențiile sale conștiente. Criticul eficace nu reconstituie personalitatea artistului, ci i-o îmbogățește, punînd asupra ei lumini pe care ea nu și le poate administra singură, din simplul motiv că nu-și poate deveni nici o clipă exterioară. Și iată, odată mai mult, confirmat privilegiul exteriorității criticului: la urma urmelor, pentru a cunoaște miezul unui fruct nu e obligatoriu să fi închis de la început în el, ca o sămîntă; poți foarte bine să ataci din afară, să-i dezvălui — prin secțiune sau mușcătură — intimitatea: să-l aduci în exterioritate în care te afli tu însuși. Comentariul nu e, pur și simplu, exterior operei; e *exteriorul* ei, apariția ei publică, destinul ei imprezvizibil. Vehemența — uneori crudă — a lui «a fi în» are nevoie, pentru a ieși cu cordialitate în largul lumii, de pudoarea lui «despre», de regia civilizată a intelectului. «Vorbirea despre» e sociabilitatea lui «a fi în», încununarea reușitei sale. «Vorbirea despre» e capacitatea lui «a fi în» de a se transforma, încet-încet, într-un «a fi pentru ceilalți».

2. *Variante patologice ale lui «în» și «despre»*. Deriva contemporană a competențelor a făcut însă ca raporturile firești dintre «în» și «despre» să se tulbure. Asistăm aproape la consacrarea unei inversiuni: criticul, complexat de secundariatul lui «despre», e cuprins de o neurastenică dorință de a fi «în», iar artistul — de o simetrică isterie a vorbirii despre. Și dacă am acceptat că sferile respective ale lui «în» și «despre» au inevitabile zone de interferență, nu putem accepta anularea totală a specificității lor, ștergerea diferențelor, ba chiar răsturnarea semnificației lor reale. Să luăm, mai întâi, cazul criticului care are «complexe de exterioritate». Nu ne vom ocupa de situația limită, în care el devine artist. Căci schimbîndu-și statutul, el iese din discuție, pentru a se integra altei bresle. Ne interesează criticul care, halucinat de ispita lui «a fi în», rămîne totuși critic și se manifestă ca atare: el e locuit, în permanență, de teama de a nu fi exclus, sau de a nu se distanța, în chip vinovat, de fenomenul pe care îl comentează: decât să greșească, cum au făcut, pe vremea impresionistilor, mulți din confrății săi, să pară opac, neparticipativ, dogmatic — pe scurt, incompetent — el preferă să admire tot, să adere la orice, să pactizeze necondiționat cu artistul, după o regulă mai curînd matrimonială: împărțind cu el și binele și răul, unindu-și destinul cu al lui,

abandonînd orice autonomie. În aceste condiții, actul critic devine imposibil: criticul se poartă ca un îndrăgostit, pîndește lacom cel mai mic semn din partea «partenerului», pentru a oficia de îndată o slujbă de consacrare. Cuprins de idolatrie, crispat de presupuziția că artistul știe întotdeauna ce face și că treaba lui, a criticului, e să-i stea respectuos alături, chiar cînd nu comunică autentic cu el, personajul acesta încetează să mai fie un «însoțitor» viu al «creatorului»: devine o umbră a lui, un manager servil, exaltat, a cărui unică preocupare nu e să fie consecvent cu sine, cu funcția sa publică și cu răspunderile sale intelectuale, ci să placă artistului, să fie acceptat «în», să evite orice excomunicare. Nu vrem să spunem că adevăratului critic îi e interzis entuziasmul, că el nu trebuie să iubească arta, sau că i se cere să-și facă meseria glacial, reticent, cu o aspră morgă profesională. Susținem doar că iubirea lui trebuie să fie matură, o iubire de camarad, în care diferențele individuale să fie nu doar menajate, ci asumate ca atare. Criticul-mamă, criticul-nevăstă, criticul-amantă sînt caricaturi ale instituției critice. Ca și criticul-scutier, anexat inerțial unei vedete absolute și inviolabile. Spre deosebire de asemenea ipostaze, criticul sigur de rostul său, va găsi justa proporție între «implicație» și «detașare», își va înțelege și modela «exterioritatea» ca pe simbolul însuși al «situației» sale și nicidecum ca pe o culpă de principiu. Nu adulația, glorificarea, compasiunea, nu apologia reprezintă vocația specifică a criticului. El are de urmărit un țel mai simplu: un foarte complicat țel simplu: să facă imaginile să vorbească; nu să intre în tăcerea lor, ci, dimpotrivă, să le aducă pe ele în spațiul vorbirii: să-l așeze pe «în» — în afara lui însuși.

Patologia criticului sedus de «în» e dublată, cum am spus, de patologia artistului sedus de «despre». Iarăși, nu vrem să spunem că artistului îi este interzis comentariul, că e veșnic condamnat să-și obțină articularea plastică pe scoteala unei persistente inarticulări literare. Ceea ce respingem e înclinația unora, a multora, de a muta accentul de pe dotația lor reală, pe una confecționată artificial. Printr-o juvenilă inflație a competenței, ei alunecă în abuz teoretic, în ideologie, în discurs. Pînă și «facerea» imaginii devine un act secund, precedat de o «opțiune mentală», de o «idee». Artistul nu se mai exprimă pe sine, ci își *ilustrează* teoriile, sfîrșind prin a alătura imaginii un digest balast conceptual, care, în loc să lămurească, multiplică stupoarea privitorului. Fiindcă, de obicei, textul e obscur, pretențios și inept. Se face risipă de terminologie prost asimilată, se valorifică lecturi incomplete și superficiale, se răscolesc mitologiile și dicționarele de simboluri și se filosofează elucubrant, în jurul citorva platitudinilor. Totul întemeiat pe șubreda prezumție potrivit căreia artistul — știind mai bine decât criticul cum se face artă — știe mai bine decât el și cum se vorbește despre artă: «opera» propriu-zisă sucombă sub reziduurile unei reflexivități confuze, de un irresponsabil diletanțism. Cuvintele împăienjenesc forma pînă la delir. Ea devine tot mai palidă și mai precară, în timp ce în jurul ei proliferază un iarmaroc de concepte cochete, înțelese pe sfert, dar manipulate cu o inocentă agresivitate. Știu foarte bine că, pentru această modă a terminologiilor și a supra-interpretării — e vinovată, într-un anumit sens, critica însăși, compromisă, nu odată, de divagație și saturată de semi-doctism. Știu, deasemenea, că, în definitiv, nu ce spune artistul contează, ci ce face și că, deci, trebuie să-i tolerăm excentricitățile. Dar lucrurile capătă, uneori, proporții greu tolerabile: gîndul «se sparie» dinaintea acestei crescînde neorînduiei, la adăpostul căreia toată lumea face orice și tot mai puțin fac ce știu și ce trebuie să facă. Dar de ce să devenim atît de serioși? — se va spune. De ce să nu ne jucăm, să nu evadăm din urgențele veacului, cultivînd o veselă grațuitate? De ce, la o adică, să nu jonglăm cu «în» și cu «despre», cu cuvintele și cu imaginile, savurînd pînă la extaz o universală relativitate? De ce? Pentru că dezordine se poate face și fără noi. Și se face cu atît mai ușor, cu cît sîntem mai puțin prezenți și mai puțin atenți la ce ne înconjoară. Ceea ce nu se poate face fără noi e restabilirea bunei orînduiei, re-așezarea lucrurilor la locul lor. Iar tema jocului e prea gravă, ca să recurgem la ea pentru justificarea micilor noastre, debile, capricii.

winckelmann și mitul antichității

andrei cornea

— cu prilejul traducerii în românește a „Istoriei artei antice”, ed. Meridiane, 1985 —

Astăzi știm că, de obicei, grecii nu au fost senini. Știm, de asemenea, că necazurile de tot felul, molimile pustuitoare, discordia, războiul, nici pe ei, așa cum nici pe moderni, nu i-au ocolit; că frumoasa lor libertate era plătită cu anarhie, demagogie și arbitrar politic; că erau egoiști, exclusiviști și șovini. Știm azi că idealismul unora dintre ei era suspinul creaturii prăbușite în nedreptate și suferință, și nu surîsul liniștit al unor ființe fericite; că laudatul lor raționalism, când exista, era naiv; dar că adesea el se trăgea îndărăt dinaintea unor ridicole și primitive superstiții: Atena purta, nu odată, chipul respingător al Meduzei. Știm, de asemenea, că își desconsiderau artiștii, oferindu-le rangul unor simpli meșteșugari; știm că își vopseau orbii statuile, că le poleiau cu aur, că le înveșmîntau ca pe niște idoli barbari. Știm că își expuneau prunci, își alungau savanții și își ucidău înțelepții. Dar dacă le știm pe toate acestea și încă multe altele, dacă Grecia și civilizația creată de ea ne apar tot mai mult sub înfățișarea deloc avantaajoasă a unei lumi reale — lume interesantă desigur, dar probabil că nici mai bună nici mai rea decât a noastră — care mai târziu poate fi rostul citirii paginilor scrise de J. Winckelmann acum două sute de ani, ce pare că ignoră totul despre această realitate a sa? Ca să aflăm iarăși și iarăși despre «frumusețea senină» și «măreția liniștită»? Dar ale cui? Cumva ale lui Pericle, prietenul lui Fidias, care prin agresiuni, jefuirea cetăților mai mici și mai ales, printr-un imperialism brutal, agresiv și făciș, a provocat imensa nenorocire care s-a numit «războiul peloponezic»? Ori ale atenienilor care l-au urmat și care s-au arătat violenți, nedrepti și cinici? Căci declinînd la nesfîrșit aceste sintagme, crezînd cu tărie în nealterata lor îngemănare, Winckelmann pare într-adevăr a fi uitat că cel mai mare om al Greciei — Socrate — era slut și că cel mai frumos — Alcibiade — era o canalie.

Și apoi, cum să luăm drept bune cele scrise despre arta greacă de către un om care aproape că nu văzuse artă greacă? Chiar un copil de 6—7 ani de astăzi a văzut, măcar în reproduceri

și albume, monumente pe care Winckelmann nu apucase să le vadă în nici un fel, ori despre a căror existență nu avea nici cea mai mică idee. Săpăturile arheologice erau pe atunci abia în fașă, de călătorit în Grecia supusă sultanului se călătorea anevoie, colecțiile de-abia începeau să se constituie — iată de ce, pentru istoricul de artă german, Parthenonul și Acropolea ateniană, templul lui Zeus de la Olympia, altarul de la Pergam, statuile arhaice, vasele de la Dyplon, cît și multe altele erau cu totul inaccesibile. În schimb, o Grecie diluată prin imitațiile elenistice tîrzii și mai ales romane, transplantată în Roma imperială, prezentată de ciceroni suspecti, strînsă între prejudecăți clasiciste și diletantism naiv — aceasta este Grecia pe care, în realitate, o cutreieră Winckelmann și pe care o proiectează în locul celei adevărate, sfîdînd, suveran, regulile cercetării științifice. Și dacă totuși trebuie să-i recunoaștem omului merite incontestabile în elaborarea unei metode istorice de studiu al artei, în clasificarea operelor, în expunerea secvențială a evenimentelor culturale laolaltă cu contextul lor socio-istoric, geografic și uman — toate acestea, noi la mijlocul secolului al XVIII-lea, nu mai pot reprezenta azi un motiv suficient pentru a ne apleca asupra scrierilor sale, afară doar dacă nu ne preocupă istoria istoriei de artă. Fiindcă, cum se știe, știința datează: ceea ce ieri încă se afla în avangarda sa, astăzi devine materia istoriei, iar căile ce azi se arată strîmte și sînt străbătute cu greutate și prudență, mîine ajung largi și pe măsura oricui. Dar dacă așa stau lucrurile, ce să credem despre imensul și durabilul succes al lui Winckelmann, despre entuziasmul cu care cartea sa a fost citită de un Herder, un Goethe, de frații Schlegel, de Hegel, de doamna de Stael și Chateaubriand? Și mai ales cum s-ar putea interpreta faptul că imaginea comună asupra civilizației și artei elenice a păstrat, cel puțin un secol și jumătate culorile generale pe care le așternuse Winckelmann și că abia în urma unui Nietzsche, Rhode ori, mai recent, Dodds, aceste culori au început să pălească? Ar fi greu să ne închipuim că analizele sale adeseori lipsite de o reală aderență la fapte, clasificările sale discutabile, informația sa limitată și repede depășită ar fi putut sfîrși, și mai ales menține acest entuziasm, odată cu progresul firesc al cunoștințelor și cu rafinarea și lărgirea gustului. În această situație, pentru a explica cumva acest succes, nu avem altceva de ales — spre oroarea erudiților și indispoziția profesorilor de colegiu britanici — și, în fond, nu numai a lor — decît că durabilitatea unui model, a unei imagini, nu este, în științele umane cel puțin, doar purul efect al veridicității faptelor. Căci dacă Winckelmann și-a menținut atîta vreme influența asupra publicului cultivat, dacă și astăzi chiar, el ne mai spune ceva și dacă toate acestea se petrec în ciuda unei recolte de «fapte» nu foarte pertinente și cam nepotrivite subiectului, concluzia nu poate fi decît că Winckelmann, în ciuda «faptelor», ne mai dăruiește încă ceva. Ce anume? Spus pe scurt, un mit.

Într-adevăr, s-ar putea crede, la prima vedere, că imaginea despre arta și lumea elenistică pe care o oferă Winckelmann este alcătuită doar în

temeiul datelor concrete și al investigațiilor autorului, apărînd așadar drept o expresie nemijlocită a acestora. Nimic mai fals: imaginea este anterioară faptelor, ea nu rezultă în urma însumării și inserării lor; ea nu le exprimă pe acestea, în fapt, cu toate că autorul ar vrea să ne convingă de contrariu. Căci întregul excurs arheologic, digresiunile tehnice, descrierile și identificările operelor antice, utilizarea izvoarelor literare — toate acestea nu au altă destinație și alt sens decît să justifice, să susțină, să «umple» cu substanță o formă, o schemă veche de cînd lumea, ce nu l-a așteptat, firește, pe Winckelmann, ca să existe, dar a avut nevoie de el la un moment dat spre a se întrupa într-o materie digerabilă secolului. Iar dacă voim să dăm un nume acestei scheme mitice fundamentale, am putea vorbi despre «mitul originii» sau al «Paradisului pierdut».

Astfel, e lesne de observat că întreaga structură a acestui mit universal se regăsește, destul de transparent, în construcția lui Winckelmann: este aici și lumea mirifică situată undeva departe și într-un timp nedeterminat, într-un «illo tempore» cum spune Mircea Eliade, lume inaccesibilă de unde originează esența a ceea ce este mai bun în noi, unde totul este pur, încărcat de sens și autenticitate; este și omul care trăiește acolo firesc, într-o prietenoasă comuniune cu natura și cu el însuși; este apoi și căderea, degenerarea ulterioară, în vremea căreia doar copierea tot mai denaturată a modelelor arhetipale mai este cu putință. De altfel, îndemnul continuu al lui Winckelmann de a-i «imita pe greci» poate fi interpretat ca analog, în substanța sa intimă, acelor ritualuri, zise de «Anul nou» prin care comunitatea încearcă, pretutindeni, prin reluarea acelor modele arhetipale, retrăirea simbolică a «Paradisului pierdut».

Or, cred că numai acceptînd existența acestui «reziduu mitic» în subtextul operei eruditului german avem șansa de a pricepe atît succesul «Istoriei artei antice», cît și încăpățînarea cu care imaginea propusă în această carte a refuzat să se plece dinaintea faptelor, persistînd, dincolo de ele și în pofida lor. Căci miturile nu trăiesc în istorie, nu sînt uzate de curgerea acesteia, așa cum nici nu cîștigă ceva de pe urma cumulului de informație. Singurul sprijin de care se pare că au nevoie pentru a ieși la suprafață este de a li se oferi o materie în care să se înveșmînteze, ale cărei culori și ornamente să fie cele pretinse de timp și de loc. Pentru oamenii unor epoci mai vechi, miturile pot apărea costumate într-o haină miraculoasă: personajele lor vor fi zei sau eroi, excursul mitic va fi însoțit de o geografie, de o istorie sau de o cosmologie fantastică; mitul se dezvăluie acolo, așadar, cu sinceritate, își proclamă limpede specificitatea. Dar așa ceva nu mai era cu putință în «secolul luminilor», cînd raționalismul și scepticismul, dar și o imagine științifică mai adecvată asupra Universului șubreziseră și devalorizaseră orice formulă mitică manifestă. Dacă mitul trebuia să trăiască, era nevoie așadar de un deghizament și acesta a fost, într-adevăr, aflat de Winckelmann tocmai în elementele arheologiei și istoriei artei antice. Nici nu se putea o soluție mai fericită: căci arheologia, istoria, antichitățile

erau «știință», dețineau deci o «pozitivitate» pe care secolul o îndrăgea, păreau a se plasa la antipodul eresurilor și al «fabulelor» mitice disprețuite. Apoi exista și distanța necesară unei astfel de travestiri: deoarece este vădit faptul că un paradis mai mult sau mai puțin accesibil nu mai poate fi paradis. Or, să nu uităm că, pentru secolul al XVIII-lea, Antichitatea este un capitol cu desăvîrșire închis, ceea ce nu s-ar fi putut încă spune nici cu un secol mai înainte: stabilizarea imaginii newtoniene despre Univers, întemeiat pe o concepție a spațiului infinit și omogen, dezagregarea Imperiului romano-germanic și treptata dispariție a utilizării latinei ca limbă europeană a învățaților în favoarea limbilor naționale moderne — iată trei evenimente care, desfășurate cam între 1650 și 1750 sugerează că ultimele forme de continuitate — fie ele și fragile, fie ele și indirecte — dintre moderni și Antichitate — sînt acum decisiv suspendate. Dintr-o cultură mai mult sau mai puțin trăită, ce propunea reprezentări, în datele lor generale încă acceptabile, Antichitatea devenise, deodată, doar subiect de arheologie sau de hermeneutică, întocmai cum aveau să devină, curînd, și civilizațiile Egiptului și Orientului. Iată de ce, în această a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd o Renaștere adevărată a Antichității nu mai era cu putință — căci o Renaștere are nevoie de un sol cultural însămîntat deja cu ideile esențiale ale Antichității, așa cum fusese cazul Evului Mediu — devine, în schimb cu putință un mit al Antichității, localizat într-o Grecie inaccesibilă ca realitate trăită, dar, pe vremea lui Winckelmann, greu accesibilă chiar geografic. Iar mitul face ca succesul răsănorător al scrierilor acestuia pe moment, dar și mai tîrziu, farmecul pe care, pînă și astăzi, paginile sale mai știu să-l exercite, să nu aibă nimic surprinzător.

Într-adevăr, grecii nu au fost senini — o știm acum prea bine. Dar cînd cineva ne încredințează, cu fraze rotunde și vorbe mîngîietoare, că au fost, retrăim cu bucurie arhaicul mit, regăsim noi înșine, cuprinși altfel de negurile vieții neiertătoare, prilejul unei înseninări. De aceea, la Winckelmann, arheologul desuet și vetust al unei Grecii pe care n-a călcat o nicicînd, putem cu inima ușoară renunța; dar la Winckelmann, «arheologul originilor mitice», spre care ne întoarcem mereu, nu putem renunța și nici nu știm a o face, probabil, vreedată.

★

După ce, de multă vreme, ideile sale au determinat radical judecățile noastre privitoare la arta greacă, iată că Winckelmann s-a înfățișat în sfîrșit în persoană cititorului român: «introdus» de Dan Grigorescu (care a accentuat importanța lui Winckelmann pentru romantismul german), prezentat de asemenea printr-o substanțială postfață de Radu Florescu, căruia i se datorează și o temeinică punere la punct și la zi a aparatului critic, talmăcit într-o bună limbă românească de Gheorghe Ciorogaru, cu contribuția lui Petru Creția, Dumitru Nicolescu și Ion Blendea la revizuirea traducerii textelor grecești și latinești — se poate spune că înfățișarea sa, oferită de editura Meridiane, este dintre cele mai alese.

arhitectură și umanism

mihai ispir

Recent apăruta carte (a cincea) semnată de arhitectul Jean Monda* își propune, potrivit mărturisirii autorului, «să stabilească un dialog vizual între noua morfologie arhitecturală și privitori». Este de fapt, esența demersului critic pe care Jean Monda îl întreprinde la noi de aproape trei decenii prin intermediul cărților sale, ori al eseurilor, studiilor și articolelor apărute în diverse reviste. Distinsul arhitect, unul din cei mai importanți ai perioadei interbelice, în prezent venerabil octogenar, se numără demult printre (foarte) puținii specialiști dedicați dificilului domeniu al criticii de arhitectură, pe care-i avem.

A face critică de arhitectură presupune, desigur, mai mult decât specializarea în domeniul comentat. Însă nu o poate, nicidecum, ignora pe aceasta. Limbajul criticului trebuie să fie atrăgător și lesne inteligibil, căci el se adresează în primul rând unui public marcat, adesea, de prejudecata că «toată lumea se pricepe la arhitectură». Însă în realitate nu e nici o contradicție între specializare și accesibilitate pentru că, faptul este dovedit, tocmai specialiștii autentici găsesc de regulă tonul potrivit, clar, firesc, spre a se adresa celor lipsiți de pregătire în domeniu.

Arhitectul Jean Monda este unul din acești specialiști, care și-a consacrat decenii de activitate misiunii de a sensibiliza cele mai diverse categorii de public întru înțelegerea corectă a fenomenului arhitecturii contemporane. Misiunea nu e deloc ușoară, întrucât, dincolo de caracterul multiform al fenomenului

însuși, literatura de strictă specialitate este cantitativ enormă și calitativ extrem de diversă. Jean Monda este nu numai perfect informat — informația sa are și calitatea de a fi permanent adusă la zi — dar manifestă și un punct de vedere foarte personal în ordonarea materialului, în formularea judecăților, punct de vedere ce-i dezvăluie — nu se putea altfel — formația și opțiunile de practician. Scriind despre funcționalism sau despre postmodernism, de pildă, autorul nu se mărginește la o prezentare pur și simplu a acestor curente, ci include în text numeroase judecăți de valoare, pro sau contra, care fac deopotrivă din cartea de față, ca și din alte lucrări ale sale ca *Arhitectura actuală — artă necunoscută?* (1980) sau *Momente de arhitectură modernă* (1982) adevărate documente ale gândirii arhitecturale românești, mărturii de creator.

Trebuie spus că termenii «actuală», «modernă» sau «contemporană» sînt aplicați de Jean Monda arhitecturii deloc întimplător sau potrivit unor criterii de formulare literară. Acești termeni au dimpotrivă, semnificații precise, legate, din perspectiva arhitectului de profesie, de concepte stilistice ca «internaționalizare» sau «specific». Telul arhitectului este acela de a determina pe cititor să vadă și apoi să învețe să privească arhitectura (în acest sens s-ar impune și o paralelă cu pedagogia vizuală a unui Bruno Zevi). Publicul, crede arhitectul, este îndeobște concentrat asupra funcționalismului clădirilor, rămînînd oarecum pasiv față de «atributele vizuale ale arhitecturii». Secțiunea propusă, prin labirintul dezbatărilor de idei ce însoțesc fenomenul arhitecturii de azi, implicînd și (de pe acum) tipica opoziție dintre funcționalism și postmodernism, are în vedere tocmai operațiunea lecturii faptului de arhitectură, fixarea unui itinerar orientativ.

Tezele autorului, nu puține, sînt de aceea mereu însoțite de exemple ce acoperă o arie geografică prodigioasă de largă și o diversitate problematică pe măsură. Din cele patru secțiuni ale cărții, cea dintîi se referă la «mutațiile formale într-un secol de arhitectură», analizînd noile dimensiuni ale «internaționalizării», funcționalismul și noile raporturi dintre spațiu, structură și formă, arhitectura numită «minimală» (judecată foarte critic), frumosul ambiental sau clădirea «ca obiect de design». În a doua, autorul se ocupă de reafirmarea spiritului tradițiilor naționale, privind trecutul

stilistic «ca sursă de diversificare arhitectonică» și acordînd un spațiu considerabil — aici ca și în alte capitole — arhitecturii din România.

Discuțînd, în cea de a treia subdiviziune, postmodernismul, Jean Monda are o poziție, am spune, rezervată, sub semnul căreia, pe lîngă sublinierea înnoirilor aduse de curentul comentat, accentele critice nu lipsesc. Se relevă că, deși «departe de a ajunge la un fel de maturitate, de cîțiva ani încoace mișcarea postmodernă cunoaște o expansiune de nebănuit la începuturile ei». Concluzia dezvăluie reticențele de principiu care țin de ceea ce s-ar putea numi dreptul la subiectivitate al creatorului. «În general, spre a se conferi arhitecturii un grad de contemporaneitate, de însuflețire și totodată o mai mare profunzime, se cere altceva decît o poziție refractară în raport cu orice conformism, cu fixitatea vechilor scheme convenționale». Adept al inovării ponderate de realism și spirit critic, dar și al însuflețirii unui conținut emoțional arhitecturii, Jean Monda e, apoi, și mai sever cu «arhitectura-pop», pentru ca, în ultima parte a cărții, debutînd prin a înfățișa anumite atitudini critice pe care arhitectura actuală le suscită și din care nu lipsesc «ideile preconceptuate și depreciările nejustificate», să dezvolte tema umanismului în arhitectură, vorbind despre confortul biofizic și valențele sale umaniste, tehnologie și umanism, valorile vieții și artei în arhitectura contemporană. «Neutralitatea de pînă acum a arhitecturii contemporane fiind depășită, două sînt (afirmă arhitectul), căile deschise spre a se remedia neajunsurile internaționalismului încă în vogă». Una e postmodernismul, cealaltă, recomandată drept soluția viabilă, «conduce la reluarea contactului cu tradițiile constructive, considerate critic și interpretate în mod creator».

Scrisă cu vervă, cu o pasiune deseori polemică, demonstrînd o mare mobilitate a ideilor și o capacitate de sinteză verificată constant prin bogăția exemplelor, noua carte scrisă de Jean Monda, excelent ilustrată, se înfățișează în totul, potrivit dezideratului autorului: ca o «panoramă a universului arhitecturii din secolul XX» aducînd «un aport la acțiunea de conciliere a ceea ce se clădește în noua etapă, cu vecinătatea urbană, cu valorile patrimoniului fiecărei națiuni și cu mediul înconjurător.»

* Jean Monda *Stilul arhitecturii contemporane* Ed. Albatros, București, 1986.

simpozion

centenarul nicolae tonitza la bîrlad

radu ionescu

După cum se cuvenea, după cum era de așteptat, urbea natală a lui Tonitza l-a onorat pe cel care a înscris una dintre cele mai de seamă pagini ale artei românești moderne. Din 16 pînă în 18 mai tensiunea bunăvoinței, a dorinței ca totul să fie «pe măsura sufletului lui Tony» nu a scăzut nici o clipă, programul dens, excelent orchestrat (menționăm doar pe Nicoleta Arnăutu și pe Constantin Teodorescu) ne-a dat măsura a ceea ce trebuie, și ce poate fi făcut în asemenea împrejurări.

O masă rotundă (urmărită de cîteva sute de pasionați pentru artă, prezenți

și la toate celelalte manifestări) care s-a deschis cu un cald cuvînt al maestrului Baba a pus în lumină personalitatea lui Tonitza și a adus, adesea, date noi sau uitate. Încercări de definire a pictorului, comunicări de documente sau calde amintiri am aflat de la Valentin Ciucă, Adriana Crainic, Crișan Mirciou, Ruxandra Ionescu, Valentin Tașcu, Victor Macarie, Claudiu Paradais, Nicoleta Arnăutu și Constantin Teodorescu, iar Raoul Șorban a reluat cunoscuta sa teză asupra lui Tonitza artist-cetățean. Cu toată căldura pe care au pus-o oratorii în a aduce ceva nou, două aspecte ale personalității pictorului nu au fost, credem, suficient subliniate: acela de pedagog și acela de înnoitor în arta picturii.

În seara primei zile a manifestărilor, pe scena Teatrului, Ovidiu Iuliu Moldovan, Carmen Galin și Ștefan Iordache, înmănușind versuri cu fragmente din scrierile lui Tonitza, au realizat unul dintre cele mai desăvîrșite momente teatrale la care am asistat. A doua zi a început seria vernisajelor, deschisă cu o expoziție Tonitza care în cele 6—7 săli puse la dispoziție de Muzeul din Bîrlad oferă o imagine panoramică asupra picturii lui Tonitza. Spun panoramică pentru că opera sa este atît de diversă ca viziune

încît, pentru a o cuprinde este necesar un foarte larg orizont al privirii. Apoi, bogata expoziție a contemporanilor noștri omagindu-l pe cel evocat a întrunit pînze semnate de Baba, Hatmanu, care deschideau calea diferitelor generații, pînă la cei mai tineri. Excelenta calitate a expoziției, sentimentul că toți pictorii recunoșteau implicit a fi într-o măsură mai mare sau mai mică tributari lecției lui Tonitza a conferit o deosebită solemnitate acestui moment (la organizarea acestei expoziții trebuie subliniat efortul și siguranța alegerii lui Lazăr Iacob). Cu o discreție nu îndeajuns menționată, artiștii plastici bîrlădeni și-au prezentat operele într-o sală aparte, lăsînd, după buna tradiție moldovenească, locul de frunte oaspeților.

Pentru a se găsi spațiul necesar expunerii pînzelor lui Tonitza și a celor constituind omagiul contemporanilor noștri a fost temporar trecut în depozit o parte din somptuoasa donație făcută muzeului de doctorul Chiricuță în a căruia colecție arta română și grecească se învecinează cu marile monumente ale artei europene, iar aceasta cu arta românească (populară, medievală, modernă și contemporană). Alături de aceste opere donația doctorului Weinfeld, un pasionat al artei Extremului-

Orient, completează, în mod fericit, zestrea muzeului bîrlădean.

Trei zile de o deosebită densitate în care, la lumina artei lui Tonitza, în spiritul amplei sale înțelegeri față de fenomenul artistic, fiecare a avut prilejul de a afla lucruri noi, de a reîntîlni sau descoperi momente de seamă ale creației artistice românești sau străine și, mai ales, de a înțelege că marile personalități ne rămîn profesori peste timp și spațiu, recunoașterea datoriei noastre fiind o obligație morală; bîrlădenii au dovedit-o cu prisosință.

★

Academia R.S.R., Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte a organizat o sesiune științifică prilejuită de aniversările centenare Ștefan Dimitrescu—Nicolae Tonitza. Programul a cuprins următoarele intervenții: Vasile Drăguț — N. Tonitza, Șt. Dimitrescu și problema specificului național în artă; Dan Grigorescu — Caracterul național al artei lui Ștefan Dimitrescu; Ioana Vlasiu — Tonitza și «lumea celor umili»; Octavian Barbosa — Elogiul privirii indirecte (N. Tonitza—Șt. Dimitrescu); Gh. Macarie — Destinul unei prietenii exemplare: Șt. Dimitrescu—N. Tonitza.

● **Țuculescu în Norvegia** Galeria Națională din Oslo expune la secțiunea «Pictură străină» și o lucrare a pictorului român Ion Țuculescu, intitulată «Circuitul galben» și datînd din 1961, deci ultima perioadă, a creațiilor abstracte. Lucrarea, expusă la Bienala de la Veneția (1966) și itinerată apoi la Paris, Copenhaga, Stockholm, figurează și în catalogul muzeului, unde Ion Țuculescu este prezentat ca un artist ce se descoperă pe sine în urma contactului cu pictura lui Van Gogh, creația sa fiind sistematizată în două perioade: cea «folclorică» (1947—1955) și cea mistic-simbolică (1955—1962).

● **Alexandru Călinescu-Arghira** — fișă de activitate. Între 1983—1985 beneficiază de bursa-atelier la Cité Internationale des Arts, Paris. În 1985 obține următoarele premii și mențiuni: premiul III pentru sculptură la a doua bienală France-Expo-Deauville; mențiunea specială a juriului la a 10-a Bienală internațională de la Cannes; medalia de aur a Federației naționale a Culturii franceze; premiul pentru sculptură la al 15-lea Salon internațional organizat de Fundația Michelangelo-Corsica; 1986: premiul pentru sculptură la concursul Marele premiu internațional de artă contemporană — Nisa.

● **Viena 1880—1938 — nașterea unui secol.** După Paris—New York, Paris—Berlin, Paris—Moscova, Paris—Paris, Centrul Georges Pompidou organizează o nouă expoziție de anvergură, dedicată unui alt creuzet al modernității. Orașul agoniilor crepusculare și al revoluției tehnicoștiințifice, orașul ce trăia destrămarea imperiului și sentimentul catastrofei naționale din 1938, loc al unei democrații cu toul speciale — a inteligenței — și al unui concept rar, greu definibil — mitteleuropa, Viena este prezentă în această expoziție prin tot ce a dat ea mai tulburător: Klimt, Schiele, Kokoschka, Musil, Roth, Hofmannstahl, Schnitzler, Canetti, Berg, Schoenberg, Webern, Adler, Freud, Otto Wagner, Reinhardt, Kraus, Wittgenstein... Catalogul expoziției — o carte intitulată «Viena 1880—1938, apocalipsul vesel», fixează imaginea unui oraș de o «ironie supremă și o luciditate disperată» (în formularea lui E. Cioran).

● **Din nou video.** Muzeul național de artă modernă Paris a adunat în ultimii zece ani aproximativ o sută de casete semnate: Vito Acconci, Peter Campus, Bruce Nauman, Nam June Paik, Richard Serra, Jean-Paul Fargier, Thierry Kuntzel ș.a.

● **Cinema experimental.** 1. Diego Risquez — actor, fotograf, pictor, sculptor, debutînd cu scurt-metraje pe Super-8, realizează acum o trilogie amplă asupra țării sale — Venezuela. *Bolivar, simfonie tropicală* (prezentat la Cannes, 1981—1982), *Orinoko și Amerika, terra incognita* sînt turnate de asemenea pe Super-8 și apoi transpuse pe 35 mm, ceea ce dă culo-

rilor și formelor o granulație specială. Imaginea este lucrată ca o pictură, dar filmul nu este al unui plastician ce se joacă cu o cameră de luat vederi. Universul tragic al story-ului amintește de Werner Herzog (*Aguirre*): contactul imposibil, incomunicabilitatea între europeanul alb și lumea indienilor, două universuri ce se percep reciproc drept absurde și misterioase.

● 2. *Cadru de oraș nr. 26.* Apa în oraș. Aceasta este tema propusă unui număr de plasticieni, cinești, scriitori (cu experiență de scenariști), pentru meditație și transpunere în filme de metraj scurt și mediu. Au răspuns provocării: Joris Ivens, Ramón Gu-tierrez, Guy Nevers, Marguerite Duras, Cristo...

● 3. *De la pictură la cinema.* Avangarda anilor '20. Atunci, mulți artiști s-au revoltat împotriva celor ce nu vedeau în cinema decît o simplă tehnică de înregistrare/redare. Marcel Duchamp, Man Ray, Moholy-Nagy, Hans Richter, Fernand Léger și mulți alții au făcut din cinema un teritoriu al experimentului vizual. Aceste invenții sînt poate partea cea mai puțin cunoscută a avangardei istorice. Centrul Pompidou a organizat de aceea o serie de proiecții a unor filme rarissime sub titlul Cinema integral.

● *Foto 1.* Suprerealismul și fotografia este tema unei expoziții deschise la Muzeul național de artă modernă (Paris). Importanța acestei tehnici pentru artiștii supreraaliști din Franța, Belgia și Anglia e binecunoscută. O dovedesc și revistele din epocă: Bifur, Document, le Minotaure, la Révolution surréaliste, Variétés. Sînt expuse fotografiile originale de Bellmer, Boiffard, Dora Maar, Man Ray, Messens, Tabard ș.a.

● 2. *Hamish Fulton.* Explorator al vizualului, Fulton execută «marșuri» solitare prin cele mai insolite zone geografice. Întîlnirile sale (cu peisaje, oameni, situații) sînt consemnate în fotografiile care, așezate alături de un text, la înălțimea liniei ochiului în momentul fotografierii, dau un ansamblu straniu, șocant și, fapt notabil, lipsit de «exotismul» atît de căutat în fotografie. Artistul face, de fapt, un eseu asupra «timpului blocat în imagini».

● 3. *Cindy Sherman.* Debutînd în anii '70, artista își găsește de la început universul și suportul tehnic al demersului său. De atunci, opera s-a constituit dintr-o serie neîntreruptă de «autoportrete» fictive, Cindy Sherman fotografiîndu-se în cele mai variate deghizări, machieri, travestiri, în color și alb-negru, în gros-plan sau în planuri apropiate, cu racursiuri șocante sau cu un statism hieratic al compoziției. Singurul element conținut de imagine — portretul și anatomia vestimentată (fundalul scenografic e cu desăvîrșire absent) face pariul artei deosebit de dificil. Pariu cîștigat însă grație nu doar inventivității și unei tehnici de lucru desăvîrșite, ci și unei estetici bine conturate, bazată pe analiza universului feminin în toate laturile sale (erotic, cultural, economic, politic), pe construirea empatică de personaje și, prin subtile aluzii ironice, pe analiza detașată a unei realități extrem de complexe.

c.d.

vitrina cărții

Nicolae Grigorescu — Album cu argument introductiv, cronologie, antologie de texte și de reproduceri întocmite de George Sorin Movileanu, Meridiane 1986. Instituindu-se într-o memorie activă a culturii vizuale românești, editura Meridiane caută încă o dată să readucă în atenția contemporaneității pe acela care a deschis drumurile picturii noastre moderne, așezînd-o pe coordonate europene. În intenția autorului, cartea e menită să ne ofere, prin imaginile sale, reîn-tîlnirea «cu universul spiritual și artistic al maestrului de la Cîmpina, conturînd o imagine sintetică, de ansamblu, a drumului vieții și creației acestuia»; iar antologia de texte «tinde să configureze un expresiv profil în timp al artistului».

Ralph E. Shikes, Paula Harper-Pissaro, traducere de Marina Dimov, Meridiane, 1986, colecția Biblioteca de artă. Autorii doresc să ofere o imagine definitivă asupra celui mai ambiguu membru al mișcării de înnoire pe care pictura franceză a cunoscut-o în a doua jumătate a veacului trecut. Pentru a elucida personalitatea celui care a făcut legătura între impresionisti, pointiliști, simbolisti, fauvi, ca un adevărat diplomat (pelerin?) al artei moderne, autorii au explorat cu sîrg arhivele familiei, ale prietenilor, ca și documente aflate la: Ashmolean Museum-Oxford, la muzee și biblioteci din Paris, Londra, Pontoise, Copenhaga, Saint-Thomas.

Maria Magdalena Crișan — Artiști gălățeni, Meridiane, 1986. Autoarea — ca merite importante în existența (meteorică) și activitățile singurului muzeu de artă contemporană românească — face o prezentare sumară, dar utilă în perspectiva istoriografică, a filialei U.A.P. din acel oraș dunărean care a dat, începînd cu N. Mantu și Lola Schmierer Roth, o serie de artiști interesanți, cu cele mai variate opțiuni stilistice.

c.d.

agenda u.a.p.

Inna Barvinok, membră a Consiliului de redacție al ziarului «Kultura i jitia» și *Valeri Perfiliev*, șef de secție la revista «Iskustvo» au participat la o întvedere oficială la sediul U.A.P. în ziua de 21 mai a.c.

Tot în ziua de 21 mai a.c., *Qian Yabin*, prim secretar al Ambasadei R.P. Chineze și *Yan Jianwu*, atașat al Ambasadei R.P. Chineze au participat la o întvedere oficială la sediul U.A.P.

Maria Teresa Grant, istoric de artă, asistentă a directorului Galeriilor Hall din Londra, delegat oficial în cadrul schimburilor culturale între R.S. România și Marea Britanie pe anul 1986 a participat la o întvedere oficială la sediul U.A.P. în ziua de 22 mai 1986.

Henri Silvestre, critic, inspector principal la Direcția Artelor Plastice — Ministerul Culturii din Franța, a avut o întvedere oficială la sediul U.A.P. în ziua de 28 mai a.c.

Janusz Kowalski, director artistic al Întreprinderii Sztuka Polska, din R.P. Polonia, a avut o întvedere oficială la sediul U.A.P. În aceeași zi. *Larisa Solovei* și *Tamara Giorgobiani*, critici de artă au avut o întvedere oficială la sediul U.A.P. la 29 mai a.c., în cadrul schimburilor culturale între Uniunile Artiștilor Plastici din R.S. România și U.R.S.S.

simeze

O expoziție de «Afiș politic» s-a deschis la Academia Ștefan Gheorghiu pe data de 6 mai a.c. Expoziția este dedicată aniversării a 65 de ani de la fîurirea P.C.R.

«Decameronul lui Boccaccio în 100 de gravuri» se intitulează expoziția artistului Petru Rusu deschisă la Institutul Italian de Cultură prin cuvîntul rostit de criticul de artă Dan Hăulică.

La Spitalul Caraiman a fost deschisă pe data de 20 mai o expoziție de acuarele, dedicată Zilei internaționale a copilului. Expune Elena Ceaușu Pandelescu.

La Galeria de artă Satu Mare expune pictură Cristina Gloria Oprea. Prefața catalogului — Mircea Țoca, din care cităm: «Un mînz albastru bîntuie azi prin imaginile zămlisite de enelul pictoriței».

Anica Bodescu dedică expoziția de design vestimentar pe care o găzduiesc galeriile de artă «Lăpușneanul», Iași — «celor 10 ani de activitate ca designer la Fabrica de mătase «Victoria» Iași, mulțumind «textiliștilor ieșeni, care m-au ajutat să creez modele pe pînza țesută de ei».

În străinătate:

Prima bienală internațională de artă asiatică și europeană are loc la Ankara —Turcia, între 2 mai și 30 iunie. Din țara noastră participă: Brăduț Covaliu, Gabriela Pătulea Drăguț, Vasile Grigore, Viorel Mărginean, Ovidiu Maitec, Gheorghe Anghel, Constantin Blendea, Traian Brădean, Ștefan Călția, Geta Năpăruș, Horea Flămîndu, Costel Badea.

Galeria Bohmans-Konsthandel AB (Stockholm, Suedia) găzduiește expoziția Gheorghe Constantinescu (pictură, mai 1986).

Gheorghe Anghel expune desen la galeria Kutschka din Salzburg, Austria, mai—iunie 1986.

Sub egida Asociației de prietenie Austria—România s-a deschis la Viena expoziția personală de pictură a lui Virgiliu Demetrescu-Duval (mai—iunie 1986).

«Cocotierul» se cheamă expoziția deschisă la Nouméa (Noua Caledonie) în cadrul căreia expune și Cătălin Guguianu.

Dans ce numéro:

Le double anniversaire du centenaire de la naissance des peintres **Nicolae N. Tonitza (1886—1940)** et **Ștefan Dimitrescu (1886—1933)** offre une fois de plus l'occasion de vérifier notre appartenance à une culture garantissant à la spiritualité roumaine une noble continuité. C'est aussi une occasion de relever l'importance du rôle civilisateur d'un certain type de créateur exempt de toute pose excessive et dont l'activité entière témoigne de l'effort de définir une civilisation et une civilité de l'esthétique. N. N. Tonitza et Șt. Dimitrescu ne sont pas seulement les peintres qui, ayant assimilé d'une manière systématique la révolution sécessionniste, discrètement instaurée par Ștefan Luchian, menèrent l'art roumain sur les chemins de la modernité; ils ne sont pas seulement (quoi qu'il eût été suffisant) les promoteurs d'une intéressante et fertile synthèse stylistique réunissant en elle l'Expressionnisme, le Postimpressionnisme de facture cézannienne et une intuition toute personnelle des formes décoratives de l'art oriental et extrême-oriental; ils furent également professeurs, théoriciens et critiques, amateurs avisés de littérature et de musique (dans le cas de Ștefan Dimitrescu). Offrant l'exemple d'une solide amitié, ils cherchèrent à imposer un climat d'entente et des relations de bonne camaraderie, basées sur un professionnalisme rigoureux et sur l'efficacité du geste artistique. A cette heure où notre revue rend hommage à ces deux artistes qui comptent parmi les fondateurs de la culture roumaine moderne, cet activisme de nature supérieure demeure exemplaire. (pp. 4—19)

un ensemble de sculptures décoratives de l'époque d'alexandre le bon (p. 22)

vasile drăguț

Les fouilles effectuées à l'église du monastère Bistritza-Neamtz autorisent le chercheur à émettre l'hypothèse de la présence du «temple» (élément séparant le naos de l'autel, exécuté en pierre de taille richement sculptée) dans l'ancienne architecture roumaine; c'est une preuve de plus pour situer celle-ci dans le contexte fastueux de l'architecture byzantine et post-byzantine.

geta brătescu (p. 23)

călin dan

A l'occasion de son anniversaire, notre revue rend hommage à cette artiste qui a installé avec ténacité une vision d'avant-garde dans l'art roumain, en

radicalisant le domaine de l'art graphique, tout autant que celui du collage, de la tapisserie, de l'objet (et pas seulement de l'objet textile) et de l'illustration de livres.

denés molnár (p. 25)

gheorghe vida

Né en 1947 à Vădaș (district de Mureș); diplômé de l'Institut de Beaux-Arts «Nicolae Grigorescu», Bucarest (1975). Il expose à de nombreux Salons d'art graphique, en Roumanie et à l'étranger (Knokke Heist, Sophie, Gabrovo, Skopje, Ljubljana, Ankara, Berlin, Moscou, Tokyo, Istanbul, Amsterdam, La Havane, Angoulême, Brno). Expositions personnelles: 1982, 1983, 1985 — Bucarest, Iassy, Tg. Mureș.

teodor graur (p. 27)

călin dan

Né le 1 mars 1953. Diplômé de l'Ecole technique d'architecture d'intérieur et de décoration (1974); Diplômé de l'Institut de Beaux Arts «N. Grigorescu» de Bucarest (1978). Débute en 1980. Expositions personnelles à Bucarest en 1983 et 1985 dans le cadre de l'Atelier 35. Expositions de groupe: «Espace-Objet» (1982, Bucarest), «Mail-Art» (1985, Bucarest); «L'Espace—Miroir» (1986, Bucarest); «Mobile photographie» (1986, Oradea). Adeptes de l'expérimentation continue, peintre, photographe, auteur de happenings et d'environnements, l'artiste est l'un des représentants les plus marquants de la jeune génération.

călin beloescu (p. 29)

coriolan babeți

L'auteur présente un seul aspect de l'activité complexe de cet artiste — à la fois peintre, graphiste, auteur de performances; il s'agit de l'exploration de la Maison dans l'acception psychanalytique (bachélandienne) du terme, mais aussi dans celle de récupération d'une tradition locale.

la critique d'art à l'heure du bilan (p. 35)

eleonora costescu

Participant en tant qu'observateur au XIXe Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art, l'auteur nous fait part du scepticisme et de l'espérance, de l'inquiétude et de l'esprit novateur qui ont animé les communications et les débats de ce congrès.

Stampa circolare con testo illeggibile.



Handwritten signature in the bottom right corner of the painting.